

**Univerzita Palackého v Olomouci
Filozofická fakulta**

**K problému nepřeložitelného (porovnání
literárního díla a jeho filmové adoptace: "Mistr a
Markétka" od M.Bulgakova a Tv-seriál "Mistr i
Markétka")**

Bakalářská diplomová práce

Studijní program: Ruština se zaměřením na hospodářsko-právní a turistickou oblast

Vedoucí práce: doc. PhDr. Jekatěrina Mikešová, CSc.

Autor: Olga Kindinova

Olomouc 2008

Univerzita Palackého v Olomouci
Filozofická fakulta

Prohlášení

Místopřísežně prohlašuji, že jsem diplomovou práci na téma: „О проблеме непереводаемого (Сравнение литературного произведения и его экранизации: „Мастер и Маргарита“ М. Булгакова и телесериала „Мастер и Маргарита“)“ vypracovala samostatně pod odborným dohledem vedoucího diplomové práce a uvedla jsem všechny použité podklady a literaturu.

V Olomouci dne

Podpis:

Děkuji doc. PhDr. Jekatěrině Mikešové, CSc. za konzultace, rady a připomínky, které mi během psaní bakalářské diplomové práce poskytla.

| | |
|---|-----------|
| Содержание..... | |
| Введение..... | 5 |
| 1 Перевод..... | 7 |
| 1.1 Переводимость..... | 9 |
| 1.2 Непереводимость..... | 10 |
| 1.3 Виды перевода..... | 13 |
| <i>1. 3. 1 Интерлингвистический перевод.....</i> | <i>13</i> |
| <i>1. 3. 2 Интралингвистический перевод.....</i> | <i>14</i> |
| <i>1. 3. 3 Интерсемиотический перевод.....</i> | <i>14</i> |
| 2 Виды искусства..... | 15 |
| 2. 1 Синтез искусств..... | 16 |
| 2. 2 Выразительные средства литературы и кино..... | 18 |
| 3 Семиотика..... | 19 |
| 3.1 Языки кинематографа..... | 24 |
| 4 Экранизация..... | 26 |
| 4.1 Виды экранизаций..... | 26 |
| <i>4. 1. 1 Средства киноповествования.....</i> | <i>28</i> |
| 4. 2 Интерпретация как интерсемиотический перевод..... | 29 |
| 5 Роман „Мастер и Маргарита“ М.А. Булгакова..... | 34 |
| 5. 1 Образы героев, созданные М.Булгаковым..... | 34 |
| 6 Экранизация романа „Мастер и Маргарита“ В.В. Бортко..... | 35 |
| 6. 1 Экранизация как личное прочтение режиссёром данного произведения..... | 37 |
| <i>6. 1. 1 Образы героев, созданные В. В. Бортко</i> | <i>38</i> |
| <i>6. 1. 2 Методы В. Бортко при адаптации текста.....</i> | <i>38</i> |
| 6. 2 Противоречивые взгляды на телесериал по роману В. Булгакова..... | 40 |
| 6. 3 Роль звука, музыки, спецэффектов в кино..... | 43 |
| 6. 4 Анализ эпизода телесериала и главы романа „Явление героя“..... | 44 |
| Заключение..... | 51 |
| Резюме..... | 53 |
| Список используемой литературы и ресурсов Интернет..... | 58 |
| Аннотация..... | 61 |

Введение

Для написания дипломной работы мною была выбрана тема - „ О проблеме непереводимости (Сравнительный анализ литературного произведения и его кино-адаптации: „Мастер и Маргарита“ М. А. Булгакова и телевизионного сериала „Мастер и Маргарита“). В работе я попробую сравнить вышеупомянутые произведения искусства, найти между ними связь, сходства и различия. Также постараюсь ответить на ряд вопросов – можно ли употреблять термин „перевод“ в отношении различных экранизаций классических литературных произведений; Возможно ли адекватно перевести и донести главную мысль произведения литературы на язык кино; Является ли уникальная атмосфера текста-источника переводимой.

Первая часть будет теоретической. В ней будут рассмотрены понятия перевода, непереводимости и переводимости. Кроме того, будут даны определения различным видам искусства, которые относятся к теме данной работы. Затем попытаюсь описать способы их взаимодействия и показать основные черты, характерные, с одной стороны, для литературных произведений, с другой стороны, для кинопроизведений. В последующих главах будут описаны различные виды экранизаций. На основе полученной информации постараюсь определить вид экранизации, к которому относится роман В. Булгакова.

Затем будут рассмотрены способы взаимодействия между художественной литературой и кино в процессе экранизации литературных произведений. Впоследствии попытаюсь показать и доказать, что литература и кино говорят на разных „языках“. Каждый из данных видов искусства обладает собственными средствами выражения, с помощью которых они пытаются донести до реципиента главную мысль своего содержания. И в конце теоретической части введу понятие „семиотика“ для того, чтобы впоследствии воспользоваться семиотическим подходом для сравнительного анализа телефильма „Мастер и Маргарита“ с его литературным оригиналом.

Вторая часть моей работы будет посвящена непосредственно роману М. А. Булгакова „Мастер и Маргарита“ и телевизионному сериалу „Мастер и Маргарита“ режиссёра В. В. Бортко. В данной части попытаюсь сравнить с

помощью семиотического анализа насколько отличаются книжные образы героев от сериальных и ответить на вопрос, была ли передана атмосфера романа в экранизации. Также попробую найти изменения в сюжете, внесённые режиссёром (если таковые имеются) и дать ответ на вопрос: удалось ли режиссёру сохранить главную мысль, которую хотел донести читателям Булгаков, или же он её изменил, пытаясь сказать что-то своё. В конце попробую разобраться в пользе экранизаций произведений классической литературы.

Главными источниками информации для данной дипломной работы будут непосредственно роман „Мастер и Маргарита“ М. Булгакова и телевизионный сериал „Мастер и Маргарита“ В. Бортко. Второстепенными, но не менее важными будут труды, написанные такими выдающимися учёными и писателями как Умберто Эко, Вальтер Беньямин, Олег Аронсон, Юрий Лотман, Олег Якобсон, Джеймс Монако и др. Также будут использованы различные интернет - ресурсы, например, <http://ru.wikipedia.org/>, <http://www.glossary.ru/> и т. д.

1 Перевод

Перевод - это древний вид человеческой деятельности. Как только в истории человечества образовались группы людей, языки которых отличались друг от друга, появились „толмачи - билингвы“, помогавшие общению между „разноязычными“ коллективами. С возникновением письменности появились письменные переводчики, переводившие различные тексты официального, религиозного и делового характера. Распространение письменных переводов сделало доступным для людей культурные достижения других народов, а также сделало возможным взаимодействие и взаимообогащение культур.

Вопросы о степени близости перевода к оригиналу обсуждаются переводчиками ещё с античных времён. В ранних переводах Библии или других произведений, считавшихся образцовыми, преобладало стремление буквально копировать оригинал, что приводило к неясностям или даже полной непонятности перевода. Поэтому позднее совершались попытки доказать право переводчика на большую свободу в отношении оригинала, необходимость воспроизводить не букву, а смысл или даже общее впечатление, „очарование“ оригинала.

В процессе перевода между текстом оригинала и текстом перевода устанавливаются определенные отношения. Анализ таких текстов, помогает понять внутренний механизм перевода, выявить эквивалентные единицы, а также обнаружить изменения формы и содержания, происходящие при замене единицы оригинала эквивалентной единицей текста перевода. Сопоставительный анализ переводов даёт возможность выяснить, как преодолеваются трудности перевода, а также какие элементы оригинала остаются непередаваемыми в переводе.

При описании переводческой деятельности теория перевода учитывает, что переводчик может осуществлять не только стандартный перевод, но и различные виды адаптивного транскодирования. Это вид языкового посредничества, при котором происходит не только транскодирование информации с одного языка на другой, но и её преобразование (адаптация) с целью изложения в иной форме. При адаптивном

транскодировании, в отличие от перевода, создаваемый текст не предназначен для полноценной замены оригинала.

В процессе перевода переводчик должен пройти два этапа: уяснить содержание оригинала и выбрать вариант перевода. В результате осуществляется переход от текста оригинала к тексту перевода. При этом действия переводчика часто интуитивны.¹

По мнению У. Эко перевод является своего рода переговорами между двумя сторонами, которые должны пойти на определённые жертвы, чтобы результат был приемлем для обоих. В роли договаривающихся сторон могут выступать, с одной стороны, некий текст-источник, а с другой стороны, есть новый текст (кинотекст) и та культура, в которой он появляется, со всеми ожиданиями предполагаемых читателей (зрителей). „Переводчик выступает как лицо, ведущее переговоры между этими реальными и потенциальными сторонами“.²

Хороший переводчик должен в совершенстве владеть родным и иностранным языком, полностью понимать смысл, суть содержания переводимого текст, а также придерживаться его интонации и стиля. Профессиональный переводчик должен стремиться к тому, чтобы его перевод оказывал такое же впечатление на читателей, что и оригинальное произведение.

Всякий текст коммуникативен, содержит некоторое сообщение, передаваемое от Источника к Рецептору. Воспринимая полученную информацию, Рецептор тем самым вступает в определенные личностные отношения к тексту, называемые прагматическими отношениями.

Переводчик выступает на первом этапе переводческого процесса в роли Рецептора оригинала. Поэтому для успешного перевода необходимо всестороннее знакомство с историей, культурой, литературой, обычаями, современной жизнью и прочими реалиями народа, к которым принадлежит текст-источник. В качестве языкового посредника в межъязыковой

¹ Цит. по: Паршин, А. : *Теория и практика перевода*. <http://www.perevod4ik.com/articles/article3.php>

² Подробнее об этом см. : Эко, У. : *Сказать почти то же самое*. / Перев. с итал. А. Н. Ковалея. - СПб.: Симпозиум, 2006, стр. 19

коммуникации переводчик должен стремиться к тому, чтобы его личностное отношение к оригиналу не отразилось на точности перевода. В этом смысле переводчик должен быть прагматически нейтрален.

На втором этапе процесса перевода переводчик стремится обеспечить понимание исходного сообщения Рецептором перевода. Он учитывает, что Рецептор перевода относится к иной языковой группе, обладает иными знаниями и жизненным опытом, имеет иную историю и культуру. Переводчик должен устранить все препятствия, внося в текст перевода необходимые изменения.³

1.1 Переводимость

Вопросы по поводу переводимости и непереводимости и возможности перенести атмосферу оригинала за его рамки обсуждаются уже давно. Согласно энциклопедическим данным – „переводимость“ - объективно существующая возможность передать сообщение в условиях коммуникации с использованием двух языков. А „непереводимость“ - особенность какого-либо слова или выражения. Непереводимое слово - это слово, не имеющее достаточно точных аналогов в языке, на который происходит перевод.⁴

Одни считают, что перевод в принципе не возможен по лингвистическим причинам, т. к. перевод максимально воспроизводит оригинал. Каждый язык уникален, имеет свой национальный „дух“, что предполагает недостижимым тождество двух разноязычных текстов.

Перевод кажется попыткой разрешить невыполнимую задачу. Поскольку каждый переводчик пытается придерживаться либо языка оригинала и своего родного языка, либо своеобразия языка народа, на который переводится подлинник. Подобные взгляды, получили позднее название „теория непереводимости“, которая основывается на том, что рассмотрение перевода с позиций языкознания определило невозможность полного

³ Подробнее об этом см.: Комиссаров, В. Н.: *Теория перевода (лингвистические аспекты)*, Гл. IX, стр. 256

⁴ <http://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9D%D0%B5%D0%BF%D0%B5%D1%80%D0%B5%D0%B2%D0%BE%D0%B4%D0%B8%D0%BC%D0%BE%D1%81%D1%82%D1%8C>

тождества содержания оригинала и перевода. Поскольку перевод не предполагает создания тождественного текста, а отсутствие тождества не может доказывать невозможность перевода, что, в свою очередь, не мешает переводу выполнять те же коммуникативные функции, для выполнения которых был создан текст оригинала.⁵

1. 2 Непереводаемость

Проблему перевода Поль Рикер предлагает решать двумя способами, по-разному понимая сам термин. С одной стороны, он говорит о переводе в узком смысле слова, понимая под этим переложение словесного сообщения с одного языка на другой. С другой стороны, в широком смысле, когда перевод становится синонимом попытки осмысления и толкования текста в рамках одного и того же родного языка. Он считает, что нужно отказаться от теоретической альтернативы переводимость/непереводимость текста и заменить её верностью/неверностью перевода своему источнику.

Перевод кажется невозможным с теоретической точки зрения, но, как известно, вполне осуществим практически, однако за это приходится платить сомнениями относительно его верности/неверности своему источнику, поскольку не существует абсолютного критерия хорошего перевода. Например, мы не имеем, какого-то третьего текста, с которым можно было сопоставить источник и перевод. Текст, который бы являлся носителем того тождественного значения, которое предполагается перенести из источника в текст перевода.⁶ Следовательно, переводчик должен стремиться к максимальной смысловой близости к оригиналу, смирившись с её недостижимостью.

