

ИНТЕРСЕМИОТИЧЕСКИЙ ПЕРЕВОД: ПЕРЕДАЧА ЛИТЕРАТУРНОГО ОБРАЗА В КИНОТЕКСТЕ

Е.В. Медведева

Московский государственный университет
имени М.В. Ломоносова
(Москва, Россия)

Аннотация: Данная статья посвящена проблемам интерсемиотического перевода и предлагает сопоставительный анализ текста романа М.А. Булгакова «Белая гвардия» и одноименного отечественного телесериала. В статье предпринята попытка проанализировать способы передачи образа булгаковского Города средствами кино. Проведенное исследование позволило выявить ряд переводческих трансформаций, обусловленных переводом вербального литературного текста в кинотекст и реализованных с помощью знаков разных семиотических систем. Результатом использования данных трансформаций стало изменение образа городского пространства в сериале.

Ключевые слова: Булгаков, интерсемиотический перевод, художественный образ, город, образ города, кинотекст, переводческие трансформации, семиотика

Вследствие так называемого «визуального поворота» (visual turn/ iconic turn) самым влиятельным и популярным видом искусства сегодня по праву считается кинематограф, моделирующий мир [1, с. 349], задающий образцы поведения [2, с. 8], создающий тексты, в которых фиксируются общие и национальные культурные коды [3, с. 87]. В настоящее время вполне можно предположить, что основным текстом-«хранителем культуры» становится (возможно, уже стал) кинотекст. Добавим к сказанному, что за счет преимущественного использования иконического изображения (точнее – передачи зримого действительного облика вещей, людей, пейзажей и т.д.) кинотекст обретает особую достоверность, в связи с чем «представление об истинности повествования <...> лежит в основе кинорассказа» [1, с. 349].

Одним из самых востребованных жанров кинотекста была и остается экранизация литературных произведений, по сути представляющая собой результат перевода: интралингвального, т.е. перевода текста оригинала в сценарий будущего фильма, и интерсемиотического или межсемиотического, с помощью которого сценарий преобразуется в кинотекст. В связи с этим вопросы, связанные с переводом, например, литературного текста, созданного с помощью вербальных знаков, в кинотекст приобретают сейчас особую актуальность.

Воздейственность и достоверность кинотекста заставляют задуматься о средствах и способах перевода уже существующего и хорошо известного широкой читательской аудитории произведения из одной знаковой системы в другую, а также о точности передачи замысла писателя в условиях экранизации литературного оригинала. Цель данной статьи заключается в сопоставлении исходного текста на естественном языке и кинотекста как текста перевода и выявлении своего рода «переводческих трансформаций», способствующих эквивалентной передаче идейно-образного наполнения исходного художественного произведения или обуславливающих его изменение.

Приступая к анализу материала, важно подчеркнуть, что при экранизации не весь исходный текст литературного произведения, состоящий из вербальных знаков, переводится в невербальные; частично он остается в той же языковой семиотической системе, однако языковые знаки меняют форму: графическую (т.е. визуальную) фиксацию печатного текста сменяет звуковая. Вербальные знаки оказываются озвучены актерами, и за счет приобретенных просодических характеристик речь персонажей обретает дополнительные свойства, в целом способствующие созданию в кинотексте новой образности, которая часто отличается от текста оригинала.

Среди специфических свойств кинотекста, необходимо в первую очередь отметить его креолизованную природу (гибридность, поликодовость), позволяющую задействовать в кинонарративе знаки разных семиотических систем в самых разнообразных комбинациях:

- визуальные знаки:
 - а) вербальные: титры, надписи в интерьере и/или городском пространстве и пр.,
 - б) невербальные: облик персонажей, их мимика и/или кинесика, интерьер, пейзаж, разного рода визуальные спецэффекты и пр.;
- аудиальные знаки:
 - а) вербальные: речь персонажей, закадровый текст, тексты песен и пр.,
 - б) невербальные: разного рода шумы и звуковые спецэффекты, музыка и пр.

Иначе говоря, если в семиотической системе естественного языка, в которой создан литературный оригинал, используются лишь языковые знаки, то в экранизации они вступают во взаимодействие со знаками других семиотик, за счет чего «происходит перераспределение смыслов, которые затем заново комбинируются, образуя макросмысл» кинотекста [4, с. 145]. В этой связи необходимо указать на то, что создание как исходного литературного произведения, так и его последующей экранизации нацелены на выражение и передачу читателю/зрителю именно макросмысла – идейно-образного содержания текста, а значит – и

основной целью интерсемиотического перевода следует признать передачу макросмысла текста оригинала средствами других семиотических систем.

