

LATVIJAS UNIVERSITĀTE  
HUMANITĀRO ŽINĀTŅU FAKULTĀTE  
RUSISTIKAS UN SLAVISTIKAS NODAĻA

**“GENERATION P” KĀ TEKSTS UN KINOTEKSTS**

BAKALAURA DARBS

Autors: **Valērija Deņisenko**

Studenta apliecība: **vd09007**

Darba vadītājs: docents Dr. Philol. Nataļja Šroma

Rīga, 2012

ЛАТВИЙСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ  
ФАКУЛЬТЕТ ГУМАНИТАРНЫХ НАУК  
ОТДЕЛЕНИЕ РУСИСТИКИ И СЛАВИСТИКИ

**«GENERATION П» КАК ТЕКСТ И КИНОТЕКСТ**

БАКАЛАВРСКАЯ РАБОТА

Автор работы: **Валерия Денисенко**

Студенческий билет: **vd09007**

Руководитель работы: доцент Dr. Philol. Наталья Шром

Рига, 2012

**Valērija Deņisenko** «*Generation P*» kā tekst un kinoteksts: bakalaura darbs. – Rīga, 2012. – 35 lpp.

## Anotācija

**Problēmas būtība:** Šodien gan krievu, gan ārzemju literatūras ekranizācijās ir grūti padarīt preīzu grāmatas avota adaptāciju uz ekrānu.

**Pētījuma mērķis:** Šī darba galvenais mērķis ir identificēt izmaiņas, kuri ir veikti V. Peļevina romāna “*Generation P*” tulkojuma laikā no grāmatas uz ekrānu.

**Rezultāti:** Darba gaitā tika izanalizēti zinātnieku darbi par kinoteksta agru attīstības posmu un noteikta galvenās problēmas būtība, saistīta ar grāmatas teksta tulkojumu uz kinoteksta valodu; ir izanalizēti krītiķu uzņemšana par V. Peļevina romānu “*Generation P*” un ekranizāciju ar tādu pašu nosaukumu; ir izanalizēta ekranizācija uz teksta struktūras dominējošiem līmeņiem – varonis, telpa un laiks, stāsta veids, un apkopoti un izanalizēti pētījuma rezultāti.

**Atslēgvārdi:** Peļevins, *Generation P*, kinoteksts

## Abstract

**Problem description:** Nowadays in Russian or foreign literature screen versions is very hard to make a precise transfer from a book source to the screen.

**Purpose:** The main purpose of this work is to discover changes that are made during a screen adaptation of the novel “Generation P” by V. Pelevin.

**Results:** During the work, there were analysed scientific works about early development of a film text and defined main problem description connected with text transformation into a film language; there were analysed critics reception of the novel “Generation P” by V. Pelevin and the screen version of the same name; there were analysed a screen adaptation of the book, basing on the dominant levels of text structure – a hero, space and time, the way of narration, and generalized and analysed the results.

**Key words:** Pelevin, Generation P, film text

**Ключевые слова:** Пелевин, Generation П, кинотекст

## Содержание

1. Основы кинематографа и его восприятие человеком .....	2
1.1. Рождения кинематографа. «Прибытие поезда» братьев Люмьер .....	2
1.2. Роль звука в немом кино и характер изображения .....	4
1.3. Трюковое кино .....	5
1.4. Восприятие съемки крупным планом. Виды монтажа в кинематографе.....	6
1.5. Значение надписей в немом кино. Внутрикадровые и межкадровые надписи. Речь героев. ....	9
1.6. Проблемы переноса текста на экран в ранних экранизациях русской классики ..	11
2. Критическая рецепция романа Виктора Пелевина «Generation П» и одноименной экранизации Виктора Гинзбурга .....	14
2.1. Рецепция романа «Generation П» .....	14
2.1. Рецепция кинофильма «Generation П» .....	20
3. Сравнительный анализ романа Виктора Пелевина «Generation П» и одноименной экранизации Виктора Гинзбурга .....	22
3.1. Герои .....	22
3.2. Пространство и время .....	24
3.3. Способ наррации .....	29
Выводы.....	32
Заключение.....	33
Список использованной литературы .....	34

## Введение

**Актуальность темы исследования** связана с возрастающим количеством экранизаций русской современной прозы и проблемой перевода литературного текста в кинотекст. Научная новизна работы состоит в том, что экранизация романа В. Пелевина подвергается сравнительному анализу на доминирующих уровнях структуры текста.

**Объект исследования** – роман «Generation П» и его одноименная экранизация.

**Предмет исследования** – трансформация в экранизации доминирующих уровней структуры текста романа.

**Цели исследования** – выявить изменения, осуществляемые при переводе книжного текста на экран.

**Задачи** – проанализировать научные труды, посвященные кинотексту на ранних этапах его развития [Ю. Цивьян, Ю. Лотман, Ю. Тынянов, Н. Зоркая]; определить главные проблемы перевода литературного текста в язык кинотекста; проанализировать критическую рецепцию романа В. Пелевина «Generation П» и одноименной экранизации; основываясь на исследованиях, провести анализ экранизации на доминирующих уровнях структуры текста – герой, пространство и время, способ наррации; обобщить и проанализировать результаты исследования.

**Материал исследования** – роман «Generation П» и его одноименная экранизация.

**Методы исследования** – поисковый (отбор информации), аналитический (анализ материала), сравнительный (выявление изменений, осуществляемых при переводе книжного текста на экран).

**Методологическая база исследуемого материала** – теоретической и методологической основой работы являются научные труды, посвященные проблеме киноэстетики и исторической рецепции кинотекста, а также критическая рецепция романа В. Пелевина «Generation П» и одноименной экранизации.

**Структура работы** – работа состоит из введения, трех глав, выводов, заключения, списка используемой литературы, состоящего из **25** наименований. Во введении обозначен выбор темы исследования, показана ее актуальность и научная новизна, определены задачи и значимость исследования. Первая глава посвящена изучению проблем киноэстетики и рецепции раннего кинематографа. Вторая глава посвящена критической рецепции романа В. Пелевина «Generation П» и одноименной экранизации. В третьей главе описывается трансформация текста романа в кинотекст. В заключении подведены итоги и намечены возможные перспективы.

# 1. Основы кинематографа и его восприятие человеком

## 1.1. Рождения кинематографа. «Прибытие поезда» братьев Люмьер

Как техническое изобретение, кинематограф, в первую очередь, являлся движущейся фотографией. Ю. Н. Тынянов замечает: «Кино вышло из фотографии. Пуловина между ними обрезана с того момента, как кино осознало себя искусством. <...> С точки зрения основной установки фотографии – сходства, деформация является «недостатком» ... Кино имеет другую установку, и «недостаток» фотографии превращается в ее достоинство, эстетическое качество» [Тынянов, 1977].

Первым аппаратом, сочетающем в себе все основные элементы кинематографа был «кинематограф» братьев Люмьер, продемонстрированный 28 декабря 1895 года в Париже. Тогда же было положено начало съемки и распространения первых короткометражных фильмов.

Знаменитый документальный фильм братьев Люмьер «Прибытие поезда на вокзал Ла-Сьют» (1896) был публично продемонстрирован в Москве и на Всероссийской ярмарке в Нижнем Новгороде только в 1986 году. Ю. Г. Цивьян передает реакцию публики следующим образом: «Почти все очевидцы первых люмьеровских сеансов описывают испуг, переходивший в общую панику, когда возникавший вдали поезд стремительно надвигался на зрителей» [Цивьян, 1991: 167].

Такая реакция роднила зрителя Люмьеров со зрителем циркового представления и восприятие кинематографа складывалась по правилам циркового аттракциона. Ю. М. Лотман объясняет поведение зрителей так: «каково бы ни было происходящее на экране фантастическое событие, зритель становится его очевидцем и как бы соучастником. Поэтому, понимая сознанием ирреальность происходящего, эмоционально он относится к нему, как к подлинному событию» [Лотман, 1973].

После кинематографисты не раз пытались повторить мизансцену этого фильма, но повторить эффект, который он оказал на публику, не удавалось никогда. «Дело не только в интенсивности первого впечатления, на несколько порядков превышающей впечатляемость искусственного зрителя, но и в том, что наблюдатель, не затронутый культурой кинематографа, совершенно по-иному считывает пространство движущегося изображения» [Цивьян, 1991: 170].

Возможность запечатлеть движение увеличила доверие публики к документальной достоверности фильмов. «Всякое искусство в той или иной мере

обращается к чувству реальности у аудитории. Кино - в наибольшей мере» [Лотман, 1973].

Максим Горький упоминает фильм в своей статье, посвященной первым сеансам кино: «И вдруг что-то щелкает, все исчезает, и на экране является поезд железной дороги. Он мчится стрелой прямо на вас — берегитесь! Кажется, что вот-вот он ринется во тьму, в которой вы сидите, и превратит вас в рваный мешок кожи, полный измятого мяса и раздробленных костей, и разрушит, превратит в обломки и в пыль этот зал и это здание, где так много вина, женщин, музыки и порока» [См. Цивьян, 1991].

Фильм стал каноническим произведением кинематографа. Феноменом картины стало расположение оси действия перпендикулярно к плоскости экрана [См. Лотман, 1973].

С тех пор, кино медленно и мучительно становилось искусством. «Работники кино поставлены в невыгодное положение, поскольку перед ними слишком широкие и недифференцированные возможности. В искусствах со старой традицией под рукой всегда целый ряд средств, которые в результате длительного развития обрели определенные устойчивые формы и значение канона» [Мукаржовский, 1994]. Кино же, напротив, в то время имело мало отчетливых норм и канонов. Оно искало опоры у других видов искусства – драмы, поэзии, живописи и музыки. [См. Мукаржовский, 1994].

Ю. Г. Цивьян пишет: «до середины 10-х годов кинематограф вообще лишь с натяжкой может считаться объектом искусствоведения в традиционном понимании этой дисциплины – в этот период в нем не встречается фильмов, чей художественный смысл обладал бы неисчерпаемой глубиной» [Цивьян, 1991: 14].