Опытный переводчик, В. Н. Комиссаров, считал, что одна из главных задач интерпретатора заключается в максимально полной передаче содержания

⁵ Подробнее об этом см.: Паршин, А.: *Теория и практика перевода*.
<http://www.perevod4ik.com/articles/article3.php>

⁶ Подробнее об этом см.: Рикер, П.: *Парадигма перевода*. / Перевод Эдельман, М.: „Espirit”, № 253, июнь 1999, Париж. <http://belpaese2000.narod.ru/Trad/ricoeur.htm>

оригинала и в стремлении к общности содержания оригинала и перевода. Следует различать потенциально достижимую эквивалентность, т. е. максимальную общность содержания двух разноязычных текстов и переводческую эквивалентность - реальную смысловую близость текстов оригинала и перевода, которая достигается в процессе перевода. Пределом переводческой эквивалентности является максимально возможная степень сохранения содержания оригинала при переводе. Даже создав самый точный перевод, вряд ли удастся избежать проблемы верности/неверности оригиналу.⁷

Утрата каких-то элементов переводимого текста при переводе не является признаком непереводимости текста. Невозможность воспроизвести в переводе какую-то особенность оригинала, лишь подтверждает существование определённого принципа нетождественности содержания двух текстов. Отсутствие тождественности не является для перевода помехой для выполнения тех же коммуникативных функций, для которых был создан текст оригинала. Абсолютная тождественность содержания оригинала и перевода не только невозможна, но и не нужна для осуществления тех целей, ради которых перевод был создан.⁸

Переводчик и писатель, М. Д. Яснов, охарактеризовал переводческую деятельность как искусство потерь. Он говорил о том, что каждый переводчик находит свои пути решения проблем, связанных с потерями при переводе, т. к. нельзя полностью передать все особенности оригинала.

Что в принципе должно быть переведено - смысл или слова? Язык является некой тайной, загадкой, он тяготеет к закрытости, к антикоммуникативности. Любовь к крайностям уводит его от обычного представления об языке как инструменте общения, и в результате текст (сообщение) и его толкование оказываются противопоставленными друг другу.

⁷ Подробнее об этом см.: Комиссаров, В. Н.: *Теория перевода (лингвистические аспекты)*, Гл. II, стр. 38.

http://www.classes.ru/grammar/43.Teoriya_perevoda_Lingvicticheskiye_aspekty/html/unnamed.html

⁸ Подробнее об этом см.: Паршин, А.: *Теория и практика перевода*.

<http://www.perevod4ik.com/articles/article3.php>

Для того чтобы перевести текст необходимо предварительно понять его содержание.⁹

По мнению В. Беньямина, кажется вполне очевидным, что перевод предназначен читателям, которые не понимают оригинала. Существенным для любого литературного произведения является не сообщение и не высказывание. Однако любой перевод, несущий сообщающую функцию, не может передавать ничего, кроме несущественного. Таков признак плохих переводов, считает В. Беньямин. Оригинальное произведение обладает чем-то необъяснимым и таинственным, чем-то „поэтическим“, что переводчик сам может воспроизвести лишь поэтически. Но плохие переводчики, к сожалению, это поэтику не понимают, отсюда и возникает неточная передача несущественного содержания. От неё не избавиться, если перевод пытается служить читателю.

Поскольку перевод есть форма, то неизбежно приходится возвращаться к оригиналу, в котором заключён управляющий переводом закон - переводимость. Переводимость оригинала может означать - найдется ли во всей совокупности читателей произведения адекватный переводчик?; Допускает ли оно по своей сути перевод, и требует ли оно его? Если к понятию переводимости подойти строго, то языковые произведения до определённой степени окажутся переводимыми.

Положение о переводимости означает, что заключенный в оригинале глубинный смысл выражается в своей переводимости. Из чего следует, что ни один перевод, каким бы хорошим он ни был, не имеет никакого значения для оригинала. Однако в силу переводимости последнего тот и другой находятся друг с другом в теснейшей связи. Эту связь можно назвать жизненной, т. к. перевод как бы рождается из оригинала. Но не столько из его жизни, сколько из того, что её заного переживает. Перевод рождается позже оригинала, тем самым, являясь продолжителем его жизни. Переводы не находятся в

⁹ Подробнее об этом см.: Рикер, П.: *Парадигма перевода.* / Перевод Эдельман, М. : „Espirit“, № 253, июнь 1999, Париж. <http://belpaese2000.narod.ru/Trad/ricoeur.htm>

услужении у текста - источника, они просто обязаны ему своим существованием.¹⁰

1. 3 Виды перевода

В своём очерке о лингвистических аспектах перевода О. Якобсон предложил выделять три типа перевода: интралингвистический, интерлингвистический и интерсемиотический.

Интерлингвистический перевод – перевод с одного языка на другой, т.е. „интерпретация вербальных знаков посредством знаков другого языка“ (это перевод в собственном смысле слова). Интерсемиотический перевод тот, в котором имеет место „интерпретация вербальных знаков посредством знаков невербальных“, когда „переводят“, роман в фильм или сказку в балет. Также Якобсон предлагает называть такой перевод трансмутацией. А интралингвистический перевод - это „внутриязыковой“, называемый также пересказом или „интерпретацией вербальных знаков посредством других знаков того же самого языка“.¹¹

1. 3. 1 Интерлингвистический перевод

Собственно лингвистический перевод, т. е. с одного национального языка на иностранный язык. Одно и то же литературное произведение может быть переведено на десятки или сотни иностранных языков.

Любой иностранный язык выступает в качестве зеркального отражения родного языка, что должно быть достигаться не личным выбором переводчика, а чувством природы языка.

Перевод очень важен, т. к. позволяет людям, невладеющим каким-либо иностранным языком, знакомиться с произведением, написанным на этом языке. Хотя, в последнее время очень быстро

¹⁰ Цит. по : Беньямин, В.: *Задача переводчика*. Предисловие к переводу «Парижских картин» Бодлера. <http://belpaese2000.narod.ru/Trad/benjamin.htm>

¹¹ Подробнее об этом см.: Якобсон, О.: *О лингвистических аспектах перевода*. <http://www.philology.ru/linguistics1/jakobson-78.htm>

развивается компьютерный перевод, он вряд ли сможет заменить перевод человека. Понять человека - автора может лишь другой человек, тем более что перевод это не просто замена одних лексических единиц иностранного языка лексическими единицами родного, но это ещё и творческий процесс, для которого требуется душа и определённый жизненный опыт.

1. 3. 2 Интралингвистический перевод

Также Якобсон называет внутриязыковой перевод - переименованием. При данном виде перевода слова используется либо другое слово, более или менее синонимичное первому, либо парафраза - пересказ, изложение текста своими словами. Слово или фразеологический оборот можно полностью интерпретировать только через эквивалентную комбинацию кодовых единиц, т. е. через сообщение, относящееся к этой единице. Можно адаптировать большой текст, изложив его в кратце, или, наоборот, дать развёрнутый пересказ короткого сообщения. Текст, после подобного пересказывания должен быть наиболее близок оригиналу и оказывать такой же эффект на читателя. Но даже в рамках одного языка могут возникнуть трудности перевода, т. к. текст может содержать скрытый, глубокий смысл, и переводчик должен это учитывать и прежде, чем передать сообщение, он должен понять его.¹²

1. 3. 3 Интерсемиотический перевод

Интерсемиотический перевод - перевод с естественного языка на искусственный язык или наоборот. Как существуют пересказы внутри одного и того же языка, так существуют и формы пересказа в пределах других семиотических систем: например, когда музыкальное сочинение или картина

¹² Подробнее об этом см. : Якобсон, О : *О лингвистических аспектах перевода. Вопросы теории перевода в зарубежной лингвистике.* М., 1978. стр. 16-24.
<http://www.philology.ru/linguistics1/jakobson-78.htm>

переводятся в балет или в текст, литературное произведение экранизируется, создаётся театральная постановка или с него могут написать картину.

И как впоследствии следует рассматривать данные переводы по отношению к оригиналам? Мне кажется, что они являются самостоятельными произведениями искусства, связанными с оригиналом, но полностью не зависящими от него.

Перевод был бы невозможен, если бы единственной его целью было сходство с оригиналом. Перевод является продолжением жизни текста – источника, его преобразованием. То, что однажды было интересным, с течением времени устаревает. Задача переводчика пробудить эхо оригинала. Настоящий перевод прозрачен, он не заслоняет собой оригинал, не закрывает ему свет.¹³

В данной работе будет рассматриваться интерсемиотический перевод, а именно, перевод произведения художественной литературы на язык кино.

2 Виды искусств

Благодаря стремительному прогрессу в области науки и техники в XX век появились такие виды искусств как радио, кино, телевидение, фотоискусство, компьютерная графика и т.д. Каждый вид искусства уникален, т. к. представляет собой результат творческой деятельности человека.

Согласно энциклопедическим источникам: Искусство - это мастерство передачи определенной информации зрителю или слушателю посредством только одного из трех - графика (изобразительное искусство), музыка, танец - средств (медий) или совокупностью этих средств (многомедийность) - театр, балет, опера, кинематограф.¹⁴

Литература, как вид искусства, это мастерство передачи информации при помощи письма, ведёт начало со времени его изобретения. Специфика

¹³ Подробнее об этом см. : Беньямин, В. : Задача переводчика. Предисловие к переводу «Парижских картин» Бодлера. <http://belpaese2000.narod.ru/Trad/benjamin.htm>

¹⁴<http://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%98%D1%81%D0%BA%D1%83%D1%81%D1%81%D1%82%D0%B2%D0%BE>

художественной литературы выявляется в сопоставлении, с одной стороны, с видами искусства, использующими иной материал вместо словесно-языкового (музыка, изобразительное искусство) или наряду с ним (театр, кино, песня, визуальная поэзия), с другой стороны - с иными типами словесного текста: философским, публицистическим, научным и др. Различия между кино и литературой таковы: образы в литературе умозрительные, а в кино зрительно-словесные.¹⁵

Кинематограф - вид современного изобразительного искусства, изобретённый в XIX веке и ставший самым популярным в XX веке. Часто, когда говорят кино, то подразумевают именно кинематограф. Иногда также упоминается как синематограф, кинематография и киноискусство.

Киноискусство включает драматургические, языковые, музыкальные, живописно-пластические элементы и игру актёров. Оно не дублирует и не заменяет театр, литературу, музыку, или живопись, а перерабатывает их опыт в соответствии с особенностями экранного творчества. Появление новых технических средств аудиовизуальной коммуникации не приводит к вытеснению и гибели киноискусства, а расширяет сферу художественного творчества, а также предоставляет новые возможности.¹⁶

Кинематограф - повествование. В основе всякого повествования лежит акт коммуникации, подразумевающий наличие адресанта, адресата, и канала связи между ними, в качестве которого могут выступать все структуры, обеспечивающие коммуникацию, - в том числе сообщение (текст).

Кинематограф похож на видимый нами мир. И это сходство постоянно увеличивается, в результате эволюции кино как искусства. Только поняв язык кино, можно убедиться, что оно не копирует жизнь, а воссоздаёт её, в ней сходства и отличия складываются в единый процесс познания жизни.

¹⁵http://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9B%D0%B8%D1%82%D0%B5%D1%80%D0%B0%D1%82%D1%83%D1%80%D0%B0#.D0.A5.D1.83.D0.B4.D0.BE.D0.B6.D0.B5.D1.81.D1.82.D0.B2.D0.B5.D0.BD.D0.BD.D0.B0.D1.8F_.D0.B.D0.B8.D1.82.D0.B5.D1.80.D0.B0.D1.82.D1.83.D1.80.D0.B0

¹⁶<http://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D0%B8%D0%BD%D0%BE%D0%B8%D1%81%D0%BA%D1%83%D1%81%D1%81%D1%82%D0%B2%D0%BE>

2.1 Синтез искусств

Синтез искусств - это органичное соединение разных искусств или видов искусства в художественное целое. Данное понятие подразумевает создание нового художественного явления, не сводимого к сумме составляющих его компонентов, которые способны активизировать его восприятие, оказывать на человека многостороннее эмоционально - насыщенное воздействие.¹⁷

Киноискусство является синтезом литературы, изобразительного искусства, театра и музыки. Технологические истоки указывают на две принципиальные составляющие кинематографа: фотографию и движение. Фотографический принцип связывает кино с изобразительной традицией, идущей от живописи, т. е. связывает кино с идеей искусства. „Движущаяся картинка“ ведёт свое начало от балагана, ярмарочных аттракционов, т. е. традиций развлекательного зрелища.¹⁸

Хотя кино неразрывно связано с другими видами искусств. Кино у своих истоков было не похоже на то, к которому мы привыкли. Своему постепенному преобразению оно во многом обязано литературе, театру, живописи и музыке.

Например, литература дала кинематографу сценарий, т.е. сюжетное построение фильма, подтолкнула кино к ракурсному видению человека или события, кроме того, познакомила с принципом монтажного построения. От живописи кинематограф взял композицию кадра и организацию цветового решения. Театр дал кинематографу опыт построения объемных декораций, систему и методику разводки актёров при постановке тех или иных мизансцен, а также метод подбора актёров на роль.¹⁹

Проведя некоторые исследования, Ю.Н. Тынянов заключил, что *кино* — *искусство абстрактного слова*. Кино даёт речь, разложенную на составные элементы. А музыка в кино даёт богатство и тонкость звука, неслыханные в

¹⁷ http://bse.chemport.ru/sintez_iskusstv.shtml

¹⁸ <http://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D0%B8%D0%BD%D0%BE%D0%B8%D1%81%D0%BA%D1%83%D1%81%D1%81%D1%82%D0%B2%D0%BE>

¹⁹ <http://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D0%B8%D0%BB%D1%8C%D0%BC>

человеческой речи. Если лишить кино музыки - оно опустеет, станет дефективным, недостаточным искусством. Также очень важен тот факт, что музыка в кино ритмизует действие.²⁰

Изображение и звук - это две совершенно разные, действующие на большом расстоянии информационные системы. Они дают нам ощущения „здесь“ и „теперь“. Величие звукового кино в том, что оно вовсе не синхронизировано, потому что эти две составляющие функционируют независимо друг от друга. Синхронизированная звуковая ситуация в кино создаётся искусственно.²¹

Объединив в себе всё это, кинематограф является очень многогранным и неповторимым видом искусства. В каком-то смысле это искусство несвободное, зависимое. Сюжет фильма всегда так или иначе связан с литературой, а визуальный ряд - с живописью.

Пожалуй, театр и кино являются самыми синтетическими видами искусства, т.е. образованные в результате слияния автономных видов искусства.