Однако указанная семиотическая сложность «лексикона» кинематографа заставляет усомниться в возможности достижения эквивалентности при интерсемиотическом переводе, что еще больше усугубляется использованием комплексной системы кинематографических кодов, образующих своеобразный «синтаксис» кино. К таковым следует отнести композицию кадра, план, свет, ракурс, а также монтаж, которому многие исследователи вслед за С.М. Эйзенштейном приписывают основную роль в создании кинотекста. В целом, доступные кинематографу система знаков, относящихся к разным семиотикам, и средства соединения этих знаков в единый текст обуславливают в т.ч. возникновение различий в литературном и кинематографическом нарративах.

Более того, принципиально иное строение и кодировка кинотекста, по-видимому, неизбежно приводят к тому, что экранизация литературного произведения как текст не может (да и не должна) сохранять и использовать все средства образности, задействованные в исходном литературном тексте. Как отмечают С.А. Королькова и Е.А. Синячкина, в условиях экранизации «изначальный текст может, как сохраняться, так и стать только отправной точкой для новой интерпретации или внутренней цитатой для нового произведения» [5, с. 24].

Итак, интерес, проявляемый кинематографом к литературе, заставляет задуматься о проблемах сохранения и/или трансформации художественного образа при интерсемиотическом переводе. Данная тема давно привлекает внимание исследователей, однако при сопоставлении романа М.А. Булгакова «Белая гвардия» [7] и одноименного отечественного телесериала [8] хотелось бы обратить внимание на специфику передачи образа булгаковского Города средствами кино.

Текст романа в отличие от пьесы «Дни Турбиных» изобилует описаниями городского пространства (от авторского любования Городом до описания перемен в его жизни с наступлением «великого и страшного» 1918 года), за счет чего Город становится одним из основных концептов произведения: человек – дом – город – мир. При этом, учитывая первостепенную роль визуальности в кинематографе, логично было бы предположить, что создатели сериала при передаче авторских описаний Города будут задействовать в кинотексте прежде всего визуальные знаки. Однако годы, прошедшие между написанием романа и съемками телесериала, смена исторических эпох и политических формаций, изменение технологий и архитектурных стилей, безусловно, затруднили перевод вербального описания городского пейзажа в иконическое изображение. Тем не менее, основная часть натуральных съемок прошла в г. Киев – булгаковском Городе, где разворачиваются события романа (...старший сын, Алексей Васильевич Турбин, после тяжелых походов,

службы и бед вернулся на Украину в Город, в родное гнездо... [7, с. 5]). В роли дома Турбиных выступил дом-музей М.А. Булгакова на Андреевском спуске (*...в доме №13 по Алексеевскому спуску, изразцовая печка в столовой грела и растила Еленку маленькую, Алексея старшего и совсем крошечного Николку* [7, с. 6]). Съемки в городском пространстве велись также у Андреевской церкви, на Софийской площади, Владимирской горке, в Пирогово. Однако поскольку современный Киев разительно отличается от того двухэтажного Города, каким он был в начале XX в., то часть натуральных съемок была перенесена в г. Выборг (на ул. Крепостная), а павильонные съемки проходили в основном в г. Санкт-Петербург.

Отметим, что и те киевские локации, которые были задействованы в кинотексте, подверглись трансформации. Так, на улицах города появились выполненные в стилистике начала XX в. вывески; Андреевскому спуску и Софийской площади, на которой снималась сцена парада петлюровских войск, при помощи компьютерной графики вернули исторический облик времен Гражданской войны, а возле дома-музея М.А. Булгакова были возведены дополнительные декоративные постройки и резной забор, который так подошел к историческому зданию, что руководство музея решило сохранить его для украшения территории.

С трудом поддаются переводу в визуальные знаки сегодня и булгаковские зимние пейзажи, хотя они легко визуализируются при чтении романа: *Давно уже начало мети с севера, и метет, и метет, и не перестает, и чем дальше, тем хуже* [7, с. 8]; *Итак, был белый, мохнатый декабрь* [с. 10]; *...все ветки на деревьях стали лапчаты и обвисли. Гору замело, засыпало сарайчики во дворе – и стала гигантская сахарная голова. Дом накрыло шапкой белого генерала* [с. 10]; *В окнах настоящая опера «Ночь под рождество» – снег и огонечки. Дрожат и мерцают* [с. 14, с. 125]; *Деревья во тьме, странные, как люстры в кисее, стоят в шапках снега, и сугробы кругом по самое горло* [с. 127] и т.д. В результате «*снежный, прекрасный Город*» [7, с. 15] предстает в большинстве сцен сериала едва покрытым снегом, из-за чего в кинотексте меняется и цвет городского пространства, и ощущение от него (очевидная мягкость, пышность белоснежных сугробов в романе и жесткость, проглядывающей из-под снега серой брусчатки или плаца перед училищем в экранизации).