Черно-белое изображение у наблюдателя XIX века, приученного к монохромизму фотографии, не должно было вызывать удивления. Однако, современники отмечали странное чувство, которое охватывало публику при виде бесцветного мира [См. Тынянов, 1977].

Документальность и достоверность кинематографа предоставляли ему выгоду, обеспечивая большую реалистичность [См. Цивьян, 1991]. Эта достоверность делала кино информативным и массовым, но фотографическая точность кадров сперва вызывала ассоциации с подлинностью катастроф и уличных происшествий [См. Лотман, 1973].

Тынянов, описывающий кинематограф как взаимодействие техники и искусства, не соглашается с жалобами на то, что раннее кино плоско и бесцветно: «бедность» кино, его плоскостность, его бесцветность – оказались средствами положительными,

подлинными средствами искусства» [Тынянов, 1977]. По его мнению «окраска вытесняет одно из главных стилевых средств – смену разных освещений одноцветного материала» [Тынянов, 1977].

## **1.2. Роль звука в немом кино и характер изображения**

Немое кино не было лишено элементов речи, пусть и бесшумной. «Технические условия развития киноискусства сложились так, что стадии звукового фильма предшествовал длительный период дозвукового, «немого» развития» [Лотман, 1973]. Тынянов пишет, что «кино пользуется словами только либо как мотивировкой для связи кадров, либо [как] элементом, играющим роль лишь по отношению к кадру, контрастную или иллюстрирующую, и если кино наполнить словами, – получится хаос слов, и только» [Тынянов, 1977].

Музыка тапера считалась одним из компонентов фильма, а не его антуражем – «низкое качество исполнения и самой музыки не мешало современникам испытывать необходимость киноаккомпанеента» [Цивьян, 1991: 92]. Звук компенсировал плоскость экрана и добавлял ему добавочное измерение.

По свидетельствам, в первом петербургском кинематографе «Живая фотография» фильмы без музыкального сопровождения являлись нормой до начала 1900-х годов, а когда в 1909 г. произошла накладка с пианистом, публика стала требовать возврата денег. «В 10-е годы необходимой сделалась не всякая музыка, а музыка подходящая ... и в столицах, и в провинции кинозрители стали проявлять разборчивость» [Цивьян, 1991: 92].

Довольно часто публика выбирала кинематограф в зависимости от импровизатора – будь то дуэт фортепиано со скрипкой или маленький оркестр. Импровизация в фильмах приобретала эмоциональный и ритмический характер. В первом случае она оттеняла мелодраматичные моменты в кино, во втором – умело расставляла акценты, тем самым выдвигая на первый план не исполнение, а сюжет. Вводилась специальная заказная музыка для серии фильмов.

Мода на шумовое сопровождение пришла в Россию около 1906 г. В ходу была «универсальная звуковая машина», умеющая имитировать: гром, пушечный выстрел, топот лошадей, барабанный бой, колокольный звон, дождь, битье стекла, детский плач, собачий вой и др. [См. Цивьян, 1991].

«Акустическая магма киносеанса складывалась из четырех компонентов – музыкальной иллюстрации и/или шумовых эффектов, «живой иллюстрации» и, не в

последнюю очередь, характерного звука, издаваемого проекционным аппаратом. В истории кинорецепции этот звук играет заметную роль» [Цивьян, 1991: 139]. У зрителей звук проектора вызывал устойчивую ассоциацию с ощущением «езды», движения автомобиля, случалось что он наводил на мысль о других механизмах со сходной конструкцией – швейная машина, например, а позже в это семантическое поле включился и пулемет [См. Цивьян, 1991].

Для определения следов царапин на ветхой пленке Осипом Мандельштамом был придуман жаргонизм «целлулоидный дождь» [См. Цивьян, 1991]. Внедрение старой пленки в кинофильм могло обозначать, например, воспоминания из детства героев. «То же можно сказать о чередовании негативных и позитивных кадров в моменты высшего ... напряжения действия переход на негативный кадр может произвести на зрителя необходимое впечатление удара. Такой эффект достигается, например, в фильме «В прошлом году в Мариенбаде»» [Лотман, 1973].

Иной раз эффект подержанной пленки был на руку сценаристам, когда они старались добиться затуманенного взгляда своих героев. Ту же роль играла и внефокусная съемка – преимущественно в комических картинах: взгляд пьяного или человека, потерявшего очки, впоследствии стала применяться как художественный прием, условно изображая смутное состояние души – печаль, бред, сон, кошмар [См. Цивьян, 1991].

Назойливыми помехами считали вибрацию изображения и обрыв ленты.

### **1.3. Трюковое кино**

К раннему кинематографу относят период трюкового кино.

«Известен целый ряд фильмов первого десятилетия истории кино, трактующих разрушительные последствия гротескового чихания героя» [Цивьян, 1991: 220]. Постепенное приближение киноаппарата к снимаемому объекту, т.е. его увеличение, прочитывалось зрителем как его расширение. Этот трюк, под названием «лопающийся человек» впервые применил в кино французский режиссер Жорж Мельес, последователь школы братьев Люмьер. От него же в кинематограф пришли космические сюжеты.

Зачастую трюки превращались в символы, так, после «Путешествия на Луну» (1902) Мельеса, Луна в кинематографе не только стала одной из главных метафор, но и сам кадр, где снаряд попадает прямо Луне в глаз, приобрел хрестоматийную

известность. Также этот фильм стал первым научно-фантастическим фильмом в истории кинематографа.

После появления у Мельеса автомобиля, пробивающего стены домов в «Путешествии через невозможное» (1904), в кинематографе образовался мотив рокового автомобиля, несущем разрушение или смерть [См. Цивьян, 1991].

В 1910-х годах трюковое кино сошло с экранов вместе с символизмом и так и осталось образцом примитивного стиля [См. Цивьян, 1991].

#### **1.4. Восприятие съемки крупным планом. Виды монтажа в кинематографе**

С развитием кинематографа появились приемы, которые позже получили название как «язык кино» – это монтаж и градация планов, которые изначально не были восприняты как долгожданное изобретение.

Сперва они считались нарушением правил, т.к. приводили к впечатлению разрозненности стоящих рядом сцен. Цивьян пишет: «Ощущение дефектности кинотекста возникало в тот момент, когда дело доходило до соположения кадров: тут обнаруживалось, что нарративные кинотексты мало отвечают представлениям о правильно построенной повествовательной цепочке» [Цивьян, 1991: 224].

Мир экрана – это мир, расчлененный на куски, каждый из которого получает самостоятельность, в результате чего возникает возможность многообразных комбинаций, которые не даны в реальном мире [См. Лотман, 1973]. «Кадр получает свободу, присущую слову: его можно выделить, сочетать с другими кадрами по законам смысловой, а не естественной смежности и сочетаемости, употреблять в переносном – метафорическом и метонимическом – смысле» [Лотман, 1973]. Кадр вносит прерывность и измеримость в кинопространство и в киноремя. «Одним из основных элементов понятия «кадр» является граница художественного пространства. ... воспроизводя зримый и подвижный образ жизни, кинематограф расчленяет его на отрезки» [Лотман, 1973].

Во любом искусстве, связанном со зрением, художественное время возможно лишь одно – настоящее. Мир экрана исключал прошлое и будущее, что роднило его с миром театра, где действие происходило «здесь и сейчас». С самого начала кинематограф пытался найти способ переключения во времени и уйти от реального повествования [См. Лотман, 1973]. Но пространство кинематографа ограничивалось пространством экрана – его границами и плоскостью. «Экран ограничен боковым периметром и поверхностью. За этими пределами киномир не существует. Но

внутреннюю поверхность он заполняет так, чтобы постоянно возникала фикция возможности прорыва сквозь границы» [Лотман, 1973]. Лучшим изобретением для прорыва через эту границу стал крупный план.

Театр задал норму – «для каждого данного текста (спектакля, концерта и т.д.) расстояние между зрителем и пространством исполнения является постоянной величиной. ... эта величина каждый раз кодируется заново – ценой билета, размерами зала или другими обстоятельствами, но, единожды заданная проксема зритель-зрелище остается константой» [Цивьян, 1991: 258], поэтому крупный план в кино был воспринят как отклонение от нормы. Некоторые зрители полагали, что он был придуман, чтобы заслонить халтурную декорацию, другие уяснили, что кинематограф лишь предложил другую геометрию – изменение масштаба плана делает расстояние до объекта величиной переменной [См. Цивьян, 1991].

Теперь укрупнение персонажа, которое раньше было трюком, зритель может прочитать двойственно, в зависимости от предложенной фильмом интерпретации – «лопающийся человек» это или приближение как таковое [См. Лотман, 1973].

Тынянов пишет о увеличении и уменьшении размеров объекта в киномире: «величина отрывается от своей материально-репродуктивной базы и делается одним из смысловых знаков искусства; кадр, заснятый с увеличением всех предметов, сменяется кадром с перспективным преуменьшением. Кадр, заснятый сверху с маленьким человеком, сменяется кадром другого человека, заснятым снизу». [Тынянов, 1977].

Таким приемом зачастую пользовались «фэкссы», или творческое объединение режиссеров «Фабрика эксцентричного актера», основателями которого были Г. М. Козинцев и Л. З. Трауберг. Их постановка «Шинели» (1926) по сценарию Тынянова стала одной из первых русских экранизаций, вызвавшей бурю полемики – ««Шинель» ставила по-новому вопрос о «классиках» в кино» [Тынянов, 1977].

Реже встречался такой прием как «наезд», который основывался на двух противоположных интерпретациях – то ли я приближаюсь к объекту, то ли объект ко мне. Так же неоднозначно был принят прием панорамирования – кинозрителю было непривычно движение вокруг статичного объекта, которое создавало эффект бега на месте. Однако, этот прием в истории кинематографа остался уникальной попыткой передать философскую идею ложного, неистового движения [См. Цивьян, 1991].

Монтаж - одно из наиболее хорошо изученных средств кинематографа. Сергей Эйзенштейн – один из основоположников и пропагандистов теории и практики монтажного кино.