Так как в данной работе пойдёт речь о телевизионном сериале, то необходимо дать определение этому понятию: *Телесериалы* - произведения киноискусства, состоящие из множества серий и предназначенные для демонстрации по телевидению. Они условно разделяются на классические сериалы и многосерийные телефильмы. В отличие от классических сериалов, многосерийные телефильмы обладают чётким сюжетом, основанном на том или ином литературном произведении, и их сценарий обычно бывает полностью написан до начала съёмок. Основное отличие от сериала - малое количество серий. Такие телефильмы нередко обладают серьёзной художественной ценностью.²²

²⁰ Тынянов, Ю.: *Поэтика. История литературы*. Кино, М., Наука, 1977, стр. 319
<http://visiology.fatal.ru/texts/tynyanov.htm>

²¹ <http://www.kinoart.ru/file/theory/02-02-20/>

²² <http://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A2%D0%B5%D0%BB%D0%B5%D1%81%D0%B5%D1%80%D0%B8%D0%B0%D0%BB>

2.2 Выразительные средства литературы и кино

Литература и кино говорят на своём собственном языке. „Художник“ должен стремиться создать своё произведение, как можно более понятным для зрителя. Его целью должно быть создать „язык“ или „код“, который поймут окружающие – читатели, слушатели или зрители.

Каждый вид искусства, несомненно, обладает выразительными специфическими средствами, которые помогают нам лучше понять и оценить его. Кино обладает большим набором средств выражения – это звуки, музыка, диалоги и монологи, видимые образы, цвета, различные ракурсы и т.д. Всё то, что окружает нас в реальном мире. Кинокритик Марсель Мартен склонен полагать, что кинематограф, более чем какой-либо другой способ художественного выражения, является языком реальности, что кино и есть реальность.

В литературе читатель, опираясь на язык книги, сам должен выстраивать в своём воображении образы героев и описываемые ситуации. Изобразительно-выразительными средствами языка литературы являются - эпитеты, сравнения, ирония, олицетворение и т.д. Мир литературы это мир фантазии, он ирреален. Однако, язык литературы по-своему настолько богат, что может описать такое явление, которое современный кинематограф, ввиду отсутствия каких-либо технических возможностей, не сможет передать. А читатель сможет увидеть, погрузиться в описываемый автором мир. Хотя, кинематограф обладает большим количеством выразительных средств, чем литература, тем не менее, не всё можно перевести с языка одного вида искусства на другой.

3 Семиотика

Для большинства людей телевидение является очень важным источником информации. Оно представляет собой аудиовизуальное отражение

мира, особым образом структурированное с целью коммуникации, т.е. является определённой знаковой системой, аудиовизуальным „языком“.²³

Язык - упорядоченная коммуникативная, служащая для передачи информации знаковая система. Указание на знаковый характер определяет его как семиотическую систему, понятие естественного языка в семиотике соответствует „языку“ в обычном употреблении этого слова, например - русскому, чешскому, французскому и др. Они, как правило, имеют звуковую и зрительную формы.²⁴

Язык телевидения и кино обладает своей собственной грамматикой, синтаксисом, морфологией, а также большим количеством выразительных средств. Однако недостаточно знать и понимать язык телевидения, необходимо также уметь интерпретировать полученную информацию, т. к. мы видим не реальное событие, а лишь сообщение об этом событии. Все телевизионные сообщения формируются по определённым правилам, так что и интерпретировать их необходимо в соответствии с этими правилами.

Телевизионный образ является сложным знаком, синтезированным из совокупности различных коммуникативных и художественных средств. Возможность анализировать его предоставляют методы семиотического анализа. С их помощью можно понять, насколько умело используются визуальные коды телеэкрана в создании специфического образа действительности. При подобном анализе центральной является задача „раскодирования“ смысловых структур текста, особое внимание при этом уделяется анализу культурного контекста, жанровой специфике телесообщения.²⁵

Семиотика - наука о знаках, знаковых системах и символах. Само слово означает „учение о знаках“. Знаки делятся на две группы: условные и изобразительные.

²³ Цит. по : Ольшевский, П.Н.: *Телевизионный язык как область семиотического анализа*.
<http://narrative.by.ru/article%B92.htm>

²⁴ Подробнее об этом см.: Лотман, Ю.: *Семиотика кино и проблемы киноэстетики*.
<http://lib.ru/CINEMA/kinolit/LOTMAN/kinoestetika.txt>

²⁵ Информационная картина мира в программах провинциального телевидения: Семиотический аспект. Гл. 2. 1. : Актуальность использования методов семиотического анализа в журналистике.
<http://evartist.narod.ru/text5/79.htm>

Изобразительный, или иконический знак подразумевает, что значение имеет единственное присущее ему выражение. На основе двух видов знаков вырастают две разновидности искусств: изобразительные и словесные. Словесные искусства - поэзия, художественная проза, стремятся из материала условных знаков построить словесный образ, иконическая природа которого наглядно обнаруживается в том, что формальные уровни выражения словесного знака: фонетика, грамматика, даже графика - в поэзии становятся содержательными. Одновременно происходит и противоположный процесс: рисунок, который по самой своей знаковой природе не создан для того, чтобы служить средством повествования, человек стремится рассказывать.

Причина семиотического подхода к анализу фильма заключается в том, что кино имеет собственный язык, а также является самостоятельной знаковой и коммуникативной системой. „Режиссёры, киноактёры, авторы сценария все создатели фильма что-то нам хотят сказать своим произведением. Их лента – это как бы письмо, посланное зрителям. Но для того, чтобы понимать послание, надо знать его язык“, – пишет Ю.М.Лотман.²⁶

Кино и телевидение относятся к аудиовизуальному типу искусства. Некоторые семиологи утверждают, что кино не обладает собственной языковой системой, поскольку является простой копией реального мира с существующими в нём различными объектами, которые уже обладают семиотическими значениями. Сторонником противоположной точки зрения на проблему является У. Эко. Он говорит о способности изобразительного знака отражать реальность не прямо, а при помощи различных методов интерпретации.

Реальность, которую мы видим на экране, воспринимается нами как подлинная, однако её знаки в данном случае, являются условными, образующими реальность – дубликат, сконструированную и интерпретированную.

²⁶ Подробнее об этом см.: Лотман, Ю.: *Семиотика кино и проблемы киноэстетики*. <http://lib.ru/CINEMA/kinolit/LOTMAN/kinoestetika.txt>

С точки зрения семиотики фильма, а также все телевизионные программы, следует рассматривать как „тексты“, а зрителей как читателей. Читатель фильма, в отличие от читателя книги, имеет преимущество, поскольку в большинстве случаев у него нет необходимости использовать воображение, т. к. все образы уже зримые, но всё же у него остаётся необходимость данные образы интерпретировать.

Телевизионный текст состоит из отдельных единиц, которые формируются на основе кодов. Последние в свою очередь, на основе семиотической классификации, можно разделить на - социальные, технические и репрезентативные. Коды задают структуру сообщения, которая является моделью, направляющей восприятие явления определенным образом. Код можно рассматривать как основной семиотический элемент телевизионного языка, влияющим на содержание определенной картины мира у телезрителей. К социальным кодам относят - одежду, предметы быта, некоторые жесты, стиль речи персонажей, которые зритель воспринимает определённым образом, а впоследствии интерпретирует увиденное. К техническим кодам относят - камеру, освещение, монтаж или использование звука и музыки, которые дают зрителям информацию о жанре программы. Репрезентативный вид кодов, зависит от жанра программы, которую мы смотрим, это может быть диалог или повествование.²⁷

Можно заключить, что при семиотическом анализе, фильм или иное телевизионное сообщение, следует рассматривать как целое, исследуя при этом отдельные коды и то, как они влияют на понимание зрителями данного сообщения. Большинство телевизионных жанров - телефильмы, сериалы, мультфильмы - носят повествовательный характер и их целью является донести до зрителей определённую информацию.

Информация зрителям поступает через физические единицы, из которых состоит фильм. Такими единицами является фотографический кадр. С семиотической точки зрения фотография отражает реальность определённым

²⁷ Цит. по : Ольшевский, П.Н.: *Телевизионный язык как область семиотического анализа*.
<http://narrative.by.ru/article%B92.htm>

образом, интерпретирует изображаемое согласно определённым правилам условности.²⁸

Кадр принято считать основным носителем значений киноязыка. Отдельный кадр даёт зрителям информацию о предмете, содержимое кадра может выступать в качестве знака определённой эпохи. Однако зритель рассматривает фильм не как отдельные кадры, а как их совокупность, как целостное сообщение. Такой результат достигается благодаря монтажу, который Ю. Лотман сравнивает с соединением морфем в слова, а слова в предложения.²⁹

В результате монтажа рождается телетекст или в случае кино – кинотекст. Сам по себе, текст является некой субстанцией, для которой характерно многообразие способов выражения и содержания. Такими субстанциями в кинотексте являются, например, зрительные образы, музыка, даже просто шумы на заднем плане, надписи и рисунки, нельзя забывать, что всё это объединяется по грамматическим и синтаксическим правилам фильма – раскадровкой и монтажом. Различные субстанции помогают зрителям без особого труда распознать и отличить друг от друга те или иные предметы, образы.³⁰ Различные надписи, вывески на заднем плане, могут помочь зрителю приблизительно понять в какие года разворачиваются события.

Все составляющие элементы кинотекста должны быть едины, чтобы достичь целей, ради которых он и был создан. Кинотекст существует благодаря кинематографическим кодам (ракурс, кадр, свет, план, сюжет, художественное пространство, монтаж), через которые режиссёр и стремится донести определённое сообщение до зрителей. Однако кинотекст не является полностью режиссёрским посланием. Над созданием кинотекста трудится огромное количество людей. Он подвергается многократной семиотической

²⁸ Подробнее об этом см.: Вархотов, Т. А.: Стратегия исследования кинофильма: методологический аспект. <http://www.visiology.fatal.ru/texts/varkhotov.htm>

²⁹ Подробнее об этом см.: Лотман, Ю.: *Семиотика кино и проблемы киноэстетики*. <http://lib.ru/CINEMA/kinolit/LOTMAN/kinoestetika.txt>

³⁰ Подробнее об этом см.: Эко, У.: *Сказать почти то же самое*. / Перев. с итал. А. Н. Ковалёва. - СПб.: Симпозиум, 2006, стр. 65

трансформации. Кинотекст начинается с авторского литературного сценария. Затем художник и оператор – постановщик создают режиссёрский вариант сценария, в качестве технического проекта фильма, а уже в ходе съёмок, режиссёр включает какие – либо поправки, организует и согласует между собой творчество актёров, декораторов, музыкантов, осветителей, операторов и звукооператоров и т. д.

Как и любой фильм, телесериал В. Бортко следует рассматривать, используя семиотический подход. Так как при помощи последнего можно наиболее чётко раскрыть природу кинематографического текста, который, несомненно, является знаковой системой. В телесериале будет необходимо выделить определённые универсальные коды, которые, в первую очередь, являются организующими звеньями в передаче сообщения. Это необходимо для того, чтобы понять удалось ли через них режиссёру донести до зрителей свой замысел, насколько удачно режиссер объединил изобразительную и словесную тенденции при создании кинотекста. Смог ли он создать свой проект таким образом, чтобы зритель понял язык изложения кинотекста и на основе анализа отдельных элементов его повествования сделать заключение, удалось ли перенести и оживить на экране те словесные образы, которые созданы в романе „Мастер и Маргарита“, используя визуальные коды кино.

3.1 Языки кинематографа

Как уже упоминалось ранее, кинематограф обладает собственным языком. Но какой это язык? Поскольку в данной работе речь пойдёт об экранизации классического произведения литературы, то необходимо понять, что происходит в процессе интерпретации книги на язык кино.

О. Аронсон писал, что в отношении экранизации мы сталкиваемся с несколькими языками: первый - это язык литературного произведения, по которому снят фильм, а второй - язык визуальных образов, стремящийся соответствовать или быть отличным от первоисточника. Он также утверждал,

что большинство фильмов находятся в определённой зависимости от своих литературных источников.³¹

Приходится согласиться с тем, что оригинал всегда будет занимать первое место, поскольку без него ни о какой экранизации не могло быть и речи. Поэтому о языке фильма принято говорить как о втором языке, на который осуществляется перевод. Перевод не только в иную знаковую систему - визуальную, которая заменяет воображение, но и в другую социальную и культурную эпоху.

О. Аронсон также указывает на существование „третьего языка“, языка образов, свойственного литературе. Он является реакцией на то, что некоторые литературные моменты, при всём желании и наличии технических возможностей, не могут быть вынесены за рамки литературы и воплощены на экране, поэтому им суждено остаться в тексте.

Однако не следует считать, что экранизация полностью находится в услужении у литературного источника. Литература получает своего рода вторую жизнь, т. к. в большинстве случаев у зрителя после просмотра экранизации появится желание заново или впервые прочитать текст – оригинал.

Книги экранизируют для того, чтобы ещё раз дать возможность зрителю прожить, прочувствовать те или иные моменты, которые ему запомнились при чтении произведения. Воображаемые им литературные образы на экране становятся зримыми. Экранизация должна попытаться передать суть первоисточника, пользуясь киносредствами, которые отличаются от литературных. И вполне понятно, что зритель будет оценивать любую экранизацию в первую очередь по тому, насколько она оказалась близка уровню первоисточника или даже превзошла его.

Обращение кинематографа к экранизации и объясняется силой литературного произведения, частью которого он стремится воспользоваться в собственных целях. Однако статус экранизации получают только фильмы, снятые по известным произведениям. Классикой считаются только те

³¹ Подробнее об этом см.: Аронсон, О.: *Столкновение экранизаций*. Киноведческие записки. No 61, 2002 <http://www.kinozapiski.ru/article/241/>

произведения, которые продолжают быть значимыми и актуальными в современном обществе, когда многие прежние ценности уже пересмотрены.