Недостаток снега в кадре создатели фильма восполняют при помощи визуального спецэффекта в заставках к Сериям 2-6. Видеоряд представляет собой коллаж из газетных страниц, фотографий и кадров кинохроники времен Первой мировой и Гражданской войн. Отметим, что в основном фото- и видеоматериалы демонстрируют лето, весну или осень, однако дополнительная анимация (хлопья снега, снежные вихри, поземка и пр.), позволяют создать и передать зрителю ощущение пространства, как бы «погружающегося» в зиму. Подобный прием вполне можно трактовать как своеобразную трансформацию при переводе – замену предполагаемого

визуального документального знака анимационным эффектом и перемещение его из непосредственного кинотекста в зачин, предваряющий киноповествование.

Примечательно и то, что заставки всякий раз представляют собой новую подборку изображений (с частично повторяющимися элементами), однако один компонент неизменен: демонстрация начинается с открытки с надписью «Привѣтъ из Кіева», что в корне меняет авторский подход к созданию литературного образа. Булгаковский Город в романе ни разу не назван по имени, он остается как бы «вымышленным», но его легко угадать, например, по упоминаемым реалиям (в т.ч. трансформированным) или перифразу «Мать городов русских» и т.д. Зрительской аудитории создатели сериала прямо сообщают, где именно разворачиваются демонстрируемые события, и напоминают об этом в начале каждой серии.

Подытоживая, необходимо указать на то, что визуальные невербальные (городской пейзаж, коллаж, спецэффекты) и визуальные вербальные знаки (текст в коллаже, вывески) играют существенную, но не основную роль в создании кинообраза. При этом анализ видеоряда сериала позволил выявить отличия телевизионного образа Киева от булгаковского образа Города.

Более того, часть изменений, внесенных киногруппой в городское пространство современного Киева для придания ему большего сходства с Городом, на самом деле изменяет и образ, созданный писателем. Например, упомянутые выше уличные вывески, созданные для сериала, значительно упрощают Город и за счет использования стандартных, безликих надписей лишают его своеобразия, описанного М.А. Булгаковым:

Текст романа	Кинотекст
<ul style="list-style-type: none">• магазин «Парижский шик» мадам Анжу (надпись золотыми буквами «Шик паризьен»);• знаменитая конфетная «Маркиза»;• цветочный магазин «Ниццкая флора»;• клуб «Прах»;• кафе «Максим»;• театр «Лиловый негр» и др.	<ul style="list-style-type: none">• «Аптека»;• «Ресторань»;• «Виноторговля»• «Ремонтная мастерская П.В. Лука»;• «Торговый домъ Е. Урлаубъ»;• «Синематографъ Трансвааль»;• «Лінзи і пенсне»;• «Краківська молочня» и др.

В целом, необходимо признать, что городское пространство в телесериале представлено гораздо более скупо, чем в романе. Если в литературном произведении развернутые авторские описания Города занимают значительную часть текста и, фактически, превращают его в полноценного персонажа произведения, то в телесериале сюжет разворачивается, в основном, «в интерьере», и зритель получает весьма

приблизительное представление о тех исторических локациях, в которых разворачивалось действие романа.

Так, в видеоряде почти полностью отсутствуют летний городской пейзаж и сады Города. Практически не задействованы и городские топонимы, лишь некоторые из них, необходимые для развития сюжета, озвучены в закадровом тексте или действующими лицами (Крещатик, Мало-Провальная, Лысая Гора и пр.), часть названий мельком появляется на уличных табличках, в основном же топонимы, которыми наводнен авторский текст, оказались в числе «переводческих опущений».