С того момента, как кино положило в основу своего художественного языка монтаж, членение на кадры стало тем элементом, без которого создатели фильма не могут строить свое сообщение, а аудитория – восприятие [См. Лотман, 1973]. «Киножизнь, в отличие от жизни действительной, представляется цепочкой «рядом стоящих кусков» [Эйзенштейн, 1938].

Противником киномонтажа был Анри Базен, считавший, что монтаж препятствует реальности повествования, ломает хронологическую цепочку и используется режиссерами лишь для достижения большей образности картины и игры контрастами [См. Лотман, 1973]. «Монтаж не есть связь кадров, это дифференциальная смена кадров, но именно поэтому сменяться могут кадры, в чем-либо соотносительные между собою. Эта соотносительность может быть не только фабульного характера, но еще и в гораздо большей степени – стиливого» [Тынянов, 1977].

Монтаж придавал ощущение ритма, помогал выделению кульминационных пунктов, помогал образованию киноповествования [См. Лотман, 1973].

Аномальным для зрителя становится эллипс – пропуск по временном потоке кино, и малый эллипс – временной пропуск внутри сцены, который представлял для киноповествования еще большую проблему [См. Цивьян, 1991].

«В кинематографе «выход» из одного пространства и «вход в другое» ... могут читаться как смежные или как отстоящие друг от друга на некотором расстоянии» [Цивьян, 1991: 246]. Со смежностью проблем не возникало, зритель понимал, что персонаж, открыв парадную дверь, в следующем кадре окажется в передней. Но смена комнат уже вызывала амбивалентность восприятия, зритель не понимал, как, закрыв за собой дверь кабинета, героиня оказывается вне дома [См. Цивьян, 1991].

Позже появляются внутрикадровые показатели непрерывности – слева направо. «... в 10-е годы в русских киносценариях «выходы» и «входы» помечали индексами направления. Реципиент знал, что, если персонаж выходит из кадра вправо, а появляется слева ..., это означает, что он передвигается в непрерывном пространстве» [Цивьян, 1991: 247].

Начало и конец сцены чаще всего совпадали с фабульным членением (приход и уход гостей, приездом и отъездом гостей). Естественным сигналом эллипса становились жесты приветствия и прощания. Они, наряду с письмами и телефонными звонками, стали служебными индикаторами, частота появления которых настолько превышала среднестатистическую норму, что вызывала удивление зрителей. Их поражало общество, которое занято одним только пожиманием рук и бесконечной ездой на автомобилях и поездах [См. Цивьян, 1991].

Свежими приемами в кино стала умелая «перебивка», которая подчеркивала правдивость последующих событий, и так называемых «проходов», обеспечивающие зрительную непрерывность [См, Цивьян, 1991]. Движение фильма стало строиться по принципу временного и пространственного сцепления.

Тем не менее «кинорассказ продвигался скачками и остановками, то позволяя себе неоправданные временные скачки, то тормозясь именно в тех местах, которые следовало бы без колебания перескочить» [Цивьян, 1991: 252]. Действие то растягивалось на одном месте, то возникало чувство, что пропущены важные сцены. «... «неумение» кинотекста отделить важное от второстепенного мерзело меняли рецептивную оценку интенциональности текста. ... зритель чувствовал себя выбитым из привычной роли потребителя искусства; ему казалось, что он не столько адресат осмысленного художественного сообщения, сколько свидетель чего-то непреднамеренного» [Цивьян, 1991: 255]. Вместо участника событий, зритель становится «случайным прохожим», который должен самостоятельно выстраивать коммуникативную ситуацию и по-другому определять свое место в ней [См, Цивьян, 1991].

### **1.5. Значение надписей в немом кино. Внутрикадровые и межкадровые надписи.**

#### **Речь героев.**

Особого внимания заслуживают надписи в немом кино. «... для наблюдателя 10-х годов было очевидным, что по своей семантической валентности надпись «сильнее», нежели кадр, и зритель скорее поверит написанному, чем «своим глазам»» [Цивьян, 1991: 280]. Надпись враждебна изображению, т.к. появляются на тех участках фильма, где языку кино не хватает гибкости, но при этом кинематографу необходимо справиться с задачами связного повествования.

По ходу времени язык кино становился более гибким и надписей в нем становилось все меньше [См. Цивьян, 1991]. Эволюционная вершина языка немом кино – фильмы без титров. Идеальной становится картина, в которой нет надписей или они сведены к минимуму. Уже в 1920-е годы отсутствие надписей ощущалось как норма, и всякий узел повествования мог передаваться как надписью, так и ее визуальным эквивалентом [См. Цивьян, 1991].

Однако, в качестве эксперимента и тяге к «чистому кино», фильмы без титров редко, но встречались и в 1910-е. Можно предположить, что титры предназначались для менее догадливого зрителя. С другой стороны, потеря надписи становилась

ощутимее, когда надо было заполнить паузу, чтобы не нарушить ритм повествования картины [См. Цивьян, 1991].

Надпись изготавливалась в виде негатива, и слова, как правило, возникали белым по черному фону. Самым знаменитым титром кино было «Наступил рассвет» [См. Цивьян, 1991].

Существовало два вида надписей: принадлежащие предметному миру фильма (телеграммы, письма, вывески, газетные объявления) и не принадлежащие – собственно титры. Изображением писем злоупотребляли на протяжении всей истории кино и их роль возросла с возрастающим интересом к вопросу о почерке. Принимались попытки почерковедения в кинематографе, зритель отмечал, что все герои кино пишут одинаково каллиграфическим почерком, который никоим образом не отражает их характера. Впоследствии эта безупречная каллиграфия стала одной из условностей немого кино [См. Цивьян, 1991].

Переход от надписи внутри кадра к межкадровой – заметный шаг в эволюции киноязыка. С появлением диалогов, межкадровая надпись приняла статус особой промежуточной формы между письменной и устной речью. Постепенно «разговорные» реплики начинают вытеснять повествовательные надписи-ремарки [См. Цивьян].

Первой прямой речью в немом кино стали знаменитые фразы из «Ромео и Джульетты», от которых не в силах были отказаться итальянской экранизации. Зритель, воспитанный на театральной манере игры не мог мириться с отсутствием реплик. Устная речь была ближе к внутрикадровой надписи – письму, записке, газете, т.к. тоже относилась к событийному миру фильма, но строго согласовывалась с моментом произнесения речи в картине [См. Цивьян, 1991].

«Соотнести реплику с ее носителем означало соотнести эти два элемента не только во времени, но и в пространстве. Если в кадре находился не один персонаж, а несколько ..., приходилось определять, кто из них произнес фразу» [Цивьян, 1991: 309]. Такой знак, как движение губ не всегда предшествовал разговорной реплике, в большинстве случаев это становилось знаком общения, содержание которого вычленялось из контекста сюжета [См. Цивьян, 1991]. Бывали случаи, когда актеры не обременяли себя заучиванием наизусть реплик, которые зритель все равно не услышит. Но их импровизацию часто разоблачали внимательные кинозрители, умеющие читать по губам [См. Цивьян, 1991].

Кинонадпись, обозначающая акт прямой речи, была в высокой степени оснащена знаками пунктуации, которые указывали на интонацию – обилие вопросительных и восклицательных знаков, в комбинации с многоточием и тире. Интонационная

загруженность реплик компенсировала отсутствие голоса, предлагая его графический эквивалент [См. Цивьян, 1991].

### **1.6. Проблемы переноса текста на экран в ранних экранизациях русской классики**

Русский кинематограф практически с самых его основ формировался под влиянием русской классической литературы. Нея Зоркая пишет: «на материале литературной классики были завоеваны первые принципиальные успехи чисто экранной выразительности. Обращаясь к литературе, кино обретало себя, заимствуя, шло к самостоятельности» [Зоркая, интернет-источник].

Репертуар фильмов-экранизаций с самого начала был пестрым – выделяют четыре типа фильма, снятого по классическому произведению литературы: экранизация-лубок, экранизация-иллюстрация, экранизация-интерпретация и экранизация-фантазия [См. Зоркая, интернет-источник].

«Эти четыре модели действуют одновременно, хотя появляются на свет в данной последовательности. Они не замещают одна другую, а существуют синхронно, сохраняясь вплоть до наших дней» [Зоркая, интернет-источник].

На ранней стадии преобладает лубочный тип экранизации, а с осознанием кинематографического авторства начинают преобладать кинофантазии на литературные темы [См. Зоркая, интернет-источник].

Кинолубок пренебрегает индивидуальным авторством. «Литературный (а вслед за ним непосредственно — кинематографический) лубок есть некая переходная стадия от аутентичного фольклора к машинному серийному производству. Это промежуточное явление, утратившее рукотворную подлинность, но еще не приобретшее ни высокого стандарта, ни индивидуального авторства подписного творения» [Зоркая, интернет-источник]. В первое десятилетие 1900-х годов экранизированные сюжеты русской классики стилистически неотличимы друг от друга [См. Зоркая, интернет-источник].

Шагом вперед «была экранизация-иллюстрация, которая ориентировалась на книжную графику и съемку профессиональных театральных спектаклей с участием видных артистов и отличалась от лубочной тем, что кинематограф не подгонял литературный текст под свои каноны, а скромно шел за автором» [Зоркая, интернет-источник]. Скромный метраж ранних экранизаций предопределял их иллюстративность, изображая на экране отдельные моменты из сюжета литературного произведения [См. Зоркая, интернет-источник]. Поэтому на ранней стадии развития кинематографа отсутствовало понятие жанра – различные по своим размерам

произведения классиков помещали в стандартный, одинаково сжатый размер киноленты [См. Зоркая, интернет-источник].

Исходной точкой для первоэкранизаторов стали произведения Пушкина, в частности поэма «Братья разбойники» нашла свое отражение в кинематографе в 1912 г. В фильме заметны построение самостоятельного кинематографического сюжета, поиски собственных приемов средств экранного повествования, которые стимулирует литература [См. Зоркая, интернет-источник]. Однако, то, что фильм был задержан цензурой, лишней раз напомнил кинематографистам о границах возможностей тогдашнего экрана, о вещах, которые не поддаются переводу из книги на экран [См. Зоркая, интернет-источник].