Ярким примером экранизации классического произведения литературы служит сериал „Мастер и Маргарита“ В. Бортко. Экранизатору удалось создать некоторые образы героев, которые отличаются от тех, которые описал М. Булгаков. Хотя это и не являлось поставленной целью, просто режиссёр увидел в данных конкретных актёрах способности с наибольшей достоверностью изобразить героев булгаковского романа. Однако многим телезрителям выбор актёров не понравился, ещё больше их разочаровало как раз отсутствие той самой атмосферы, которой они были очарованы во время чтения книги. Тот самый „третий язык“ образов литературного источника режиссёру и не удалось вынести за рамки текста. Бортко не стремился слепо следовать букве романа, у него были свои идеи по поводу того, что должно быть вынесено на экран, а что должно остаться за кадром. Сериал и роман находятся в прямой зависимости друг от друга. Режиссёру удалось снять добротный сериал и передать общий смысл литературного произведения. В свою очередь роман М. Булгакова, благодаря экранизации В. Бортко получил всплеск читательского интереса, доказательством которого явились увеличившиеся в десятки раз тиражи романа.

4 Экранизация

4.1 Виды экранизаций

Очень часто зритель в ожидании очередной экранизации литературного произведения пытается предугадать, представить, как будут воплощены на экране образы тех или иных героев. Зритель собирается дать собственную оценку – удачная ли получилась экранизация или нет. Одни говорят, что экранизация должна полностью соответствовать оригиналу, а другие придерживаются противоположной позиции, считая, что экранизация должна быть самобытной, а не простой копией книги.

Экранизация бывает трёх видов:

Прямая экранизация (иногда буквальное переложение). Такая экранизация должна повторять книгу, давая зрителю возможность еще раз, только уже в формате кино, соприкоснуться с источником. В ней скрупулезно передается книга во всей ее красе, иной раз совершенно буквально, до всех диалогов и закадровых текстов. Этот подход воссоздает атмосферу первоисточника, переносит книгу на экран. Экранизации такого вида почти всегда являются добротными фильмами, которые приятно посмотреть. Но очень редко при таком подходе можно создать шедевр.

По мотивам. Основная задача фильмов по мотивам - показать знакомое произведение в новом ракурсе. Часто подобная форма используется, когда книгу физически нельзя перенести на киноэкран буквально: из-за несоответствия объемов, например, или когда действие в книге замкнуто на внутренние переживания героя, которые трудно показать без преобразования в диалоги и события. Экранизация этого типа не слишком строго соответствует первоисточнику, но передаёт главное, и добавляет что-то новое. Таких экранизаций подавляющее большинство в истории кино.

Общая киноадаптация. При этом подходе целью является не передать как можно точнее книгу, а создать на её материале новое, самобытное произведение, которое, тем не менее, взаимосвязано с первоисточником и дополняет его. Это кино, в котором делается шаг вперед по сравнению с обычными экранизациями. Оно не просто переносит первоисточник на экран, но совершает открытия в сфере кинокультуры и киноязыка.³²

Одним из примеров прямой экранизации может служить многосерийный телефильм В. Бортко „Мастер и Маргарита“. Своё кинопроизведение он постарался создать, придерживаясь буквы текста – источника. Диалоги переданы практически дословно, интерьеры, обстановка различных помещений, а также изображение городов, он попытался создать в соответствии с описаниями Булгакова. Идя по этому пути, Бортко хотел передать на экране атмосферу романа, представить зрителям ожившие образы

³² Подробнее об этом см.: Карелин, А. : История кино. Проблема экранизации. «Мир Фантастики» №11(15) ноябрь 2004, с. 51. <http://www.mirf.ru/Articles/print506.html>

героев. Режиссёр изначально признал адаптивную функцию своей экранизации и не собирался претендовать на лидерство. Он скорее хотел отдать дань уважения произведению, одновременно показав своё отношение и видение знаменитого романа.

4.1.1 Средства киноповествования

Кино, по сути - синтез двух повествовательных тенденций - изобразительной и словесной. Слово является обязательным элементом киноповествования. Киноповествование – это повествование средствами кино. И, хотя рассказ в данном случае строится не из слов, а из последовательности иконических знаков, в нём наиболее ярко обнаруживаются некоторые закономерности всякого текста. Поэтому в киноповествовании отражаются не только общие законы, но и специфические черты, присущие именно повествованию средствами кино. Таким образом, в современной киноленте одновременно присутствуют три типа повествования: изобразительное, словесное и музыкальное (звуковое).³³

Одними из наиболее важных повествователей являются актёры. Игра актёра в кинофильме в семиотическом отношении представляет собой сообщение, кодированное на трех уровнях: режиссёрском, на уровне бытового поведения и на уровне актёрской игры.

На режиссёрском уровне - это работа с кадром, снятым изображением человека, крупные планы, монтаж. Не малую роль играет мимика актёров, которая способна сосредоточивать внимание зрителя не на всей фигуре актёра, а на отдельных её частях. Актёр в фильме предстаёт в двух сущностях: и как realizator данной роли, и как некоторый киномиф. Значение кинообраза складывается из соотношения этих двух различных смысловых организаций. Семиотический ореол того или иного актёра наряду с внешностью и характером игры учитывается режиссёром при отборе кандидатов на роли. Специфика создания киноленты - съёмка отдельных эпизодов не в

³³ Подробнее об этом см. : Лотман, Ю. : Семиотика кино и проблемы киноэстетики.
<http://lib.ru/CINEMA/kinolit/LOTMAN/kinoestetika.txt>

хронологическом порядке сценария, поэтому артист играет совсем не последовательно, делает его игру совершенно особым искусством.³⁴

4. 2 Интерпретация как интерсемиотический перевод

Понятие „перевод“ в собственном смысле слова необходимо отделять от „перевода“ на язык кино, поскольку последний нельзя полностью рассматривать, опираясь лишь на лингвистические нормы перевода.

Р. Якобсон в своей статье о лингвистических аспектах перевода ввёл понятие интерпретации как перевода с одного знака на другой. Интерпретация и перевод, по его мнению, – две различные операции, - интерпретируя некий семиотический элемент, и переводя его в другой, мы тем самым творчески изменяем и обогащаем его.³⁵

Общее понятие интерпретации – это реализация смысла некоторого синтаксически законченного текста, представленного на конкретном языке.³⁶

При экранизации литературного произведения необходимо сначала его интерпретировать, т. е. попытаться понять то, что было кем-то написано, сказано или сделано ранее. В своей последующей жизни интерпретация подвергается серьёзной оценке и сравнению в контрасте с оригиналом, причём последний часто бывает лучше и интереснее.

Следовательно, можно говорить об экранизации как об интерпретации произведений другого вида искусства при помощи киносредств. Интерпретацию произведений литературы на язык кино нельзя рассматривать как простое повторение уже сказанного, поскольку это оригинальное произведение искусства, созданное при помощи иных средств выражения. Интерпретатор создаёт совершенно новое уникальное произведение, опираясь на материал текста - источника. Тот, кто осуществляет интерпретацию, будет

³⁴ Подробнее об этом см. : Лотман, Ю. : *Семиотика кино и проблемы киноэстетики*. <http://lib.ru/CINEMA/kinolit/LOTMAN/kinoestetika.txt>

³⁵ Якобсон, Р.: *О лингвистических аспектах перевода. Вопросы теории перевода в зарубежной лингвистике*. М., 1978. стр. 16-24. <http://www.philology.ru/linguistics1/jakobson-78.htm>

³⁶ http://glossary.ru/cgi-bin/gl_find.cgi?ph=%E8%ED%F2%E5%F0%EF%F0%E5%F2%E0%F6%E8%FF#4165040

являться свободным переводчиком и не будет зависеть от оригинала, а конечный результат станет отражением его внутреннего мира.

Но всё же интерпретатор должен осознавать всю долю ответственности перед автором оригинального произведения, самим текстом, а также перед его поклонниками. Поскольку даже самая отдалённая от литературного источника экранизация в большей или меньшей степени использует его ресурсы - идеи, материалы, сюжеты, образы. Поэтому частым критерием той или иной экранизации бывает степень реализации этих ресурсов.³⁷

Говоря о „переводе”, мы, скорее всего, имеем в виду перевод, относящийся к языковой традиции, что предполагает оппозицию двух различных языков. Также понятие перевод всегда заставляет рассматривать экранизацию как нечто вторичное, выдвигая литературное произведение на первое место.

Для того чтобы называть экранизацию переводом, нам необходимо определить два вида языка – Исходный и Переводящий.

Язык, с которого „переводится” экранизация, охарактеризовать непросто. Поскольку трудно объяснить, что изображается на экране - читательский опыт создателей фильма, стандартные модели восприятия данного текста, и будут ли они исключительно „литературными” или изменёнными под влиянием неких сложившихся традиций кинематографа?

Ещё большее затруднение представляет попытка определить язык, на который осуществляется перевод. Поскольку такие понятия, как „язык кино” или „язык телевидения” достаточно абстрактны и не дают полного представления о способах обращения с литературным источником.³⁸

Экранизации обладает некоторыми символами литературности, т. к. ей обязательно предшествует читательский опыт, который впоследствии может

³⁷ Подробнее об этом см.: Карелин, А.: История кино. Проблема экранизации. «Мир Фантастики» №11(15) ноябрь 2004, с. 51. <http://www.mirf.ru/Articles/print506.html>

³⁸ Подробнее см. Каспэ, И.: Рукописи хранятся вечно: телесериалы и литература. «НЛО» №78, 2006. <http://magazines.russ.ru/nlo/2006/78/ka18.html>

привести, будь к созданию некоторого нестандартного произведения, где ценится индивидуальная трактовка, или же к созданию копии, где основным критерием будет служить „верность тексту – источнику”.

Скорее всего, когда речь идёт о литературном произведении, который относится к классике и является культурным достоянием, то для создания экранизации будет необходим коллективный читательский опыт, чтобы достигнуть наибольшей верности тексту.

Различие зрительских взглядов в отношении каждой новой экранизации вызвано различными форматами съёмки - от „авторского кино” до „телесериала”. Данные виды съёмок, возможно, рассматривать не как языки, на которые переводится литературный текст, а как различные типы реакции отдельно взятых людей – режиссёров на тот или иной закон его восприятия.

Если классическое литературное произведение объёмное, составляет несколько томов, то, сняв всего лишь двухчасовой фильм, очень сложно передать всё, что было описано в оригинале. Поэтому часто режиссёры снимают телефильмы, в которых несколько глав текста – источника соответствуют одной серии.

В книге „Сказать почти тоже самое”³⁹ У. Эко делится своим богатым переводческим опытом, даёт некоторые советы относительно различных языковых переводов, с которыми ему пришлось сталкиваться, а также затрагивает проблематику „переводов” произведений с естественного языка на язык кино. Он склонен называть фильмы, снятые по художественным произведениям, „трансмутациями” или „адаптациями”.

У. Эко указывает на то, что многие трансмутации выделяют только один из уровней текста и работают с ним, считая, что именно этот уровень является наиболее значимым для передачи смысла оригинала.

Например, режиссёр, создавая фильм на основе какого – либо литературного произведения с богатой фабулой, работает с каким – то одним уровнем изложения, а всё остальное, то, что считает неважным или трудно изобразимым, отодвигает на второй план или вообще не показывает. Поэтому

³⁹ Эко, У. : Сказать почти то же самое. / Перев. с итал. А. Н. Ковалея. - СПб.: Симпозиум, 2006.

экранизации одного и того же произведения так и не похожи друг на друга, всё потому, что для каждого режиссёра интересным и значимым представляется какой-то свой определённый уровень оригинала.

В любой экранизации, возможно, проследить множество элементов фабулы оригинала, но никак не эквивалент языку писателя, тем более что атмосферу романа, передать очень сложно даже прямой экранизации, целью которой было достижение наибольшей схожести с книгой.

„Режиссёр-интерпретатор по-своему интерпретирует прочитанное произведение и предлагает зрителям уже готовые зрительные образы“.⁴⁰ Но для создания стоящего фильма ему приходится провести очень сложную работу по организации всей съёмочной группы. Для того, чтобы конечный результат понравился в первую очередь самому режиссёру, он должен донести до всех членов команды главные идеи и цели своего фильма и убедиться, что они были поняты правильно.

С ещё большими затруднениями режиссёру придётся столкнуться при экранизации какого-либо классического литературного произведения. Поскольку он будет являться интерпретатором признанного произведения искусства. Каждый участник съёмочной группы будет иметь своё собственное мнение по поводу оригинала, и режиссёр должен будет тщательно следить за тем, чтобы их личностное отношение никак не отразилось на его первоначальном замысле.

„Многие решения при создании фильма должен принимать режиссёр, ему необходимо предпочесть какое-либо прочтение, одновременно отказавшись от других возможностей. В переходе от одной материи к другой тот, кто осуществляет переделку, опосредствует интерпретацию, а не оставляет её на милость адресата“.⁴¹

При переходе от семиотической системы естественного языка к системе повествования при помощи киносредств, интерпретатору приходится решать большинство вопросов, в отношении которых читатель имел полную

⁴⁰ Здесь и далее цит. по изд.: Эко, У.: Сказать почти то же самое. / Перев. с итал. А. Н. Ковалёв. - СПб.: Симпозиум, 2006. с. 20

⁴¹ Там же, с. 398

свободу. Раньше читатель мог бы по-своему раскрасить определённые сцены на свой вкус, воссоздав их в своём воображении. Например, в книге не всегда описывается то, как были одеты герои, а в фильме это необходимо показать. Одежда героев, её цвет, также может повлиять на целостное восприятие образов киноперсонажей.

Целью любого перевода или экранизации должна быть попытка оказать то же самое впечатление, который производит оригинал. При этом нужно учитывать опасность сказать меньше или больше – „перевод обязан соблюдать умолчания текста-источника“.⁴²

При переводе произведения с одного языка на другой является возможным обратный перевод, максимально приближенный к тексту оригинала. Однако в случае интерпретации литературного произведения на язык кино обратное написание книги на основе экранизации, которая будет максимально похожа на оригинал, не представляется осуществимым.

У. Эко пишет, что перевод может ориентироваться либо на текст-источник, либо на читателя. В случае экранизации режиссёру необходимо решить, что является для него приоритетом. Если оно ориентируется на зрителя, то ему стоит попытаться изменить культурную среду и эпоху текста-источника для того, чтобы она была более знакома и понятна зрителю. В случае если режиссёр будет придерживаться оригинала, то ему будет необходимо создать и погрузить зрителя в ту среду, которую изобразил автор книги, что представляется более сложным. Любая современная экранизация классической литературы является своеобразной интерпретацией произведения, созданного в другую эпоху, отличающуюся от нашего современного мира. С течением времени меняются люди, их мировоззрения, предпочтения. Режиссёр должен попытаться справиться с очень сложной задачей передачи мысли, актуальной для того времени так, чтобы она была понятна современному зрителю, и он смог оценить значимость того или иного события.

⁴² Там же, с. 394

Нельзя также забывать о различиях материй семиотических систем. Каким бы сильным и разнообразным не был язык слова, и каких бы высот не достиг языка кинематографа, всё равно они не способны показать те же самые вещи в равной степени.

5 Роман „Мастер и Маргарита“ М.А. Булгакова

Роман Булгакова „Мастер и Маргарита“ является уникальным шедевром не только русской, но и мировой литературы. Это роман-поэма о неповторимой эпохе. Он обладает одной из самых сложных и уникальных композиций, которая когда-либо встречалась в литературе, которая оказывает сильнейшее воздействие на проблематику всего произведения. В семиотическом отношении книга это „текст в тексте“, а точнее „роман в романе“. В первом романе описывается история Мастера и Маргариты, а во втором – Мастер рассказывает историю о Понтии Пилате, которая произошла более двух тысяч лет назад.

5.1 Образы героев, созданные М.Булгаковым

Булгакову в „Мастере и Маргарите“ удалось создать весьма самобытный мир, где реальность и фантастичность существуют одновременно. Автор всегда говорил, что является мистическим писателем. Все образы его героев, даже самых нереальных, описаны очень подробно, так что нам не составляет труда их себе вообразить.

Главные действующие лица романа – это живые люди и различного рода нечисть: Воланд, его свита, Иешуа, Пилат и, конечно же, Мастер и Маргарита. Образы Воланда, Иешуа и Пилата являются гениальными художественными находками Булгакова. Воланда называли „новым словом в мировой демонологической традиции“. Он не подчинён случаю, его действия закономерны. Истиной для него является не убеждение, что все люди добры (как для Иешуа), а подчинение моральному закону, уверенность в том, что люди могут стать добрыми и умными. Ведь булгаковский Воланд умеет видеть в человеке не только зло, но и добро. Воланд не ставит своей целью

уничтожение зла, он лишь разоблачает его, путём срывания всяческих масок с лиц местных жителей.

Любовная линия романа между Мастером и Маргаритой восхищала и вдохновляла многих. Автору удалось мастерски передать и увековечить их любовь.

В качестве отдельных героев выступают города - Ершалаим и Москва, со всеми их жителями, между которыми находится многовековая пропасть. Автор как бы накладывает города друг на друга, превращая Москву во второй Ершалаим. Городские реалии в булгаковской прозе являются полноправными действующими лицами. Чёткая прорисовка мельчайших деталей, живописность, топографическая точность - всё это отличает города, атмосфера которых и очаровывает читателей.

В Киеве прошли детство и юность писателя и там были пережиты важные моменты его жизни. Булгаков пользовался этим городом как своего рода палитрой. Иерусалим, Рим и Париж, которых он никогда не видел, и Москва, которую хорошо знал, написаны с киевской натуры. Сама модель мира у Булгакова была киевоцентричной. Киев у Булгакова находится не в изображениях самого города и не в названиях киевских реалий, т.е. не в теме, а в самой структуре мышления, в типологии булгаковского творчества.⁴³

Может быть, именно поэтому так трудно перенести атмосферу городов на экран, т. к. режиссёр не может мыслить так же, как и автор романа. У экранизатора своё собственное видение мира и абсолютно иной жизненный опыт, который влияет на его творчество в целом.

Булгаковский роман имеет статус „вневременного произведения”, ведь даже сегодня он вполне актуален. В. Бортко совершил попытку вернуть нас в ушедшую эпоху, раскрыть все тайны культового романа и продемонстрировать различия с сегодняшним днём.

⁴³ Галинская, И. Л. : Наследие Михаила Булгакова в современных толкованиях. Сб. науч. тр. / РАН ИНИОН. Центр гуманит. науч.-информ. исслед. Отд. культурологии; Отв. ред. Скворцов Л.В. – М., 2003. –132 с. – (Теория и история культуры) http://ilgalinsk.narod.ru/bulgakov/b_obsre.htm

6 Экранизация романа „Мастер и Маргарита“ В.В. Бортко

Знаменитый роман Михаила Булгакова принято считать мистическим, не подлежащим экранизации. Перевести историю Мастера и Маргариты на язык кино мечтали многие российские режиссёры, но сделать это удалось только Юрию Каре в 1993 году. Посмотреть фильм посчастливилось лишь немногим, в основном это были эксперты из области кино, журналисты и пр. Фильм посчитали спорным, но спорной обречена быть любая попытка экранизировать „заколдованный роман.“ Впрочем, он так и не вышел на экраны, по причине конфликта между режиссером и продюсером.

Вторым российским режиссёром, решившимся перенести на экран своё видение книги, стал Владимир Бортко. На вопрос о цели экранизации булгаковского романа он отвечал: „Цель была проста - хотел экранизировать одно из любимых своих произведений. А форма многосерийного фильма очень подходит для экранизации нескольких больших, многоплановых романов“.⁴⁴

Такие объёмные литературные произведения как „Тихий Дон“, „Идиот“ и, конечно же, „Мастер и Маргарита“ представляется, возможным, показать только в формате телевидения. Данные произведения отличаются определённой романной формой, которую трудно передать, сняв даже двухчасовую экранизацию. Показать все события, персонажи, их переживания в полной мере просто не удастся. Такие книги необходимо в кино показывать последовательно, каждую серию рассматривать как отдельную главу романа, поскольку любые сокращения могут оказаться губительными.

Одним из основных различий сериала от фильма является его стремительно развивающееся действие, когда его индивидуальность, характер героев отходят на второй план. А на первый план выходят слова, поступки, события.

Однако экранизация В. Бортко не является просто сериалом, а многосерийным телефильмом, который основан на кинематографических принципах и в нём сохранены принципы киноязыка, отсутствие которых характерно для сериала.

⁴⁴ Подробнее см. статью Катаева, Н.: „Мастер“ пропустил вперёд „Идиота“.
<http://www.peoples.ru/art/cinema/producer/bortko/interview.html>

Другой причиной, которая сподвигла Бортко на экранизацию, по его словам был – „ стимул – когда книгу, которая тебе нравится, все читают неправильно. Вычитывают то, чего там нет. Не замечают очевидного“.⁴⁵

Возможно, из-за таких громких заявлений зритель и ожидал увидеть чего-то большего, что, наконец-то, ему объяснят правильный смысл романа. Бортко при экранизации данного романа ставил перед собой очень амбициозные цели, которых, по его словам, он добился.

Съёмки телевизионного сериала „Мастер и Маргарита“, одного из самых дорогостоящих в истории российского телевидения, проходили, в основном, в Петербурге, в Москве, Ялте, Болгарии и Израили. Сцены с участием Понтия Пилата и Иешуа снимались в Софийской киностудии „Баяна“, которая привлекла режиссёра комплексом античных зданий, которые очень похожи на дворец Ирода в Иерусалиме.

6. 1 Экранизация как личное прочтение режиссёром данного произведения

Перед режиссёром „Мастера и Маргариты“ стояли очень серьёзные задачи. Во-первых, создать сериал, который будет интересен зрителям всех возрастных групп, а, во-вторых, сделать его качественным и достоверным и не превратить творение в скучную перепись романа Булгакова без импровизации, именно поэтому и было решено допустить небольшие вольности в деталях.

В ходе экранизации часто вычленяются некие уровни, сочтённые интерпретатором основополагающими, и именно на этих уровнях осуществляется „перевод“. Конечно, даже перевод в собственном смысле слова предполагает как интерпретацию, так и критическую позицию. Но в переводе критическая позиция переводчика имплицитна, она не стремится выйти напоказ, тогда, как в переделке она становится преобладающей и является ядром операции трансмутации.⁴⁶

⁴⁵ Подробнее см . статью Быков, Д. : Сложнее „Мастера и Маргариты“ не было ничего. <http://www.peoples.ru/art/cinema/producer/bortko/interview3.html>

⁴⁶ Подробнее об этом см.: Эко, У. : Сказать почти то же самое. / Перев. с итал. А. Н. Ковалёв. - СПб.: Симпозиум, 2006, стр. 402-403

Именно выделяя одни уровни оригинала, а другие, опуская, режиссёр и пытается навязать своё видение, свою интерпретацию текста – источника. Бортко изобразил некоторых героев совсем иными, изменил некоторые реплики, и немного передвинул время действия сюжетной линии. Он не боялся критики в свой адрес, поскольку понимал, что книга очень популярна и всем угодить не возможно.

Много зрительских споров вызывало время развития действия в сериале, которое не совпадает с булгаковскими годами. В романе автор указывает середину 1929-го года, в то время как режиссёр некоторыми событиями даёт понять зрителю, что на календаре начало 30-х годов. Например, в кадре появляются документальные съёмки, на которых показаны транспортные средства, характерные для времени, которое описывает Бортко, и которое расходится с булгаковским временем. Также ведьма Гелла чётко назвала год 1935, когда представляла новинки дизайнерской одежды в „Варьете“. Также был показан период страшных бесчинств НКВД, который кажется совершенно лишним в главном сюжете „Мастера и Маргариты“. Возможно, Бортко олицетворяет НКВД с реальным злом, которое окружало людей в советский период. Подробное изображение деятельности НКВД сделало сериал относительно мрачноватым. Однако таким Бортко его и задумал, целенаправленно акцентируя внимание на советском срезе романа, а не на истории Мастера и Маргариты или различных мистических событиях.

6. 1. 1 Образы героев, созданные В.В. Бортко

Выбор актёров, подобранных на роли героев телеромана, кажется очень интересным. Бортко взял на некоторые роли актёров несколько отличающихся по внешности, чем было описано в книге, что изменило их восприятие телезрителями. Например, Басилашвили в роли Воланда кажется слишком человеческим и совсем не „потусторонним“. Он не создаёт ауры таинственности, интриги вокруг себя и всего происходящего. Понтий Пилат в изображении Кирилла Лаврова получился не очень военным и жестоким, по сравнению с книгой. Вместо сурового и властного Пилата перед нами предстаёт достаточно пожилой мужчина, который не создаёт впечатления воинственного прокуратора.

Актёры подбирались тщательно, весь состав – это мэтры российского кинематографа и их менее опытные ученики, не лишённые таланта. Актриса Анна Ковальчук в роли Маргариты оказалась очень убедительна. Режиссёр посчитал, что она очень похожа на Елену Сергеевну, жену Булгакова, также ему показалось, что у неё лицо того времени. Роль Мастера досталась Александру Галибину. Ковальчук и Галибин, на мой взгляд, смогли оживить героев романа, дополнив их своим собственным очарованием. Воланда сыграл Олег Басилашвили, Иешуа - Сергей Безруков, Азazelло - Александр Филиппенко, Понтия Пилата - Кирилл Лавров, а Коровьева - Александр Абдулов. На российские экраны долгожданная картина вышла в середине 2006 года, после 5 лет съёмок, сопровождаясь при этом огромным, подогреваемый ажиотажем.

6. 1. 2 Методы В. Бортко при адаптации текста

Владимир Бортко решил развеять весь дух мистицизма, которым окутан роман, сказав, что „ничего мистического в этом романе нет. Книга имеет отношение больше к поэзии, чем к философии. Я хочу уничтожить вокруг этой книги любой налёт мистицизма. Цель фильма – выпутать восприятие булгаковского романа из паутины мистики, сделать его рациональным и понятным через обнажение политических, психологических, социальных реалий, отраженных в романе“.⁴⁷

Уже изначально Бортко дал понять, что в данном случае он - мастер, а интерпретация – его детище, и создаст он ее, таким образом, каким посчитает нужным. Своим намерением уничтожить мистическую ауру романа режиссёр идёт в разрез с оригинальной задумкой Булгакова.

В романе существуют 3 линии: московская – Москва и все её жители; историческая – Понтий Пилат и Иешуа и любовная – Мастер и Маргарита. Бортко более интересна московская линия романа, советская эпоха со всеми её

⁴⁷ Цит. Бортко, В. : Мастер и Маргарита: Евангелие от Воланда, „Град духовный“. Спб Православный жур. 2004 №4 – ОСЕНЬ.
<http://www.grad.spbreligion.ru/anons.php?nomer=6&razdel=41&anonsid=131>

недостатками, доносами, обысками. Он также считает, что данная эпоха наиболее близка и понятна российскому зрителю.

Книга – это слова, сложенные в определённом порядке. А кино – это ожившие картинки, которые могут отображать совсем не то, что описано в тексте. Возможно, ли в принципе передать на экране о чём рассказывается в книге? Ведь язык кино, как мы уже знаем, это совершенно другой язык. Текст пишет „своим языком“ один автор, лично. А язык кино – синтетический. В нём соединяются языки сценариста, режиссёра, операторов, актёров, звукооператоров, специалистов по эффектам. Огромный коллектив, который надо заставить „звучать“, - примерно как оркестр. Режиссёр выступает в роли дирижёра. Собирает, настраивает, руководит исполнителями.