За «разбойниками» последовал «Домик в Коломне» (1913) режиссера Петра Чардынина. Фильм признан жемчужиной раннего русского кино. В ленте тщательно воссоздан быт, что наделяет ее исторической и этнографической ценностью [См. Зоркая, интернет-источник]. Но в экранизации потерян образ зимы, т.к. фильм снят в летнюю пору, потерян образ гордой графини-прихожанки, стали непередаваемы пушкинские строки [См. Зоркая, интернет-источник]. «Итак, уже при самом раннем обращении русского кино к поэзии обнаружилось возможности и границы трансплантации. То же и с прозой» [Зоркая, интернет-источник].

Русский кинематограф осваивал портрет героя, создавал его максимально приближенным к внешнему облику, прописанному в произведении. Наряду с этим и пейзаж становится элементом экранной выразительности [См. Зоркая, интернет-источник].

«Высокая серьезность Чардынина в его обращении к классике, поднятая им "планка" кинорежиссерской профессии позволили расширить и поле творческих исканий в экранизации» [Зоркая, интернет-источник].

Режиссер Яков Протазанов был одним из тех, кто сочетал профессионализм с художественными поисками. Он стал автором своеобразной классической кинотрилогии, осуществив перенос произведений Достоевского, Пушкина и Толстого на большой экран [См. Зоркая, интернет-источник]. «Разумеется, даже эти лучшие ранние экранизации величайших творений не поднялись и не могли подняться до уровня оригинала, как не исчерпает оригинал ни одно кинематографическое воплощение литературного шедевра и в дальнейшем на высоких уровнях зрелости киноискусства» [Зоркая, интернет-источник].

Например, «изысканное изящество, флер тайны, ирония "Пиковой дамы", до сих пор не разгаданная, были Протазанову не под силу. История «трех карт» весьма

упростились на экране » [Зоркая, интернет-источник]. С технической точки зрения, в фильме были интересно применен ракурс, но допущенные операторские просчеты освещения сделали картину плоской и перегруженной. К сожалению, эти ошибки останутся слабостью режиссуры Протазанова во многих последующих его работах [См. Зоркая, интернет-источник]. Но при сравнении экранизация Протазанова с «с первыми простодушными фильмами-лубками и добросовестными иллюстрациями вырисовывается творческий итог той школы классической литературы, которую в кратчайший срок успело пройти русское кино» [Зоркая, интернет-источник].

## 2. Критическая рецепция романа Виктора Пелевина «Generation П» и одноименной экранизации Виктора Гинзбурга

### 2.1. Рецепция романа «Generation П»

Изданный в 1999-м году, роман Виктора Пелевина «Generation П» считается одним из лучших, знаковых произведений автора. Книга написана о поколении 90-х — для своего времени она была более чем актуальной. Главный герой романа – Вавилен Татарский – собирательный образ этого поколения, которое в романе именуется как поколение «П». «На примере Татарского Пелевин демонстрирует процесс перерождения интеллигента в представителя так называемого «среднего класса» — химеры, порожденной экономическим угаром нашей эпохи» [Антон Долин, интернет-источник].

Название романа объясняется на первой странице самим автором, поколение «П» - это «поколение, которое улыбнулось лету, морю и солнцу — и выбрало «Пепси»» [Пелевин, 2009: 1].

«Рецензенты под символом «П» понимали, что угодно – от «пепси» до самого Пелевина, тем более, что по всему тексту рассыпаны различные намеки на это и на многое другое. Но почему-то никто не заметил, что слово поколение – generation – написано латинским шрифтом, а «П» - русской буквой. Если бы это была латинская буква P, то все бы стали думать, что речь идёт о русском «P»...» [Муриков, интернет-источник].

Ксения Рождественская пишет, что под буквой «П» читатель может понимать что угодно: «оно предлагает желающим занятную головоломку — придумать значение букве «П» — и одновременно с этим ненавязчиво рекламирует автора» [Рождественская, интернет-источник]. Также она замечает, что слово «Generation» не обязательно означает «поколение»: Generation — это создание, генерирование. Генерирование думских трехмерок, сотворение поколения «Пепси», производство рекламных слоганов, генерация идей, создание Пса, в общем, неуклонное формирование большой и окончательной буквы «П» [Рождественская, инетрне-источник].

Существует мнение, что название «Generation П» - это «перифраз заглавий сразу двух главных диагностик ситуации 90-х: романа Дугласа Коупленда «Generation X» и фильма Грега Аракки «DOOM Generation»» [Голынский-Вольфсон, 1999].

К концу произведения автор дает следующее определение буквы «П» в названии романа: «И среди этих богов был такой хромой пес ... с пятью лапами. В древних грамотах его обозначали большой буквой «П» с двумя запятыми. По преданию, он спит где-то в снегах, и, пока он спит, жизнь идет более-менее нормально. А когда он просыпается, он наступает». [Минкевич, интернет-источник]. На обложке книги буква «П» также изображается заковыченной двумя запятыми, значит название также олицетворяет имя это пса, а «это еще и емкое русское слово, описывающее весь спектр катастрофических ощущений» [Рубинштейн, интернет-источник].

В итоге каждая Пелевинская «П» в тексте заставляет задумываться о вложенном в нее автором значении. «Или это вообще Поколение Постмодернизма? <...> Повсеместно Протянутой Паутины (WWW) как символа виртуальности реальности, в которой мы живем ... ? Просто Пустое Поколение, еще одно поколение «лишних людей»? Или... Поколение Пелевина?!?» [Минкевич, интернет-источник]. Но в одном мнения критиков все-таки сходятся – «Generation П» описывает жизнь пропадающего поколения.

В целом реакция критиков на роман неоднозначна. «Хвалить Пелевина нынче модно. Ругать Пелевина нынче стильно» [Каганов, интернет-источник]. Одни рецензенты хвалят книгу и относят ее к лучшим произведениям русского постмодернизма. Другие называют «Generation П» первой осечкой автора. «Этот написанный по инерции роман - повод для остановки. Следующую книгу стоит писать лишь тогда, когда она обещает стать непохожей на предыдущие» [Генис, интернет-источник].

Но Пелевин проявляет себя как оппозиционер – он знает своего читателя и пишет конкретно для него. «Вообще, Пелевин знает свою публику, видит свою target group и не тратит сил, чтобы понравиться и эстетам, и консерваторам от литературы» [Минкевич, интернет-источник]. «У Пелевина есть «message», есть свой символ веры, который он раскрывает в своих текстах, и к которому он хочет привести своих читателей» [Генис, интернет-источник].

В романе Пелевин касается вопросов потребления и потребительства, размышляет над теориями заговоров, рассуждает о роли наркотиков в творчестве, о СМИ и его влиянии на людей в постсоветском периоде. Книга «рассказывает о

карьерном и духовном восхождении рекламного сценариста Вавилена Татарского на вершину служебной лестницы, которая одновременно оказывается магическим зиккуратом — Вавилонской башней» [Генис, интернет-источник].

Главный герой романа – Вавилен Татарский – выпускник Литинститута (примечательно, что сам автор романа был из него отчислен), после расставания с идеалами вынужден продавать сигареты в ларьке. Благодаря случайной встрече и открывшемуся таланту он становится сначала «копирайтером», затем «криэйтором». Его задача – адаптировать рекламу зарубежных товаров к отечественной ментальности, и он с ней справляется блестяще. Затем Татарский становится творцом телевизионной реальности, замещающей реальность окружающую. Будучи копирайтером, Татарский создает телеобразы государственных деятелей и саму политическую жизнь страны с помощью компьютерных технологий. Однако Татарский постоянно мучается вопросом, кто же все-таки всем этим управляет.

«Имя героя, данное ему отцом-шестидесятником, – Вавилен – соединяет в себе имена Василия Аксенова и Владимира Ильича Ленина и является ложной мифологемой 60-х. Стесняясь своего имени (и тем самым отвергая идеологию родителя) герой предпочитает называться просто Владимиром [Салиева, интернет-источник]. Об этом свидетельствует и постоянное сопровождение слогана NO NAME на всех этапах его карьерного роста.

«Сюжетным стержнем романа «Generation "П"» ... является перерождение главного героя Вавилена Татарского из литератора в копирайтера и его профессиональный и карьерный рост в качестве работника СМИ, этот процесс одновременно является постепенным обезличиванием героя ... и, в итоге, превращением самого героя в коммерческий символ» [Салиева, интернет-источник]. По-началу герой стесняется своего имени, но со сменой эпохи и ввиду продвижения по карьерной лестнице, Владимир опять становится Вавиленом, «однако, теперь уже человеком с именем древнего города Вавилона, символа гордыни, желания власти, потери истинного языка, смешения языков, столпотворения народов» [Салиева, интернет-источник]. Это смешение и столпотворение лежит в основе принципа создания ложных имен-символов, главного принципа работы структуры СМИ.

Вавилонская Башня в романе «есть не только смешение языков и смыслов, окружающее Татарского, а нескончаемое восхождение ввысь» [Долин, интернет-источник].

Критики не всегда лестно отзываються о структуре сюжета и способах достижения главным героем высот на рекламном поприще: «Герой «Generation П» в качестве

бывшего поэта, владельца таинственной рукописи и потребителя галлюциногенов добывает тайную истину, а в качестве деятеля рекламного-телевизионного бизнеса (криэйтора) занимает вершину властной пирамиды. Она же — Вавилонская башня, где прошедший путь посвящения бракуется с богиней Иштар и низвергает ложного бога-предшественника» [Немзер, интернет-источник]. Бытует мнение, что Татарскому этот путь дается слишком легко: «Пелевин не заставляет своего героя искать ответ на бессмысленные загадки — тот просто идет ввысь, ведомый простой тягой человека к новому» [Долин, интернет-источник].