Бортко предпринял определённые меры, чтобы зритель привык не только к героям, но и к фильму как таковому. В первых сериях он старался следовать булгаковскому тексту до мельчайших подробностей, с минимальным количеством „режиссёрских находок“, длинные кадры сделали две первые серии временем на „привыкание“.

Москву тридцатых годов режиссёр попытался передать со всей точностью, прибегнув к игре с красками, нарисовав её узнаваемой, черно-белой. Мрачные цвета московских событий были весьма подходящими при описании типичных для того времени обывателей и событий. Ершалаимские события, наоборот, показал в ярких, насыщенных красках, заявляя о реальности событий, произошедших много веков назад.

6. 2 Противоречивые взгляды на телесериал по роману В. Булгакова

Экранизация „Мастера и Маргариты“ имела рекордные рейтинги и получила крайне противоречивые отзывы в прессе. Критики, говоря о верности тексту-источнику, подразумевают в основном правильный подбор актёров, т.е. главное, что должен был предложить сериал, - ожившие иллюстрации, портреты запомнившихся персонажей.⁴⁸ Негативные отклики как раз и были

⁴⁸ Подробнее см. Каспэ, И.: Рукописи хранятся вечно: телесериалы и литература. «НЛО» №78, 2006. <http://magazines.russ.ru/nlo/2006/78/ka18.html>

направлены в сторону неудачного кастинга и не очень убедительной игры некоторых актёров, а также в сторону однообразной музыки и слабых спецэффектов. И хотя почитателей сериала было тоже достаточное количество, проект Владимира Бортко был признан провальным, поскольку оказался на порядок ниже предполагаемой нормы и ожиданий со стороны зрителей.

О романе говорилось, что он сопротивляется сценическим или кинематографическим манипуляциям, его просто невозможно „показать“. Такой миф был неотъемлемой частью „культы“ „Мастера и Маргариты“.

Владимир Бортко выдвинул на первый план „культовость“ романа, его огромную популярность, сохранившуюся до настоящего времени. Этот проект изначально отмечен печатью авторитета и знаком качества, поскольку им занимался уже известный и успешный экранизатор романа Булгакова „Собачье сердце“ и создатель нашумевшего классического телесериала по роману Достоевского „Идиот“. Бортко имеет репутацию добросовестного режиссёра, который дословно снимает то, что читает, у которого нет никакой концепции, кроме отсутствия концепций.

В сериале очень важную роль играет контраст модуса правдеподобности и условности. Он достигается благодаря интересной находке режиссёра вставить в сериал кадры документальной хроники, которые соседствуют одновременно с потусторонними событиями и Ершалаимской линией сюжета. Цветовое решение кадра переходит с черно-белого (реалистического) до неестественно-контрастных тонов. Сцены окрашены либо радостным солнечным светом, либо мистическим лунным. Все эти способы съёмки отсылают нас к „мистическому реализму“ в булгаковском романе, который считался почти непреодолимым препятствием для экранизаторов „Мастера и Маргариты“. Для М. Булгакова природные явления символичны, - луна у него ассоциируется с образом Истины и Свободы, а противоположностью этому является Солнце. На протяжении всего романа мы сталкиваемся с описанием закатов, рассветов, жарких дней под раскалённым солнцем, гроз, холодной луны. Все эти элементы – знаки и создают ту

непереводимую мистическую ауру романа, которую никакими киносредствами передать нельзя.

Бортко пытается разрешить парадокс почти буквально, выделяя не только полюс „мистического”, „фантастического”, но и полюс „реального”, „повседневного”. Поручая роли Иуды и барона Майгеля одному актеру (Дмитрию Нагиеву), поручая Сергею Безрукову, сыгравшему Иешуа, озвучить ещё и Мастера, - тем самым В. Бортко полагается на зрительское чувство узнавания. Однако он рассчитывает на читателей, которые не помнят роман наизусть, а имеют смутные, размытые представления о тексте. Полагаясь на те же размытые воспоминания, основное действие из 1929 года (как в романе) Бортко переносит в обобщенные 1930-е, поскольку в кадре появляется персонаж, отчетливо напоминающий Берию (Валентин Гафт). Режиссёр посчитал, что такой утрированный „сталинский тоталитаризм” не будет противоречить самым расплывчатым воспоминаниям о „Мастере и Маргарите” и сделает образ романа однозначным, более комфортным для телезрителей.⁴⁹

Режиссёр постарался показать все самые главные моменты, описанные в романе, однако он также добавил некоторые сюжетные линии, отсутствующие в литературном произведении.

Существует множество мнений в отношении экранизации „Мастера и Маргариты“ В. Бортко. Одна часть зрительской аудитории считает, что режиссёру удалось полностью передать атмосферу романа, в немалой степени благодаря убедительной и мастерской игре актёров. Другая часть зрительской аудитории осталась разочарована экранизацией Бортко. По их мнению, профессор чёрной магии Воланд мог быть и помоложе, и вообще он представлен как положительный и милый персонаж, несмотря на то, что является олицетворением тёмных сил. Пушистая „изюминка“ всего романа - кот Бегемот, которого все мечтали поскорее увидеть, впоследствии также удостоился большого количества зрительских упреков.

Однако Бортко по поводу всей критики в адрес сериала, сказал: «Я снимал кино. Всё! И я его снял. И это лучший фильм из того, что я делал когда-

⁴⁹ Подробнее см. Каспэ, И.: Рукописи хранятся вечно: телесериалы и литература. «НЛО» №78, 2006. <http://magazines.russ.ru/nlo/2006/78/ka18.html>

нибудь».⁵⁰ Режиссёр в данном случае хотел не просто перенести на экран литературное произведение, а попытался преподнести своё видение романа, руководствуясь своими принципами и идеями.

Тем зрителям, которые книгу не читали, сериал может понравиться. А те, которые её читали, скорее всего, будут ожидать от сериала не дословного воспроизведения написанных в романе диалогов, а ту атмосферу, в которую они были погружены во время чтения романа. Они будут ожидать увидеть неведомый им город Ершалаим и знакомую Москву советского периода, погрузиться в их атмосферу. В этом и заключается основная ошибка. Зритель ожидает получить от просмотра сериала то, что в принципе не может быть передано. Атмосфера литературного произведения может быть создана только на уровне языка романа.

Проект Владимира Бортко очень сложен, как и всякая работа с механизмами коллективного опыта. Режиссёр принял правильное решение снять по книге сериал, с неторопливо развивающимся действием и интригами. Также режиссёр не включил в фильм комические обертоны (от иронии до „гэга”), играющие не последнюю роль в романе. Тем самым, нарушив ожидания зрителей, которые читали текст: знакомые мизансцены не кажутся смешными, а шутейные выверты - заученные наизусть и ставшие цитатами, являвшиеся символами читательской общности – пропущены.⁵¹

Владимир Бортко - это режиссёр, известный своим бережным отношением к тексту, который он экранизирует. Бортко не хотел делать сериал комедийным, его целью было показать зрителям всю серьёзность положения событий, произошедших в советский период. Мне кажется, что он сохранил уважительное отношение при экранизации романа Булгакова, и его трактовка образов имеет полное право на существование.

⁵⁰ Цит. Бортко, В. : <http://www.inosmi.ru/translation/224395.html>

⁵¹ Подробнее см. Каспэ,И.: Рукописи хранятся вечно: телесериалы и литература. «НЛО» №78, 2006. <http://magazines.russ.ru/nlo/2006/78/ka18.html>

6.3 Роль звука, музыки, спецэффектов в кино

Режиссёру не удалось избежать затруднений при переводе некоторых моментов книги на язык кино, поэтому что-то и не удалось показать. Некоторые моменты в кино очень трудно изобразить, иногда этого сделать никак нельзя. Хотя, конечно, существует множество способов, например, профессиональная работа камеры, работа со светом, монтаж, различные спецэффекты, с помощью которых в кино решается множество вопросов „волшебства“.

Телесериал В. Бортко выделяется очень оригинальным, продуманным цветовым построением. Отдельно взятые сцены, которые богаты или, наоборот, бедны красками, сигнализируют нам о душевном состоянии героев или о серьёзности каких – либо событий.

Особое значение в фильме имеют музыка, звук. Их отсутствие может показаться странным, неестественным, больше подходящим для театральных постановок. Для сериала Бортко музыка была написана специально. Поэтому она полностью гармонирует с сюжетом и образами героев.

Большую роль сыграли спецэффекты, которые составляют очень важную часть сриала, да и вообще любой современной кинокартины. В книге может быть описано всё что угодно, а вот воспроизвести то же самое в кино без спецэффектов очень затруднительно. Без спецэффектов трудно было бы показать полёты Маргариты и её домработницы. Сложные трюковые съёмки были также обработаны на компьютере, с помощью последнего были стёрты тросы и подвески, на которых летали актрисы, а затем был поставлен нужный фон - ночная Москва. Третья часть сериала – 164 минуты, была создана на компьютере. Над картиной работала в общей сложности команда из ста человек, которые также явились в какой-то степени соавторами экранизации.⁵² Но, несмотря на все использованные в телесериале спецэффекты на первом плане, несомненно, остаётся игра актёров.

⁵² http://www.obozrevatel.com/news_print/2005/12/22/73780.htm

6. 4 Анализ эпизода телесериала и главы романа „Явление героя“

„Итак, неизвестный погрозил Ивану пальцем и прошептал: „Тсс!“. Иван опустил ноги с постели и всмотрелся. С балкона осторожно заглядывал в комнату бритый, темноволосый, с острым носом, встревоженными глазами и со свешивающимся на лоб клоком волос человек примерно лет тридцати восьми. Убедившись в том, что Иван один, и прислушавшись, таинственный посетитель осмелел и вошел в комнату. Тут увидел Иван, что пришедший одет в больничное. На нем было белье, туфли на босу ногу, на плечи наброшен бурый халат.“⁵³ – так начинается глава „Явление героя“ в романе „Мастер и Маргарита“.

Здесь Булгаков нас впервые знакомит с героем романа. Мастер Бортко немного отличается от булгаковского Мастера, а Бездомный, наоборот, полностью соответствует персонажу, описанному в романе. В. Галкин настолько вжился в роль, что кажется, будто персонаж книги сошёл к нам с его страниц.

В литературной прозе может быть несколько типов повествовательных форм. Повествование может быть авторское – „я“ самого писателя или какого – либо персонажа книги, или же используются обезличенные формы. Преобладающей формой изложения событий является повествование от третьего лица, так называемая Ег-форма, от лица рассказчика. Последний является неким всезнающим мудрецом, который находится над всем происходящим и который не в силах вмешиваться в ход событий. Однако рассказчик может также являться одним из действующих лиц или даже быть главным героем произведения. Это придаёт рассказу откровенный, исповедальный характер. Также существует и повествование от первого лица, преимущественно монолог, причём этим лицом может быть любой персонаж книги. Данный способ рассказывания имеет название – Ich-форма. Существуют

⁵³ Булгаков, М. : Мастер и Маргарита. Москва : «АСТ», 2006. стр. 151

и более сложные способы повествования, когда рассказчиками поочередно могут выступать писатель и один из героев произведения.

Повествование в романе „Мастер и Маргарита“ достаточно сложное. На первый взгляд нам кажется ясным, что оно осуществляется от лица писателя, но потом мы сталкиваемся с неким скрытым рассказчиком. В ходе многочисленных анализов лексики и стиля изложения романа выяснилось, что этим скрытым повествователем является регент Коровьев – Фагот. Что касается ершалаимских глав романа, то там повествование ведётся с позиций самих персонажей романа. Булгаков комбинирует различные виды повествования, от чего у читателя меняется восприятие романа. В кино это отобразить очень трудно, в большинстве случаев повествованием являются уже зримые образы.

В главе „Явление героя“ повествование ведётся от третьего лица. Впоследствии роль повествователя берёт на себя Мастер, когда начинает рассказывать о своей прошлой жизни. В экранизации данной главы, как и во всём сериале, В. Бортко не стал вставлять некий голос рассказчика за кадром, иногда просто наглядно изображая то, что в книге комментировалось от третьего лица, а в остальных случаях роль повествователей отводилась самим персонажам.

Режиссёр решил разбавить длинный диалог между Бездомным и Мастером сценами, которые соответствуют предыдущим и последующим главам после главы „Явление героя“, а именно „Чёрная магия и её разоблачение“ и „Слава петуху“. Этот ход режиссёра, как мне кажется, удачен, т. к. эти сцены яркие, красочные, полные действия, комичные и как бы разбавляют длинный диалог в слабо освещённой лунным светом палате между Мастером и Бездомным. Таким образом, Бортко держит зрителя в постоянном ожидании, не давая ему сразу полной информации о Мастере.

Всякое искусство в той или иной мере обращается к чувству реальности у аудитории. Кино - в наибольшей мере. Но „чувство реальности“ заключается в ином: что бы не происходило на экране, зритель становится его очевидцем и как бы соучастником. Поэтому, понимая сознанием ирреальность происходящего, эмоционально он относится к нему, как к подлинному

событию. С этим зачастую связаны специфические трудности передачи кинематографическими средствами прошедшего и будущего времени, сослагательного и других наклонений в киноповествовании: кино, по природе своего материала, знает лишь настоящее время.

В литературе можно чётко отделить настоящее время от прошедшего или будущего, также не возникает никаких проблем при описании условного или изъявительного наклонений. В кино показать прошедшее или будущее время не так просто. Частым приёмом, который используется для показа воспоминаний героев, прошедшего времени является так называемый Flashback Narration (короткий ретроспективный эпизод, обратный кадр, прерывание хронологического повествования серией кадров, относящихся к более ранним событиям). Часто, чтобы зритель понял, что речь идёт о прошедшем времени, применяется способ чёрно-белых съёмок.

Однако в сериале Бортко поменял местами способы выражения настоящего и прошлого времени. Настоящий момент, беседа Мастера с Бездомным в палате, происходит ночью, при лунном свете, цвет практически чёрно – белый. А когда повествование переносится в прошлое Мастера и Маргариты, то краски становятся, наоборот, яркими, насыщенными, реалистичными, это говорит о том, что для него события живы, словно происходили вчера.

Режиссёр на протяжении всего фильма избрал метод съёмки крупным планом, что создаёт впечатление некой близости героев и непосредственного зрительского присутствия в ходе событий. Игра актёров достаточно убедительна, режиссёр в данном случае полностью придерживался текста романа, таким образом, диалоги идентичны тем, что в романе. И вот Мастер переносит нас в прошлое, рассказывая своему собеседнику о встрече с Маргаритой:

„Повинуясь этому желтому знаку, я тоже свернул в переулок и пошел по ее следам. Мы шли по кривому, скучному переулку безмолвно, я по одной стороне, а она по другой. И не было, вообразите, в переулке ни души. Я мучился, потому что мне показалось, что с нею необходимо говорить, и

тревожился, что я не вымолвлю ни одного слова, а она уйдет, и я никогда ее более не увижу. И, вообразите, внезапно заговорила она :

- Нравятся ли вам мои цветы?

Я отчетливо помню, как прозвучал ее голос, низкий довольно-таки, но со срывами, и, как это ни глупо, показалось, что эхо ударило в переулке и отразилось от желтой грязной стены. Я быстро перешел на ее сторону и, подходя к ней, ответил: - Нет.⁵⁴

Очень сложно языком кино показать переживания героя, его мысли, причины его нерешительности. Также практически невозможно было продемонстрировать силу голоса Маргариты, который поразил Мастера. Поэтому режиссёр и в этом случае придерживался съёмок крупным планом, так что героине не было необходимости повышать голос, и во всей этой ситуации он абсолютно не сыграл никакой роли.

Режиссёр знакомит нас с новым действующим лицом – Алоизием Могарычем, новым другом Мастера. Если в романе об этом человеке и о причинах дружбы с ним рассказывает сам Мастер, то в экранизации А. Могарыч представляет собой живой персонаж и сам о себе вкратце рассказывает. Однако в сериале зрителям не даётся понять, чем понравился такой неприятный и отталкивающий человек Мастеру. А в романе он объяснил свой интерес к Алоизию тем, что это человек большого ума:

„Если я не понимал смысла какой-нибудь заметки в газете, Алоизий объяснял мне ее буквально в одну минуту, причем видно было, что объяснение это ему не стоило ровно ничего. То же самое с жизненными явлениями и вопросами. Но этого было мало. Покорил меня Алоизий своею страстью к литературе.“⁵⁵

В романе А. Могарыч является олицетворением тех негативных качеств, которыми обладали некоторые обыватели советской эпохи, которые ради жилплощади готовы были пойти на любую подлость и предательство.

⁵⁴ Булгаков, М. : Мастер и Маргарита. Москва : «АСТ», 2006. стр. 159

⁵⁵ Булгаков, М. : Мастер и Маргарита. Москва : «АСТ», 2006. стр. 165

Режиссёр недостаточно, на мой взгляд, показал душевные муки героя, его борьбу с собой, с романом, со своим будущим. В романе его состояние описывается очень точно, Мастер сам рассказывает об этом:

„Я лег на диван и заснул, не зажигая лампы. Проснулся я от ощущения, что спрут здесь. Шаря в темноте, я еле сумел зажечь лампу...Я лег заболевающим, а проснулся больным. Мне вдруг показалось, что осенняя тьма выдавит стекла, вольется в комнату и я захлебнусь в ней, как в чернилах. Я стал человеком, который уже не владеет собой. Я вскрикнул, и у меня явилась мысль бежать к кому-то, хотя бы к моему застройщику вверх. Я боролся с собой как безумный... Я кинулся в переднюю и там зажег свет, нашел бутылку белого вина, откупорил ее и стал пить прямо из горлышка. От этого страх притупился несколько настолько, по крайней мере, что я не побежал к застройщику и вернулся к печке. Я открыл дверцу, так что жар начал обжигать мне лицо и руки, и шептал: - Догадайся, что со мною случилась беда. Приди, приди, приди!“⁵⁶

Однако Бортко этого никак не отобразил. А ведь именно данное состояние, всплески страха и эмоций, сподвигли Мастера сжечь рукописи. В сериале кажущийся вполне спокойным Мастер неожиданно начинает сжигать рукописи, и зритель, не читавший книгу, возможно, не понял бы, что подтолкнуло его на такое решение. Однако в эпизоде во время сжигания рукописей присутствует тревожная, постепенно увеличивающая свой темп музыка, которая и пытается передать напряжённость момента и тяжёлое душевное состояние героя.

Однако в данном эпизоде Бортко сделал акцент именно на тот советский период романа, когда обыски среди ночи были частым явлением. Булгаков описал лишь сам факт обыска, а режиссёр снял это событие очень подробно и достоверно. В романе Мастер очень эмоционально и взволнованно рассказывает об этом, а в сериале он относительно спокоен и кажется, что ему абсолютно всё равно.

⁵⁶ Булгаков, М. : Мастер и Маргарита. Москва : «АСТ», 2006. стр. 167

Глава „Явление героя“ является одной из наиболее важных в романе. Она погружает нас в прошлое Мастера и Маргариты, знакомит ближе с героями, помогает заглянуть в их душу, увидеть мир их глазами. Естественно, что режиссёр, адаптируя литературное произведение, не может снимать серии в том же порядке, в каком находятся главы в книге. В этом и нет необходимости. Поэтому он объединяет несколько глав в одной серии, перемешивает их, но от этого смысл сюжета не меняется, поскольку и в книге все события разворачиваются параллельно друг другу.

Роман для большинства читателей является мистическим и загадочным, захватывающим дух от ощущения присутствия потусторонней реальности. Сериал же не оставляет подобного впечатления, несмотря на спецэффекты и музыку.

Своим произведением Бортко разрушил ожидания многих телезрителей. Несмотря на то, что все диалоги, события были перенесены на экран без каких-либо изменений, у зрителей не создалось того, же самого впечатления, что и после прочтения романа. Всё потому, что очарование литературного произведения, его уникальную атмосферу невозможно перенести на экран при помощи аудиовизуальных субстанций языка кино. Однако В. Бортко нельзя обвинять в том, что ему не удалось передать мистический дух романа, поскольку это не являлось для него главной целью, о чём он и заявлял изначально. Его главной идеей было разрушить все мистические мифы, и показать роман как произведение, отображающее жизнь России и её народа в советский период времени. А это, на мой взгляд, ему как раз и удалось. В таком случае проект В. Бортко, как экранизация именно советской линии романа является вполне достойным произведением телевизионного искусства.

Заключение

Основной задачей настоящей дипломной работы было понять, является ли возможным перевести уникальную атмосферу, глубинный смысл оригинала на язык другого вида искусства так, чтобы перевод впоследствии оказывал такое же воздействие на своих реципиентов.

На примере романа М. Булгакова я попыталась понять, можно ли вынести атмосферу какого - либо классического литературного произведения за рамки литературы и передать её на экране при помощи иных средств выражения.

На основе прочитанного материала, я выяснила, что любое произведение художественной литературы является уникальным результатом творческого труда писателя. Автор создаёт произведение, руководствуясь собственными идеями, целями на основе своего жизненного опыта. Через своё произведение он пытается что-то сказать читателям, но это не означает, что текст создаётся ради читателей. Художественное произведение это послание в мир, которое содержит определённое личное отношение его автора на некоторые вещи, события актуальные для эпохи, в которой он живёт.

Переводами литературных текстов на язык кино занимаются уже признанные авторы. Их целью является передать основной замысел, сюжет оригинала. Соответственно интерпретации они создают не для того, чтобы сказать что-то своё (в большинстве случаев), а чтобы сделать зримыми образы, перенести в реальность события, описываемые в книге. Следовательно, произведение творческого процесса режиссёра – интерпретатора существует ради зрителей. Поэтому режиссёр не является вольным переводчиком, он зависит как от оригинала, так и от зрительской аудитории.

Если режиссёр захочет сказать что-то своё, новое, в таком случае он может обратиться к способу экранизации, которая позволяет это, а именно, к киноадаптации. Если же его цель ознакомить зрителя, с каким – либо произведением литературы, то он выберет прямую или экранизацию по мотивам. В таком случае режиссёр должен полностью придерживаться буквы оригинала. Выбирая один из вышеупомянутых видов, он берёт на себя огромную ответственность, как перед самим текстом, так и перед его

преданными поклонниками. Последние будут ожидать максимальной смысловой близости кинотекста и оригинала. Более того, они будут ожидать получить те же самые ощущения, эмоции, которые испытали во время чтения текста – источника. А малейшие отступления от текста будут восприниматься крайне критично.

Путём сравнительного анализа телефильма В. Бортко с оригиналом - литературным произведением М. Булгакова „Мастер и Маргарита“, я попыталась сделать выводы о возможности перевести непереводимое, заключённое в подлиннике.

В результате я выяснила, что в литературном языке имеется большое количество нюансов. Для кино становится проблемой то, что как раз и создаёт общую атмосферу литературного оригинала, то чем он нас очаровывает. Например, в кино нелегко передать прошедшее или будущее время, воспоминания героев, различные способы наклонения, а также комбинации различных типов повествования. В кино приходится использовать иные средства выражения, иные приёмы, что вызывает уже другое восприятие событий экранизации зрителем.

Также немало важен тот факт, что некоторые природные явления для большинства авторов символичны. А поскольку режиссёр имеет совершенно иные ассоциации с данными образами, то он и не может полностью передать смысл, заключённый в них, соответственно ему не удастся создать равноценную тексту – источнику атмосферу.

В результате я пришла к заключению, что задача вынести за рамки литературы очарование оригинала является невыполнимой. Уникальная атмосфера текста – источника, которая создаётся литературными средствами описания, не может быть передана при помощи аудиовизуальных или иных средств. Причиной заключается в существовании „третьего языка“ – языка образов, которые свойственны только литературным произведениям, и которые не могут быть полностью воплощены в кино.

Резюме

Ve své bakalářské diplomové práci jsem se zabývala problémem nepřeložitelného. Mým cílem bylo najít odpovědi na to, zda je možné cokoliv přeložit z literárního jazyka do jazyka filmového, zda je možné převést to, co nás v knize okouzlo a také, je-li možné její zvláštní atmosféru předat pomocí audiovizuálních prostředků. Odpovědi na položené otázky jsem se pokusila najít prostřednictvím analýzy románu M. Bulgakova „Mistr a Markétka“ a její filmové adaptace televizního seriálu od V. Bortka „Mistr a Markétka“.

V první kapitole, kterou jsem věnovala vymezení pojmů překlad, přeložitelné a nepřeložitelné, jsem popsala různé druhy překladových transformací. Zmínila jsem se mimo jiné o existenci překladu – interpretaci verbálních znaků pomocí znaků neverbálních znakových systémů, který se nazývá intersémiotický přenos nebo též intersémiotická transformace. Dále píší o zodpovědnosti překladatele za to, co během překladatelského procesu překládá. Ten musí být schopen se smířit s určitou mírou nepřeložitelného v originálu, ale stejně tak se musí snažit o to, aby se jeho překlad co nejvíce shodoval s originálem.

Ve druhé kapitole jsem se zabývala skutečností, že filmové umění bylo vytvořeno díky syntéze několika uměleckých druhů, a těmi jsou literatura, malířské umění, divadlo a hudba.

Třetí kapitola této práce se týká *sémiotiky*, což je věda, která se zabývá teorií znaků a znakových soustav. Sémiotika posuzuje film tak, jako by to byl text, který má zároveň určitou sdělovací funkci pro diváky. Tento text je tvořen různými kódy, které jsou klíčem k interpretaci filmových znaků. Při sémiotické analýze se na film pohlíží jako na určitý celek, ve kterém se zkoumají různé kódy, a také se vyhodnocuje to, jak ovlivňují celkové vnímání diváků. Tuto metodu jsem použila při analýze filmové adaptace románu „Mistr a Markétka“.

Překlad do filmového jazyka by neměl být mylně zaměňován překladem do cizího jazyka, neboť filmovou adaptaci bychom neměli posuzovat na základě lingvistických norem překladu. Doporučuje se také používat odlišnou terminologii, například interpretaci, adaptaci nebo transmutaci.

Ve čtvrté kapitole jsem zkoumala různé druhy filmových adaptací. Na základě získaných znalostí jsem zařadila filmovou adaptaci V. Bortka k přímé filmové

adaptaci, jelikož režisér usiloval o maximální smyslovou blízkost s originálem. Nejenže doslova reprodukoval veškeré dialogy mezi filmovými postavami, ale také velmi usiloval o to, aby zobrazil prostředí, do kterého je příběh zasazen tak, aby se co nejvíce podobalo tomu, které popsal M. Bulgakov.

Filmová adaptace se dá chápat také jako režisérská interpretace jiných uměleckých děl pomocí filmových prostředků. K tomu, aby režisér natočil kvalitní film, musí správně interpretovat literární originál. Musí pochopit hlavní myšlenku, kterou chtěl sdělit svým dílem autor. Poté se režisér musí rozhodnout, zda se bude snažit divákům předat autorovu myšlenku a nebo ji spíše změnit a přidá něco svého, na základě vlastních životních zkušeností a vědomostí. To jsou důvody toho, proč se od sebe liší filmové adaptace stejných literárních děl. Je to proto, že každý režisér má jiné životní zkušenosti a jiný pohled na věc a každý režisér se zaměřuje na jinou syžetovou úroveň originálu.

V páté kapitole jsem popsala obsah, strukturu a historické údaje související s románem M. Bulgakova. Dále se zabývám zkoumáním toho, čím se řídil autor a co ho ovlivňovalo, když vytvářel unikátní postavy svého literárního díla.