Важное место в сюжетной линии занимают и символы эпохи поколения пропавших людей. «Автор беспощадно демонстрирует подоплеку современного мира, объясняя, что любые политики — персонажи рекламного клипа, а истинные боги, истинные герои — две бездушные машины, компьютер и телевизор» [Долин, интернет-источник]. «В его прозе присутствовали в надлежащем ассортименте все приметы смутного времени — наркотики, компьютеры, рок-музыка, «новорусские» расклады по понятиям» [Обыденкин, интернет-источник].

Текст романа предстал перед читателем в авторской редакции, поэтому критики сразу обратили внимание на его изъяны. «Художественная действительность романа - плод свободной игры авторского сознания наименованиями реально существующих торговых марок, именами реальных политических деятелей (и тех и других он относит к категории рыночных продуктов), а также древними мифами и историческими фактами» [Салиева, интернет-источник].

Рецензенты заметили, что структура произведения напоминает собрание сочинений малого фольклорного жанра. Андрей Минкевич пишет о внедрении «в книгу таких литературных форм, как анекдот, поговорка, присказка. Они называются на новый манер «рекламными слоганами» и проникают (и непосредственно, и опосредованно) в саму ткань повествования» [Минкевич, интернет-источник]. Подобная оригинальная система повествования пришлась критику по духу: «Читается, как анекдот. Его хочется цитировать и посылать друзьям E-mail'ом. Пелевин многослоен, как капуста. У него есть лист для любителя анекдотов, лист для ненавистников рекламы, лист для любителей фантастики, лист для любителей детектива, боевика, наркоромана, астральных путешествий... Идеи, религии, мифы, символы, двойной, тройной, четверной смысл... Все, как в хорошем крепком постмодернистском произведении» [Минкевич, интернет-источник].

Анекдотические персонажи, которые встречаются на страницах романа Пелевина: собирательный образ нового русского, чеченцы, совершенно отдельное место среди

анекдотов Пелевина занимает тематика, связанная с употреблением наркотиков, и наконец, главным персонажем анекдотов от Пелевина является основная мифологема века – телевидение и реклама, масс-медиа как таковые, являются главным персонажем книги, наряду с Вавилоном Татарским – ее пророком [См. Минкевич, интернет-источник].

«Не случаен и образ Че Гевары, который из загробного мира раскрывает герою глаза на мир реальный. Он тоже был революционером, и именно он стал символом американской рок-группы «Rage against the machine», футболку с которой покупает себе в какой-то момент главный персонаж пелевинского романа. И это, в свою очередь, становится символом: Пелевин бунтует против бездушных компьютера и телевизора, машин, не позволяющих человеку обрести истинную свободу и счастье» [Долин, интернет-источник].

Отдельную нишу занимает язык повествования в произведении, для многих он стал первым признаком неудачи романа. «В «Generation П» присутствуют и мат, и деструктивный слэнг рекламно-бандитских раскладов» [Обыденкин, интернет-источник]. «Язык книги далек от русского литературного настолько же, насколько далек от него современный разговорный язык. И дело не только в так называемой табуированной лексике ... — напротив, Пелевин весьма целомудрен в употреблении мата и использует его только там, где он уместен и необходим <...> Скорее, книга иллюстрирует необратимые языковые изменения под влиянием английского, точнее, американского языка» [Минкевич, интернет-источник].

Антон Долин пишет, что «явный минус романа Виктора Пелевина — его увлеченность мифологией, почерпнутой наполовину из неплохих университетских учебников, наполовину — из книг в стиле «фэнтези», еще одного идола современной молодежи. Невнятные сцены общения с призраками, «наркотические экстазы», беседы с существами из других миров, несмотря на явную иронию автора, остаются вялыми и неубедительными» [Долин, интернет-источник]. По мнению Михаила Свердлова, философия в прозе Пелевина «призвана мотивировать дурной слог, оправдать стилистические ошибки» [Свердлов, интернет-источник].

Автора критикуют и за скудность изложения, и за обилие второстепенных персонажей и сюжетных линий, делающих чтение сложным для восприятия. Александр Генис констатирует, что роман «написан привычно скупое, но непривычно небрежно. <...> Всякий раз, когда ему не хватает эпитетов, он обходится без них <...> приходится признать, что в новой книге Пелевина слишком много лишнего и слишком мало

необходимого. Роман не органичен — он не родился, а составился. Одна часть напоминает инструкцию к видеоигре, другая - триллер, третью составляет трактат, пересказывающий ленинским языком идеи Мак-Люэна и Маркузе [Генис, интернет-источник]. А Лев Рубинштейн все-таки не отрицает того, что произведение читается с интересом: «это несколько бестолковое повествование, которое, несмотря на то, что оно временами то «глючит», то «зависает», читать все же занимательно. Жанр? Антиутопия не антиутопия. Сатира не сатира. Да в общем-то и неважно» [Рубинштейн, интернет-источник].

Подводя итог оценке роману, мнения критиков также разнятся. «Эта книга — для не утративших способность играть и радоваться игре» [Минкевич, интернет-источник].

Делается уклон на то, что стиль письма автора наиболее близок и понятен молодежи. «Пелевинская проза ... становится частью массовой культуры, своеобразной интеллектуальной попсой, призванной развлекать игрой в философию, волновать кровь повзрослевшему тинейджеру мнимой причастностью к тайне» [Архангельский, интернет-источник]. «Generation П» ... станет поучительным чтением для студентов творческих и гуманитарных ВУЗов, еще не выбравших свою дорогу в жизни; такая книга, при всех явных и скрытых недостатках, необходима современной молодежи» [Долин, интернет-источник].

В итоге мнение большинства критиков сошлось на том, что четвертый роман Виктора Пелевина включает в себя уже встречающиеся на страницах прошлых работ сюжеты. «Похоже что Пелевин и его читатели сейчас находятся в некоем кризисе, когда «автор не может писать по-новому, а читатели не хотят читать по-старому», и «Поколение П» — это не эпохальный шедевр, а промежуточная работа, выданная для утоления голода жаждущей публике» [Каганов, интернет-источник]. Тем не менее, подкованный двухлетним ожиданием, роман «Generation П» был обречен на успех. «Импонировать читателю? Запросто! «Опустить» телевидение и рекламу ... , слегка пройтись по наркотическим ощущениям ... , подпустить восточных мифов, немножко Иштар и Ваала, превратить по ходу дела всю политику в фиктивный фарс, посмеяться над «новыми русскими» — коктейль готов, кушать подано» [Долин, интернет-источник].

«Трудно сказать, зачем написана эта книга, составленная из обрывков чужих сюжетов, мыслей, находок; наверное, для того же, чему сейчас посвящены мысли всех — деньги и дешевая популярность» [Долин, интернет-источник].

Несмотря на неоднозначную реакцию, произведение и по сей день пользуется успехом в книжных магазинах, а Виктор Пелевин именуется одним из самых сильных и скандальных российских писателей современности. «Пелевин выиграл хотя бы потому, что успех его признали даже те, кто не принимает его как серьезного писателя» [Шкловский, интернет-источник].

### 2.1. Рецепция кинофильма «Generation П»

Фильм Виктора Гинзбурга «Generation П» вышел в 2011 году. Постановку экранизации Гинзбург целиком взял на себя, выступив в качестве режиссера, сценариста и продюсера картины. На написание сценария ушло шесть лет. В связи с финансовыми трудностям съемки затянулись на три с половиной года.

Уроженец Москвы, Гинзбург жил и учился в Нью-Йорке. Главной причиной полемики вокруг этого фильма был вопрос о возможности режиссера отразить на экране Россию 90-ых годов глазами иностранца. «Материться - не модно, употреблять наркотики - не модно, воровать не модно. ... А модно иметь хорошее образование, знать несколько языков, ходить в престижный фитнес-клуб и питаться органической пищей, высчитывая потраченные калории в модном айфоне. Но Гинзбург это наше «поднятие с колен» пропустил, бывая в России лишь наездами из Америки» [Лаптева, интернет-источник]. Булавинова не соглашается: «горе тем, кто видит в них лишь забористый русский мат, который можно трансформировать в киношные гэги на радость молодежной публике» [Булавинова, интернет-источник].

Фильм был одинаково остро принят и публикой и критиками. В своем интервью Гинзбург описывает первую реакцию кинокритиков на его работу: «Мы не такие, Пелевин не такой, все не такое. Они не хотят, чтобы зритель смотрел такое кино. Внежанровое, постмодернистское кино, которое не вписывается ни в одну из их концепций и при этом выходит массовым тиражом в кинотеатрах. <...> Индустрия кино стала частью концерна Азадовского, она находится во флигеле Института пчеловодства» [Засурский, интернет-источник]. С другой стороны, критики ругают картину за излишнюю дословность и отсутствие авторского слова в фильме: «режиссер, несмотря на все уверения в том, что он основательно перелопатил гениальную книжку, на деле обошелся без экспериментов, выдав на экран фактически подстрочник» [Лаптева, интернет-источник]. Булавинова в своей статье продолжает цепь недовольств публики: «слишком большое внимание уделил брендам и матерным

слоганам, слишком плотно заселил пространство культовыми персонажами 1990-2000-х» [Булавинова, интернет-источник].

Перед режиссером стояла задача строго придерживаться первоисточника, но, в то же время, удалить из него все то, что ограничивают средства кинематографа. «Все-таки Пелевин, как ни крути, почти не экранизируем, а Гинзбургу, как ни парадоксально, почти удалось доказать обратное [Булавинова, интернет-источник].

Авторы фильма сумели воспроизвести традиционный колорит русского кинематографа. Картина вошла в узкий круг коммерческих лент, которые имели большой успех среди зрителей несмотря на скепсис кинопрокатчиков и критиков. Фильм выиграл «Специальное упоминание жюри» в Карловых Варах и был приглашен в официальные программы десятков ведущих фестивалей мира.

В 2011 году Виктор Гинзбург приобрел права на экранизацию романа Пелевина «Empire V».

### 3. Сравнительный анализ романа Виктора Пелевина «Generation П» и одноименной экранизации Виктора Гинзбурга

#### 3.1. Герои

Эстетика кино предопределяет облик героев, т.к. это зависит от выбора режиссером актеров для исполнения ролей.

В кино зритель видит одновременно героя романа и исполнителя роли этого героя. Таким образом, на читательское представление об этом персонаже в первую очередь накладывается соотнесенность внешнего облика с образом, который возникает у читателя в голове, во вторую его творческих потенциал.

В романе нигде не встретить описания внешности главного героя, как и остальных, однако, основываясь на рецепции критиков и отождествлении ими Вавилена Татарского с самим Виктором Пелевиным, рождается еще одно представление о том, как в фильме должен выглядеть Татарский – он может внешне напоминать автора романа.

В СМИ считают Пелевина личностью мифической, т.к. не является публичной персоной. Александр Гордон поставил под сомнение существование такого писателя как Виктор Пелевин в литературном мире. Однако, по проникающим в масс-медиа портретам автора, можно удостовериться, что внешне он мало напоминает исполнителя главной роли Владимира Елифанцева.

За именем актера тянется багаж его опыта, манеры игры и фильмография, по которым читатель и будущий зритель может судить о мастерстве и способности вжиться в отведенную ему роль. Тем более, в современном кино выбор актеров зачастую обуславливается популярностью, заинтересованностью и размерами гонораров. Положительная сторона данной экранизации в том, что фильм является независимым, а значит малобюджетным, и актеры в нем участвуют скорее по собственной инициативе.

В итоге личное отношение к игре того или иного актера может повлиять не только на рецепцию героя, но и всего произведения в целом. В кинематографе на актера возлагается тяжелая ноша – оправдать ожидания читателя своей игрой.

Игра актера также напрямую зависит от требований режиссера. В романе автор дает возможность читателю наблюдать за трансформацией Татарского, его

продвижением по карьерной лестнице. Книга написана от третьего лица, поэтому читатель не может оценить ситуацию и окружающую действительность с позиции главного героя. В кино этим лицом становится режиссер – перед ним и перед актером стоит задача трансформации Владимира в Вавилена.

Межличностные отношения, прописанные в книге, но не оговоренные на экране актеры вынуждены показывать эмоцией. Так фраза «не очень он тебя любит» в отношении Малюты к Татарскому на экране читается только в презрительном взгляде Ивана Охлобыстина на Владимира Епифанцева. Также и в финальной сцене явное изменение в интонации и мимике Епифанцева заменяют слова автора, сообщающих «что новая роль дается ему без всяких усилий».

В праве режиссера и сценариста расширить, или уменьшить роль, или внести в их появление большую смысловую нагрузку. Так, например, ничем неприметным бухгалтеру Лене и секретарше Алле, которых в фильме играют Амалия Мордвинова и Рената Литвинова, режиссер добавляет больше реплик и экранного времени.

Итак, не все актеры могут отождествляться в сознании смотрящего с готовым образом, который прописан в романе или «рисует» воображение. Читатель знает, например, что Татарский носит майку с надписью «Rage against the machine», что в аккуратном проборе Морковина виднеются седые волосы, что Пугин облачен длиннополое пальто, а Ханин – это мужчина средних лет с приятным бородатым лицом. Более точных характеристик автор читателю не дает. Но несмотря на минимум данных в фильме Малюта все равно не носит джинсовый костюм и по-началу напоминает не антисемита-патриота, а байкера. Михаил Ефремов никак не попадает под описание молодого коренастого толстячка «с зачесанными назад остатками рыжеватых волос и довольно располагающим лицом». В роли Азадовского читателю куда гармоничнее покажется Роман Трахтенберг, исполняющий роль Саши Бло. И Олег Тактаров идеально вписывается в параметры разбойника.

В книге отсутствует герой кандидата Смирнова, в фильме он включен в повествование. Также для воссоздания на экране реальности происходящего в фильм были приглашены известные медийные персоны – ведущие Марианна Максимовская, Юлия Бордовских и Леонид Парфенов.

### 3.2. Пространство и время

Современный кинематограф обладает всеми средствами, чтобы с точностью передать пространственно-временные отношения на экране.

Главной задачей режиссера и художника-постановщика, экранизируемых любую литературу, является максимальное наполнение кадра всеми необходимыми атрибутами описываемого в книге пространства, будь то декорации, различные стилевые решения, вид съемки или монтаж. Также очень важно распределить время романа так, чтобы оно компактно, но во всем объеме поместилось в хронометраж картины.

Пространство романа «Generation П» и пространство одноименной экранизации совпадают в главном единстве места и действия – сюжет разворачивается на улицах столицы России.

В начале титров к фильму зритель видит упомянутый на страницах романа День Нуптуна – летний праздник в пионерских лагерях и пространство страны времен СССР. Пространство, хорошо знакомое герою книги Вавилену Татарскому по воспоминаниям из детства трансформируются на экране в ряд появляющихся друг за другом кадров с символами этой эпохи – пионерами, плакатом Ленина, заводом, производящим пепси-колу (первый западный товар на территории страны, который является центральным отождествлением с поколением того времени в романе), Брежневу, военным действиям и флагом с эмблемой союза рабочих и крестьян. Закрепляющий эту вереницу кадр с приходом к власти Борисом Ельциным монтируется с кадром, переносящим зрителя в пространство, где он первый раз встречает Татарского – выпускника Литинститута на улице Москвы начала 90-ых годов, об этом говорит характерная одежда героя и прохожих, уличная торговля «ценностями» эпохи и антураж. Этот монтаж работает на соотнесенность иллюстративного содержания кадров с фабулой произведения.

Отличие пространства этого отрывка в романе с пространством, которое показано на экране, в том, что кино показывает Вавилена со стороны, т.е. частью пространства этих улиц, движущемся по направлению к первому месту реального книжного повествования – ларьку Гусейна и месту работы главного героя. Далее, опуская подробности описания ларька (возможность сопоставить его с книжным вариантом появляется позже), зритель оказывается в вагончике Гусейна, как и положено, лежащего на матрасе. Помимо описанных в книге стола, несгораемого шкафа и автомата Калашникова, зритель может заметить мелькающие за спиной Татарского

упаковки с пепси-колой. Это глубинное построение кадра призвано взломать природную плоскость экрана, чтобы отобразить мир реальности.

Переходим к пространству рабочего места героя. Режиссер использует съемку крупным планом «крохотного окошка», из которого зритель видит окружающий мир глазами Татарского. В ларьке действительно полутемно, кадры статичного пространства ларька перемежаются с кадрами бурлящего за окошком мира.

Во время диалога между Татарским и Морковиным режиссер выбирает тип съемки сверху, чтобы охватить больше пространства и показать большее взаимодействие между героями. В фильме нигде не указано название их следующего места назначения. На то, что они в итоге оказываются в китайском ресторане, указывают кадры крупным планом характерных блюд, обслуживающий персонал восточного происхождения, интерьер и соответствующая музыка.

По сюжету романа проходит день между их разговором и появлением Татарского в студии. Однако, в фильме пространство ресторана тут же сменяется пространством «Драфт Подиума», о том, что прошло какое-то время, зритель понимает из удивленного приветствия Морковина. В фильме нет возможности определить подвальное это помещение или нет, но оно создает впечатление «плотно заставленного техникой» - все упомянутые на страницах компьютеры, сканеры и магнитофоны. В возможностях режиссера было добавить дополнительные декорации – вывеска с названием студии найдет отражение в сознании тех зрителей, которые уже встречали его в книге, остальные, глядя на плакаты популярных в то время кинофильмов и звезд, иной раз удостоверятся в изображаемой эпохе, над которой еще больше насмехается Виктор Гинзбург (например, латинская надпись SSSR, выполненная в манере эмблемы СС и другая нацистская символика, завуалированная на задних планах в кадрах этого кинофильма).

В целях экономии экранного времени режиссер монтирует кадры Морковина в квартире Татарского с кадрами его отправления на встречу с клиентом, играет пространствами, перемещаясь из одного в другое. В кабинете клиента нет «голубой пыжиковой шапки в пустом застекленном шкафу», но на стене висит умышленно скрытый режиссером «портрет вождя» и это явно не Борис Ельцин.

О квартире Татарского в книге не сказано ничего, однако в начале фильма она представлена в виде типичной комнаты человека из постсоветского пространства, к концу – это современная квартира со всеми удобствами.

Прогресс Вавилена Татарского показан стремительно, сперва невозможно установить сколько времени прошло с того момента, как он становится копирайтером,

о смене статуса символизируют только смена прически и гардероба и замена печатной машинки компьютером. Когда на экране телевизора появляется новость об отстранении Бориса Ельцина с поста президента РФ, зрителю становится понятно, что действие картины происходит в 1993 году. По мере появления на экране более современных моделей мобильных телефонов, автомобилей и других символов XXI века, зритель догадывается, что время кинофильма выходит далеко за рамки времени, описанного в романе.

В романе Татарский встречает Сашу Бло гораздо позже. Однако, в фильме именно Саша Бло приводит Вавилена в компанию, где он знакомится с Пугиным. Место, где впервые Татарский встречается с Пугиным, в романе обозначено как «в гостях у общих знакомых». В кинофильме они встречаются не то в квартире, не то в клубе. Свой проект для «Спрайта» Татарский приносит в «офис» Пугина, который не фигурирует в романе, но находит отражение в фильме – это обыкновенная квартира с яркими стенами и плакатами. Между сценой знакомства Татарского с Пугиным есть один интересный связующий момент – кадр с выпивающим рюмку Пугиным монтируется с кадром телевизионной передачи, в которой Ельцин делает глоток из кружки. Этот монтаж вызывает в сознании зрителя определенные ассоциации, опираясь на накопленные знания. Сразу за монологом президента осуществляется любопытным прием, ломающий время повествования в кинотексте – за словами «мною предприняты следующие действия» в телевизоре появляется кадр с танком, стреляющим прямо в здание. Этот пробел во времени не имеет никакого отношения к книжному повествованию, но в фильме приобретают определенное влияние и значимость.