V šesté kapitole jsem detailně popsala filmovou adaptaci V. Bortka a cíle, které si vytýčil před zahájením práce na filmu. Dále jsem porovnávala hlavní postavy filmu s postavami, které vystupují v originálním románu. Abych pochopila, zda režisér dosáhl svých cílů a předal atmosféru románu, musela jsem porovnat jednu z kapitol románu „Mistr a Markétka“ s odpovídajícím dílem televizního seriálu.

Na základě mých znalostí o sémiotické analýze jsem porovnávala jazyk seriálu s jazykem literatury. Snažila jsem se zjistit, zda režisér pomocí znaků televizních audiovizuálních obrazů sdělil to samé, co popsal autor.

Budeme-li považovat diváka za čtenáře filmu, musíme pochopit, na základě kterých znaků dokáže film, na který se dívá interpretovat a vnímat, a to se týká zejména událostí, které se v něm odehrávají.

Jelikož televizní sdělení se skládá z jednotlivých jednotek, které jsou tvořeny kódy, musela jsem pochopit jaké kódy využil režisér, zda se mu podařilo zobrazit svět literárního díla s jeho zvláštní atmosférou ve filmu.

Divák vnímá informaci prostřednictvím fotografických obrazů a zkoumá je jako celek. Jelikož filmový text je syntéza vyprávěcích a zvukových tendencí, režisér je musí propojit tak, aby se staly něčím jednotným.

V. Bortko využil v seriálu velké množství různých metod natáčení, aby dokázal předat atmosféru románu. Například použil střídání barev v záběru, jakousi „hru se světlem“, na základě čehož divák mohl pochopit, o jaký časový úsek se jedná, zda je to přítomnost, budoucnost nebo minulost. Moskevské události například zabarvil žluto-šedivou barvou, což symbolizovalo každodenní stereotypní existenci. Naopak barevně vyobrazil různé představitosti, vzpomínky postav a tak dále.

Hlavní formou natáčení byl záběr zblízka, díky kterému diváci měli dostatek času se přizpůsobit a následně přijmout nové, adaptované podoby postav. Od počátku seriálu epizodické postavy působí živě, prudce, a klíčové postavy jsou naopak zpomalenější, postupně se probouzející. První vteřiny seriálu vytvářejí dojem prostého čtení scénáře místo herecké hry. Takovým způsobem režisér dovolil divákům, aby si zvykli na ztělesnění postav ve filmu, na herce, které režisér do rolí obsadil, neboť se mu zdálo, že právě tito herci se do těchto rolí hodí nejvíce.

V. Bortko použil různé vyjadřovací způsoby, zejména hudbu, zvuky, hluk, to vše proto, aby dokázal předat kouzlo románu. Hudební doprovod seriálu měl za cíl zdůraznění vizuálního obrazu, vyvolání u diváků pocitů toho daného světa.

Rovněž k tomu, aby divák pochopil, v jakém časovém úseku se odehrává děj, režisér zvolil správné sociální kódy. Určitý vzhled oblečení, jiné tvary dopravních prostředků, různé štíty, jiná gesta a řeč hrdinů. To všechno má velký vliv na to, jak diváci vnímají a následně interpretují to, co vidí na televizních obrazovkách. Režisér se cíleně snažil pomocí těchto kódů zdůraznit, že jeho děj se odehrává o pár let později, než bylo popsáno v originálu. Základní děj románu se v podstatě nezměnil, všechny syžetové linie byly zachovány, ale diváci dílo V. Bortka přesto vnímali trochu odlišně.

Filmová adaptace by správně měla dosáhnout úrovně originálu a nebo se snažit ji ještě převýšit. Román M. Bulgakova je mistrovským dílem. Každý, kdo si ho přečetl, má svůj vlastní názor na to, jak by měly postavy, které v něm vystupují, vypadat. Každý si jakoby vytvoří svou vlastní adaptaci, která se vůbec nemusí shodovat s tou, kterou nabízí V. Bortko. Proto často vzniká ostrá kritika režiséra a

jeho tvorby. Rozpor verzí je věc naprosto běžná a dá se říci, že reakce diváků je předvídatelná.

Román „Mistr a Markétka“ je velice mystický a plný tajemství, přenáší čtenáře do onoho světa. Televizní seriál V. Bortka nedosahuje stejného pocitu u diváků. A to proto, že režisér o to neusiloval. Měl přesně opačné cíle. A to - ukázat, že román není vůbec o mystice ani o lásce, ale o lidech a o zvláštním sovětském období.

Filmová adaptace vrací diváky k literatuře. Střet názoru televizních diváků a názoru režiséra je nutí znovu si přečíst originál, porovnávat, přemýšlet. Taková adaptace je jakýmsi prodloužením délky života literatury.

Narozdíl od literatury, kde autor může být jen jeden, má filmová adaptace celý štáb tvůrců. Režisér je nejdůležitější, protože řídí ten štáb, dává pokyny podle svých nápadů a zcela sám zodpovídá potom před lidmi za to, jakým bude výsledek práce.

Režisérův úkol je dost obtížný. Jeho cíl je předem odkázán na nedosažitelnost. Protože unikátní atmosféra jakéhokoliv literárního díla, a zejména toho klasického, je nepřeložitelná. Myslím si, že knihy by se na televizní obrazovky stejně měly přenášet. Může se stát, že některá filmová adaptace se stane mistrovským dílem svého období, stejně jako její originál ve své době. Proto je dobré, když vznikají nová díla, inspirována originálními uměleckými díly, adaptují se a transformují se, čímž se vrací do života nové generace na další léta. Toto umožní nové generaci uvědomit si, že právě tato umělecká díla mají stále svoji platnost i v moderním světě.

V kterékoliv filmové adaptaci by se dala vyčlenit spousta prvků dějové osnovy knihy. To však není ekvivalent autorského jazyka a nikdy nebude. I když cílem režiséra bude dosažení maximální shody s literárním originálem a stát se jeho kopií, nikdy se mu to nepodaří, protože je to proti zásadám literárního jazyka.

Na základě analýzy, prostřednictvím které jsem porovnávala seriál V. Bortka s románem M. Bulgakova, jsem došla k závěru, že problém nepřeložitelného je nevyřešitelný a je třeba se s ním smířit. Režisér by však přesto měl usilovat o maximální podobu s originálem. Měl by využít nejrůznějších prostředků audiovizuálního jazyka, aby se přiblížil k vytvoření stejné atmosféry, která je v originálním literárním díle. Musí se však smířit s tím, že se mu to nikdy zcela nepodaří. Jazyk literatury je symbolický, má jakousi třetí úroveň, která je tou největší překážkou na cestě k vytvoření filmové adaptaci. A ten třetí jazyk - ten je

tím základním tvořivým elementem, který okouzluje čtenáře a navždy zůstane v rámci literatury.

Co se týče televizního seriálu „Mistr a Markétka“, myslím si, že se režisérovi povedlo dosáhnout cílů, které si stanovil. Tato filmová adaptace je jeho vlastní mistrovské dílo a jeho názor má právo na existenci, stejně tak, jako i názory diváků.

Список использованной литературы и ресурсов Интернет

Литература:

1. Булгаков, Михаил. Мастер и Маргарита. Москва : «АСТ», 2006. 456 стр. ISBN 5-17-029481-6
2. Эко, Умберто. Сказать почти то же самое. / Перев. с итал. А. Н. Коваля. СПб.: «Симпозиум», 2006. 568 стр. ISBN 5-89091-316-6
3. Лотман, Юрий. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин : « Ээсти Раамат», 1973. 125 стр. ISBN 5-210-01523-8

Интернет – ресурсы:

1. Википедия. Непереводимость. [Электронный ресурс]: - Режим доступа.: <http://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9D%D0%B5%D0%BF%D0%B5%D1%80%D0%B5%D0%B2%D0%BE%D0%B4%D0%B8%D0%BC%D0%BE%D1%81%D1%82%D1%8C> - Загл. с экрана.
2. Каспэ, И.: Рукописи хранятся вечно: телесериалы и литература. «НЛО» №78, 2006. [Электронный ресурс]: - Режим доступа к журн.: <http://magazines.russ.ru/nlo/2006/78/ka18.html> - Загл. с экрана.
3. Галинская, И. Л. : Наследие Михаила Булгакова в современных толкованиях. [Электронный ресурс]: - Режим доступа.: http://ilgalinsk.narod.ru/bulgakov/b_obsre.htm - Загл. с экрана.
4. Паршин, А. : Теория и практика перевода. [Электронный ресурс]: - Режим доступа к журн.: <http://www.perevod4ik.com/aticles/article3.php> - Загл. с экрана.
5. Яacobсон, Р. : О лингвистических аспектах перевода. Вопросы теории перевода в зарубежной лингвистике. - М., 1978. стр. 16-24. [Электронный

ресурс]: - Режим доступа: <http://www.philology.ru/linguistics1/jakobson-78.htm> -
Загл. с экрана.

6. Комиссаров, В. Н.: Теория перевода (лингвистические аспекты).

[Электронный ресурс]: - Режим доступа:

http://www.classes.ru/grammar/43.Teoriya_perevoda_Lingvicticheskiye_aspekty/html/unnamed.html - Загл. с экрана.

7. Рикер, П.: Парадигма перевода./ Перевод Эдельман, М. : „ Espirit”, № 253,
июнь 1999, Париж. [Электронный ресурс]: - Режим доступа:

<http://belpaese2000.narod.ru/Trad/ricoeur.htm> - Загл. с экрана.

8. Аронсон, О.: Столкновение экранизаций. Киноведческие записки. No 61,
2002. [Электронный ресурс]: - Режим доступа к журн.:

<http://www.kinozapiski.ru/article/241/> - Загл. с экрана.

9. Карелин, А. : История кино. Проблема экранизации. «Мир Фантастики»

№11(15) ноябрь 2004, с. 51. [Электронный ресурс]: - Режим доступа к журн.:

<http://www.mirf.ru/Articles/print506.html> - Загл. с экрана.

10. Беньямин, Вальтер. : Задача переводчика. Предисловие к переводу

«Парижских картин» Бодлера. [Электронный ресурс]: - Режим доступа :

<http://belpaese2000.narod.ru/Trad/benjamin.htm> - Загл. с экрана.

11. Википедия. Литература. [Электронный ресурс]: - Режим доступа к журн.:

http://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9B%D0%B8%D1%82%D0%B5%D1%80%D0%B0%D1%82%D1%83%D1%80%D0%B0#.D0.A5.D1.83.D0.B4.D0.BE.D0.B6.D0.B5.D1.81.D1.82.D0.B2.D0.B5.D0.BD.D0.BD.D0.B0.D1.8F_.D0.BB.D0.B8.D1.82.D0.B5.D1.80.D0.B0.D1.82.D1.83.D1.80.D0.B0 - Загл. с экрана.

12. Википедия. Киноискусство. [Электронный ресурс]: - Режим доступа :

<http://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D0%B8%D0%BD%D0%BE%D0%B8%D1%81%D0%BA%D1%83%D1%81%D1%81%D1%82%D0%B2%D0%BE> - Загл. с экрана.

13. Википедия. Телесериал. [Электронный ресурс]: - Режим доступа : <http://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A2%D0%B5%D0%BB%D0%B5%D1%81%D0%B5%D1%80%D0%B8%D0%B0%D0%BB> - Загл. с экрана.

14. Большая Советская энциклопедия. Синтез искусств. [Электронный ресурс]: - Режим доступа : http://bse.chemport.ru/sintez_iskusstv.shtml - Загл. с экрана.

15. Тынянов, Ю.: Поэтика. История литературы. Кино, М., Наука, 1977, стр. 319
[Электронный ресурс]: - Режим доступа : <http://visiology.fatal.ru/texts/tynyanov.htm> - Загл. с экрана.

16. Картотека. [Электронный ресурс]: - Режим доступа : <http://www.kinoart.ru/file/theory/02-02-20/> - Загл. с экрана

17. Ольшевский, П.Н.: Телевизионный язык как область семиотического анализа. [Электронный ресурс]: - Режим доступа : <http://narrative.by.ru/article%B92.htm> - Загл. с экрана.

18. Информационная картина мира в программах провинциального телевидения: Семиотический аспект. Гл. 2. 1. : Актуальность использования методов семиотического анализа в журналистике.
[Электронный ресурс]: - Режим доступа : <http://evartist.narod.ru/text5/79.htm> - Загл. с экрана.

19. Вархотов, Т. А.: Стратегия исследования кинофильма: методологический аспект. [Электронный ресурс]: - Режим доступа : <http://www.visiology.fatal.ru/texts/varkhotov.htm> - Загл. с экрана.

Anotace

Příjmení a jméno autora: Olga Kindinova

Název katedry a fakulty: Katedra slavistiky, Filozofická fakulta

Název diplomové práce: „О проблеме непереводаемого (Сравнение литературного произведения и его экранизации: „Мастер и Маргарита“ М. Булгакова и телесериала „Мастер и Маргарита“)

Vedoucí diplomové práce: doc. PhDr. Jekatěrina Mikešová, CSc

Počet znaků: 88 502

Počet příloh: 0

Počet titulů použité literatury: 3

Klíčová slova: překlad, intersemiotický překlad, sémiotika, interpretace, umění, literatura, román, filmová adaptace, Tv-seriál.

Počáteční tři kapitoly jsou teoretické. První kapitola se zabývá pojmy překlad, přeložitelné a nepřeložitelné, druhá se zabývala syntézí uměleckých druhů. Třetí kapitola se týkala pojmu sémiotika. Zvláštní pozornost je věnována termínu filmová adaptace, který se dá chápat jako režisérská interpretace jiných uměleckých děl pomocí filmových prostředků. V následující praktické části se zabývám analýzou Tv-seriálu od V. Bortko. Porovnávám jazyk seriálu s jazykem literatury. Hlavním cílem této bakalářské diplomové práce bylo najít odpověď, zda je možné cokoli přeložit z literárního jazyka do jazyka filmového a předat její zvláštní atmosféru pomocí audiovizuálních prostředků.