Описанные в «Тихамате» Татарского предания трансформируются на экране в монтаж из картин и скульптур древних цивилизаций. Примечательно, что наскальное изображение богини Иштар монтируется с кадром уже современной постройкой на Тверской улице, вытесняя таким образом зрителя из древнего Вавилона в «наши дни».

Показано перемещение в пространстве главного героя в жилище Гиреева. Ответив согласием на приглашение своего одноклассника, зритель видит кадр поездки на электричке, затем станции, куда герою еще суждено вернуться и таинственный «зиккурат» на заднем плане просторного поля.

Жилье Гиреева удастся осмотреть только изнутри, отбрасывая подробности его внешнего описания в книге. Минимальные удобства режиссер дополняет атрибутами, которые соответствуют натуре «тибетского астролога» - пространство заполняют ковры, барабаны, языческие полотна и разная символика. Мантра «Хум», например,

предстает уже не в виде ее буквенного изображения на листке бумаги, а занимает значительное место на стене в углу комнаты.

Герои отправляются в лес. Пространство кадра занимают снятые крупным планом мухоморы. Эта умышленная гиперболизация роднит очертания гриба с атомным взрывом, гриб на экране кажется такой же огромной и разрушительной волной.

Галлюцинации и бег Татарского сняты режиссером так, что зритель становится «глазами» главного героя. Время на экране то останавливается, за счет эффекта замедленной съемки, то, наоборот, убыстряется (этот прием сопутствует любое алкогольное или наркотическое опьянение Вавилена). С наступлением темноты в лесу, зритель понимает, что с момента первых галлюцинаций прошло какое-то время.

Описанная в романе заброшенная стройка почти не отличается от ее воплощения на экране, здание испещрено граффити (только здесь оно цензурного содержания), на крыше горит красный маяк, а стены мерещатся Татарскому стенами храма богини Иштар. Здесь впервые встречается надпись «This game has no name» и впредь преследует Татарского во внутрикадровых надписях на протяжении всего фильма также, как брендами и портретом Че Гевары заполнено почти каждое пространство картины.

Рекламные ролики, их концепции и все сцены, задействующие компьютерную графику, являются связующим звеном во времени повествования, но выходят за рамки его пространства. Так, например, кадр из технического помещения на крыше постройки монтируется с роликом, не имеющим ничего общего с пространством, в котором находится герой, и отправляет зрителя в кабинет Пугина и далее по сюжету.

Профессиональные будни Татарского показаны на экране его перемещением в разные точки – офис, забегаловка и т.п.

Иногда Гинзбург совершает небольшие изменения в пространственно-временном континууме книги, повествуя о событиях в клубе «Бедные люди» намного позже встречи с Ханиным (другим отклонением позже станет покупка планшетки – в фильме эта сцена показана после знакомства с отделом криэйторов «Тайного советчика» и т.д.). Во время разговора с Ханиным по телефону зритель видит тот же монтажный прием, который был использован в сцене первой встречи Татарского с клиентом в начале фильма, смешивая два пространства – квартиры Вавилена и офиса Ханина. Также, во время разговора с Ханиным зритель может наблюдать сцену убийства Пугина, перемещаясь уже в третье пространство в пределах одного времени.

Внутрикадровые надписи соответствуют книжным, зритель видит на двери кабинета табличку со словами «Идеологический отдел», однако пространство этого

кабинета лишилось той детали, которая так смутила Татарского – на стене отсутствует рекламный плакат с пальмами и надписью «It will never be the same».

Режиссер классически иллюстрирует небольшую сцену воспоминания Татарского о изображении на марке божества Энкиду – кадр страницы «Тихамата» монтируется с кадром, который уже знаком зрителю по сцене из бара «Бедные люди».

Сцена молитвы Вавилена снята «сверху», возвышая тем самым зрителя над персонажем, создается ощущение, что он обращается к тому, кто находится по ту сторону экрана, хоть и не смотрит в кадр.

На экране «Институт пчеловодства» не поражает тем убранством, которое описано в романе. Общего с книжным кабинетом Азадовского остались только лэйбл с американским флагом, персидский ковер и консервные банки Энди Уорхолла на стене. Рабочее место Азадовского возвышается над сиденьем посетителя, усиливая тем самым взгляд «сверху вниз». На этом этапе оператор намеренно снимает лицо Азадовского крупным планом, чтобы заранее вызвать у зрителя неприязнь к его персонажу.

Также в кинофильме отсутствуют кабинет Морковина и дача Азадовского.

Тем временем киномир за окном автомобиля постепенно приближается к концу 90-ых. Павильон для съемок вымышленных сценариев из жизни политических деятелей режиссер решает осовременить и видоизменить, совместив в одном помещении три разных, в деталях описанных на страницах романа.

Пространственно-временные отношения экранизации придерживаются книги вплоть до событий в «Золотой комнате». Фраза Азадовского «сто метров под землей, район Останкинского пруда» трансформируется в простую «Останкино», меняя тем самым местонахождение финального действия. Оттуда Татарский не сразу попадает в раздевалку, а сперва проходит через коридор подвального помещения. На заднем плане опять виднеется холодильник с пепси-колой. Вход в Золотую комнату украшает табличка с видоизмененным логотипом сети фаст-фуда «Mc Donald's». Интерьер комнаты полностью повторяет книжный вариант, надписи на стенах переключаются со шрифтом вступительных титров. Прибор воссоздающий 3D-модель Татарского несколько отличается.

В конце фильма показан уже 2011 год, об этом говорят плакаты митингующих с портретом Барака Обамы на современных улицах Москвы.

### 3.3. Способ наррации

То, как на экране будет трансформироваться текст произведения зависит от работы сценариста – он решает, стоит ли нарушать последовательность действий, и какие детали повествования следует исключить, а какие оставить. Самая сложная задача – это заключить объем книжного материала в рамки, обусловленные хронометражем картины.

В экранизации «Generation П» есть одно большое преимущество – на протяжении всего фильма зритель слышит закадровый голос Вавилена, который восполняет пробелы для тех, кто с текстом книги не знаком. Этот прием также делает Татарского главным повествователем, в отличие от книги, где события описываются от третьего лица.

Вступительные слова романа о «поколении пепси» на экране трансформируются в ряд смонтированных кадров-вырезов из видео-материала советских времен, которые четко следуют за произносимым текстом. В тот момент, когда говорится о море и солнце – на экране появляется пляж, за словом пепси следует кадр с напитком и т.д. Рекламный клип пепси-колы заменен на более короткий ввиду экономии времени кинофильма, но не менее значимый для тех, кто ее помнит. В итоге, мрачность и обреченность слов автора выливается на экран вполне оптимистичным представлением об эпохе минувших дней и способна вызвать чувство ностальгии. Этот же эпизод вкладывает смысл в слова Азадовского в конце книги, когда он спрашивает Татарского, помнит ли тот про День Нептуна – день, отрывок которого зритель вспомнит по начальной сцене фильма.

Во время ознакомительного монолога Вавилена зритель видит детали романа, спрятанные на общих и задних планах кадра – томик стихотворений Марины Цветаевой, портрет Сергея Есенина, которые напоминают читателю-зрителю о литературном прошлом героя. Фоном играет песня группы ДДТ «Что такое осень – это листья», благодаря которой в романе Татарскому были навеяны его последние стихотворные строки.

Задатки рекламиста у Вавилена появляются еще при работе в ларьке – до встречи с Морковиным. В фильме именно здесь он сочиняет свой слоган к «Туборгу», создавая тем самым кольцевую композицию с концовкой фильма. Количество брендов, рекламируемых Татарским иногда сокращено, а иногда дополнено или заменено теми, что на страницах романа не встречаются. Тексты рекламных слоганов сохранены, но в некоторых случаях отнесены к совершенно другим продуктам (Tic Tac вместо Nescafe).

Помимо этого реклама осуществляется не только посредством соответствующих слоганов, а просто появлением логотипа в кадре – Coca-Cola у кассы ларька, Panasonic на ящике в квартире Татарского, этикетка Malibu вместо плаката с пальмами, Nokia на поясе Малюты, Mc Donald's вместо M&M's, марки автомобилей и т.д. То же касается сценариев рекламных роликов – в большинстве деталей они дублируют записи Вавилена и предстают на экране не в виде текста, а внедрением в киноповествование их визуальной реализацией. Так, например, реклама, придуманная Малютой для компании Nike выглядит на экране эскизом-раскадровкой и сопутствующей презентацией.

Примечательно, что в фильме Морковин при встрече с Татарским сразу обращается к нему по настоящему имени, и вместо «Вова» произносит «Вава». Пропадает фраза, которую Морковин бросает Татарскому: «А ну-ка пойдём отсюда к черту», но на фоне звучит песня «Эй ямщик, поворачивай к черту!».

Все диалоги в фильме почти полностью повторяют оригинал, отличаются они или эмоциональностью, обусловленной игрой актеров, или длительностью, чаще из них выбраны ключевые слова, необходимые для дальнейшего развития сюжета. Не смотря на цензуру, сохранена и ненормативная лексика (цензура не позволила и в точности передать издевательства Азадовского над хомяком). Иногда слова одного героя отдают другому для достижения большей взаимосвязи между персонажами на экране.

В офисе первого клиента Вавилена он обращает внимание на руки мужчины – вращающиеся большие пальцы сопровождаются звуком тикающих часов, так зритель понимает, почему Татарскому в голову приходит мысль о проблеме времени. До этого он получает сообщение на пейджер – кадр с крупным окошком с надписью “Welcome to the route 666” – в точности как в романе. В фильме опущено согласие на сотрудничество клиента с «Драфт Подиумом», зритель понимает это исходя из снятых крупным планом сто долларовых купюр в руках Татарского, следующих за предложенным им сценарием рекламного ролика. О гибели клиента зритель узнает из программы новостей, как и то, что звали его Жилин – в романе информации об этом не было. Возможно, режиссер решил добавить эту деталь, чтобы замкнуть круг смертей всех тех, кто нанимал Татарского на работу, включая Пугина, Ханина и Азадовского.

В одном из кадров фильма мелькает книга “Positioning: a battle of your mind”, которую Татарский считал своей маленькой Библией и многократно перечитывал, согласно сюжету романа.

Когда тот после неудачи Татарского со «Спрайтом», предлагает ему попробовать сочинить рекламу для другого бренда, на вопрос Вавилена «А какой?» - в кадре

появляется пачка сигарет «Парламент». Подобный монтаж позволяет опустить подробности, занимающие лишнее время.

В фильме найденная Татарским статья о трех загадках богини Иштар имеет расхождение с книгой в заглавии: в романе в слове «Вавилон» была опечатка – вместо буквы «о» стояла «е», но в фильме буква «о» исправлена ручкой на «е». Вместо текста, изложенного в статье, зритель опять слышит голос Вавилена, который сопровождает иллюстративный материал, соответствующий деталям, на которые в статье обращает внимание Татарский. В отличие от книги, именно на этом этапе зритель может увидеть как выглядят три символических объекта, представляющих загадки Иштар.

Главной трудностью при переводе книжного текста на экран была реализация рекламы, галлюцинаций и общением с духом Че Гевары – все это подразумевает внедрение в киноповествование компьютерной графики.

Главным нововведением стало появление в фильме кандидата Смирнова. Он появляется в тот момент, когда по сюжету программист из «Института Пчеловодства» стирает из базы данных 3D модели правительства. В фильме Татарский предлагает в качестве кандидата своего водителя Николая – сам формирует его прошлое, настоящее и будущее.

Зеленый шар, который так смущал героя своим цветом, приобретает значение, когда зритель видит аналогию между эмблемой Межбанковского комитета и логотипом канала «НТВ», что наводит на определенные ассоциации.

## Выводы

Развитие кинематографа – процесс долгий и сложный. Кино не сразу стало искусством и прошло долгий путь от его определения как «движущейся фотографии» до наших дней, когда оно стало очередной составляющей культурной жизни человека, наряду с книгой и живописью.

Растущие возможности средств кинематографа, позволили режиссерам обращаться к классическим произведениям литературы, таким образом, к сегодняшнему дню человечество имеет ряд экранизаций знаменитых работ классиков, которые готовы посоревноваться между собой в точности передачи книжного текста на экран.

Изданный в 1999 году роман Виктора Пелевина «Generation П» обрел свою адаптацию спустя двенадцать лет. И книга, и фильм были восприняты критиками одинаково остро, но никого не оставили равнодушным.

Перед режиссером Виктором Гинзбургом стояла непростая задача – подарить роману визуальное воплощение, которое казалось невыполнимым. Несмотря на внесенные изменения в повествование романа, фильм практически с точностью дублирует его текст.

Можно выделить главное отличие во времени между романом «Generation П» и его экранизацией – если действие романа разворачивается в пределах 90-ых годов России, то фильм забегает на десяток лет вперед. В фильме расставлены акценты на задних планах кадров, задействованы съемки, позволяющие охватить максимальное пространство экрана и показаны самые важные места и объекты, в которых суждено было побывать Вавилену Татарскому.

Большое внимание уделено работе над изображением рекламной практики Татарского – в фильме появляются реальные видео-ролики, а вся мистическая составляющая романа отображена посредством возможности задействовать компьютерную графику в современном кинематографе.

Также главному герою режиссер дал больше воли и свободы, поставив его во главе создания нового персонажа Николая Смирнова, который в романе не фигурировал.

В итоге постмодернистское по своему направлению произведение находит своего двойника в кинематографическом жанре арт-хаус.

## Заключение

В ходе работы:

- проанализированы научные труды, посвященные кинотексту на ранних этапах его развития [Ю. Цивьян, Ю. Лотман, Ю. Тынянов, Н. Зоркая];
- определены главные проблемы перевода литературного текста в язык кинотекста;
- проанализирована критическая рецепция романа В. Пелевина «Generation П» и одноименной экранизации;
- основываясь на исследованиях, провести анализ экранизации на доминирующих уровнях структуры текста – герой, пространство и время, способ наррации.

Проблема отражения книжного текста на экране останется актуальной пока режиссеры берут на себя ответственность создавать картины по различным литературным источникам.

Автору и впредь хотелось бы сопоставлять литературные экранизации с оригинальными произведениями, в частности произведения современной литературы.

## Список использованной литературы

### Источники:

**Пелевин, В.** *Generation «П»*.

Москва, Эксмо, 2009. 366 С.

### Кино-материал:

**Гинзбург, С.** *«Generation П»*.

Россия, Киностудия Им. М. Горького, 2011.

### Научная литература:

**Булавинова М.** *Многострадальный трип*

(<http://artread.ru/articles/pelevin/mnogostradalnyi-trip>). Доступен на 25.05.2012.

**Генис А.** *Феномен Пелевина*. (<http://pelevin.nov.ru/stati/o-gen1/1.html>). Доступен на 25.05.2012.

**Голынкин-Вольфсон Д.** *Три рецензии*. (<http://www.vavilon.ru/texts/golynko2.html>).

Доступен на 25.05.2012.

**Долин А.** *Виктор Пелевин: новый роман*. (<http://pelevin.nov.ru/stati/o-dolin/1.html>).

Доступен на 25.05.2012.

**Засурский И.** *Пелевин по-американски*.

(<http://www.lenta.ru/articles/2011/04/22/ginzburg/>). Доступен на 25.05.2012.

**Зоркая Н.** *Русская школа экранизации*. (<http://www.portal-slovo.ru/art/35958.php>).

Доступен на 25.05.2012.

**Каганов Л.** *Впечатления от книги В. Пелевина «Generation П»*.

(<http://pelevin.nov.ru/stati/o-lleo/1.html>). Доступен на 25.05.2012.

**Лаптева Е.** *Зачем в фильм «Generation П» столько наркотиков и мама?*

(<http://pelevin.nov.ru/stati/o-kp/1.html>). Доступен на 25.05.2012.

**Лотман, Ю.** *Семиотика кино и проблема киноэстетики*. ([http://lib.web-](http://lib.web-malina.com/getbook.php?bid=2950&page=1)

[malina.com/getbook.php?bid=2950&page=1](http://lib.web-malina.com/getbook.php?bid=2950&page=1)). Доступен на 25.05.2012.

**Минкевич А.** *Поколение Пелевина*. (<http://pelevin.nov.ru/stati/o-mink/1.html>). Доступен на 25.05.2012.

- Мукаржовский Я.** *К вопросу об эстетике кино.*  
(<http://philologos.narod.ru/texts/mukar1.htm>). Доступен на 25.05.2012.
- Муриков Г.** *Параллельные миры.* (<http://pelevin.nov.ru/stati/o-murikov1/1.html>).  
Доступен на 25.05.2012.
- Обыденкин А.** *Три жизни Пелевина в ожидании четвертой.*  
(<http://pelevin.nov.ru/stati/o-tri/1.html>). Доступен на 25.05.2012.
- Рождественская К.** *Околение П* (<http://pelevin.nov.ru/stati/o-roj/1.html>). Доступен на 25.05.2012.
- Рубинштейн Л.** *Когда же придет настоящий «П»?* (<http://pelevin.nov.ru/stati/o-rub/1.html>). Доступен на 25.05.2012.
- Салиева Л.** *Мифы 90-ых или вечные ценности нового поколения.*  
(<http://pelevin.nov.ru/stati/o-myth90/1.html>). Доступен на 25.05.2012.
- Свердлов М.** *Как сделан Пелевин. Хорошая защита плохой прозы.*  
(<http://pelevin.nov.ru/stati/o-sverd/1.html>). Доступен на 25.05.2012.
- Тынянов, Ю.** *Об основах кино.* (<http://philologos.narod.ru/tynyanov/pilk/kino4.htm>).  
Доступен на 25.05.2012.
- Тынянов, Ю.** *О фэксах.*  
(<http://feb-web.ru/feb/classics/critics/tynianov/t77/t77-346-.htm>). Доступен на 25.05.2012.
- Цивьян, Ю.** *Историческая рецепция кино. Кинематограф в России 1896-1930.*  
Рига, Зинатне, 1991. С. 197 – 321.
- Цивьян, Ю.** *Кинотекст.* (<http://diction.chat.ru/kinotext.html>). Доступен на 25.05.2012.
- Шкловский Е.** *ПП или Победитель Пелевин.* (<http://pelevin.nov.ru/stati/o-pp/1.html>).  
Доступен на 25.05.2012.
- Эйзенштейн, С.** *Монтаж.*  
([http://lib.ru/CINEMA/kinolit/EJZENSHTTEJN/s\\_montazh\\_1938.txt](http://lib.ru/CINEMA/kinolit/EJZENSHTTEJN/s_montazh_1938.txt)). Доступен на 25.05.2012.

Bakalaura darbs “Generation P” kā teksts un kinoteksts” izstrādāts LU Humanitāro zinātņu fakultātē.

Ar savu parakstu apliecinu, ka pētījums veikts patstāvīgi, izmantoti tikai tajā norādītie informācijas avoti un iesniegtā darba elektroniskā kopija atbilst izdrukai.

Autors: Valērija Deņisenko

\_\_\_\_\_  
(paraksts)

\_\_\_\_\_  
(datums)

Rekomendēju/nerekomendēju darbu aizstāvēšanai

Vadītāja: Dr.Philol Natalja Šroma

\_\_\_\_\_  
(paraksts)

\_\_\_\_\_  
(datums)

Recenzents: doktorante Svetlana Pogodina

Darbs iesniegts Rusistikas un Slāvistikas nodaļā 31.05.2010

Dekāna pilnvarotā persona: metodiķe Jeļena Sevastjanova

\_\_\_\_\_  
(paraksts)

Darbs aizstāvēts bakalaura gala pārbaudījuma komisijas sēdē

06.06.2010. prot. Nr. \_\_\_\_\_, vērtējums:

Komisijas sekretāre: lektore Renāte Miseviča-Trilliča

\_\_\_\_\_  
(paraksts)