Отсутствует и изображение подсвеченного Владимирского креста, который не просто часто упоминается на страницах романа, а превращается в конце произведения в «угрожающий острый меч», символизирующий грядущие события гражданской войны и террора: *...стоит на страшном тяжелом постаменте уже сто лет чугунный черный Владимир и держит в руке, стоямя, трехсаженный крест. Каждый вечер, лишь окутают сумерки обвалы, скаты и террасы, зажигается крест и горит всю ночь. И далеко виден, верст за сорок виден в черных даях, ведущих к Москве [7, с. 127]; «Над Днепром с грешной и окровавленной и снежной земли поднимался в черную, мрачную высь полночный крест Владимира. Издали казалось, что поперечная перекладина исчезла – слилась с вертикалью, и от этого крест превратился в угрожающий острый меч»[7, с. 350].*

Невозможность перевода всех развернутых авторских описаний городского пространства в визуальные знаки заставила создателей фильма прибегнуть к использованию закадрового текста, в котором в вербализованной форме удалось сохранить часть авторских описаний. Голос И. Кваши, озвучившего закадровый текст, способствовал как сохранению в сериале образа автора, от лица которого ведется повествование в романе, так и (за счет просодических характеристик) его превращению в дополнительный персонаж сериала.

Среди приемов, использованных в работе с вербальным описанием города, необходимо отметить такие трансформации, как:

- компиляция – например, в начале Серии 2 закадровый текст составлен из предложений, взятых из разных частей романа:

Как многоярусные соты, дымился и шумел и жил Город [7, с. 59]. Жил странную, неестественной жизнью, которая, очень возможно, уже не повторится в двадцатом столетии [с. 61]. Магазины были открыты и торговали. По тротуарам бегала масса прохожих, хлопали двери, и ходил, позвякивая, трамвай. (В кинотексте частичная лексико-грамматическая трансформация: Магазины открыты, по тротуарам бегают масса прохожих, хлопают двери, и ходит, позвякивая, трамвай. Обыватели радуются) [с. 149] Гетман воцарился – и прекрасно. Лишь бы только на рынках было мясо и хлеб, а на улицах не было стрельбы, чтобы, ради

самого господина, не было большевиков, и чтобы простой народ не грабил [с. 67]. <...>. (Аналогичная компиляция из нескольких предложений со с. 152 и с. 300 использована в начале Серии 6).

- опущение – так, в начале Серии 3 фрагментарно задействован длинный авторский пассаж из текста романа [7, с. 69-70]:

Однажды, <в мае месяце,> когда Город проснулся <сияющий, как жемчужина в бирюзе>, и солнце выкатилось освещать царство гетмана, <когда граждане уже двинулись, как муравьи, по своим делишкам, и заспанные приказчики начали в магазинах открывать рокошующие шторы,> прокатился по Городу страшный <и зловещий> звук. <Он был неслыханного тембра – и не пушка и не гром, – но настолько силен, что многие> форточки открылись сами собой и все стекла дрогнули. <Затем звук повторился, прошел вновь по всему верхнему Городу, скатился волнами в Город нижний – Подол, и через голубой красивый Днепр ушел в московские дали. Горожане проснулись, и на улицах началось смятение. Разрослось оно мгновенно, ибо побежали с верхнего Города – Печерска растерзанные, окровавленные люди с воем и визгом. А звук прошел и в третий раз и так, что начали с громом обваливаться в печерских домах стекла, и почва шатнулась под ногами.>

Многие видели тут женщин, бегущих в одних сорочках и кричащих страшными голосами. Вскоре узнали, откуда пришел звук. Он явился с Лысой Горы за Городом, над самым Днепром, <где помещались гигантские склады снарядов и пороху. На Лысой Горе произошел взрыв.> – в кинотексте добавлена фраза: как раз там, где предполагали Петлюру.

<...> Второе знамение было поистине чудовищно! – в кинотексте эта фраза дополнена: Следом явилось и второе знамение, и оно было поистине чудовищно!

- перестановка:
 - часть авторского описания «перепоручена» персонажам – например, в Серии 6 Николка озвучивает часть авторского описания: *Понимаете, Илларион, стряслось чудовищное и величественное событие: Петлюра взял Город. Тот самый Петлюра и, поймите! – тот самый Город. <...>* [8, сер 6, 31:59; 7, с. 220-221];
 - часть авторского текста визуализирована – так, в Серии 2 вокруг толпы мобилизованных офицеров заметен транспарант «*Киев – Мать городов русских*» [8, сер 2, 11:30]; отметим, что фраза несколько раз повторяется в романе, и по-разному переносится в кинотекст, например, в Серии 1 ее озвучивает гетман Скоропадский: «*Виктор Васильевич, соблаговолите завтра с утра объявить мобилизацию всего офицерства. Юнкеров, добровольцев – всех добровольцев, готовых защитить Город, мать городов русских*»;
- добавление:

- закадровый текст в Серии 2 не имеет отношения к тексту романа, он взят из рассказа М.А. Булгакова «Киев-город», однако семантически отчасти восполняет опущенные описания и части описаний: *Были времена, когда в садах нашего самого прекрасного города нашей Родины жило беспечальное, юное поколение. Тогда-то в сердцах у этого поколения родилась уверенность, что вся жизнь пройдет в белом цвете, тихо, спокойно, зори, закаты, Днепр, Крещатик, солнечные улицы летом, а зимой не холодный, не жесткий, крупный ласковый снег... И вышло совершенно наоборот* [8, сер. 2, 41:38; 9, с. 586];
- в сериал введены дополнительные сцены и/ или реплики персонажей, в которых усиливается противопоставление Киева Москве и (что почти отсутствует в тексте романа) Петербургу/ Петрограду:
 - Серия 1 начинается со сцены, добавленной в кинотекст по аналогии с описанной на с. 160 романа сценой приема во врачебном кабинете А. Турбина:

А. Турбин.: *На что жалуетесь?*

И. Русаков: *На сифилис. <...> Заразился в Москве во время октябрьского переворота* [8, сер 1, 1:19]. Уточним, что в романе поэт «заразился от Лельки», а Москва и революция не упоминаются вовсе;

 - в упомянутой выше сцене собрания мобилизованных офицеров на площади появляется транспарант «*На Москву! На Петроградъ!*» [8, сер 2, 11:30] и т.д.

Таким образом, при экранизации литературного произведения в силу креолизованной природы кинотекста и использования комплексной системы разного рода кинематографических кодов следует исходить из «презумпции неизбежности изменений» [6, с. 389]. Интерсемиотический перевод такого рода предполагает, в первую очередь, перевод вербальных знаков исходного текста в визуальные и аудиальные, перераспределению микросмыслов текста оригинала и передаче макросмысла с помощью новой комбинации знаков. Как показал проведенный анализ, передача образа городского пространства при помощи иконического изображения часто оказывается затруднена или невозможна в силу объективных причин, и создатели кинотекста вынуждены задействовать дополнительные приемы (например, визуальные и/ или звуковые спецэффекты) и своеобразные «переводческие трансформации» (разного рода замены, компиляцию, опущение, добавление, перестановку и пр.), осуществляемые в отличие от интерлингвистического перевода с помощью знаков разных семиотик. Несмотря на бережную работу создателей сериала с авторским текстом, подобные трансформации обуславливают изменение исходного литературного образа, а значит – в тексте-«хранителе культуры», каковым является кинотекст, булгаковский Город останется зафиксированным в измененном виде и вследствие ответственности

кинотекста далее будет восприниматься зрителями как единственно достоверный.

ЛИТЕРАТУРА

1. Лотман Ю.М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики // Об искусстве / Ю.М. Лотман. – СПб.: «Искусство – СПб», 2005. – С. 278-373.
2. Слышкин Г.Г., Ефремова М.А. Кинотекст (опыт лингвокультурологического анализа). – М.: Водолей Publishers, 2004.
3. Маслова В.А. Лингвокультурология. – М., 2001. – 208 с.
4. Леонтович О.А. Проблемы интерсемиотического перевода (на материале зарубежных экранизаций русской классики) // Наука телевидения. 2010 (7). С. 144-157.
5. Королькова С.А., Синячкина Е.А. Интертекстуальность как проблема перевода мультипликационного фильма // Homo Loquens. Вопросы лингвистики и транслятологии. Сборник статей. Т. 12. – Волгоград: изд-во ВГУ, 2016. С 22-33.
6. Гарбовский Н.К. Теория перевода. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 2004.

ИСТОЧНИКИ

7. Булгаков М.А. Белая гвардия: роман. – М.: Эксмо, 2012.
8. Белая гвардия (8 серий, «Россия-1», реж. С. Снежкин, 2012).
9. Булгаков М.А. Киев-город // Белая гвардия. Пьесы. Рассказы / Михаил Булгаков. – М.: Эксмо, 2019. С. 586-597.

INTERSEMIOTIC TRANSLATION: TRANSFER OF A LITERARY IMAGE IN THE FILM TEXT

Elena V. Medvedeva

Lomonosov Moscow State University
Moscow, Russia

Abstract: This article is devoted to the problems of intersemiotic translation and offers a comparative analysis of the novel of M.A. Bulgakov “The White guard” and the Russian TV-series of the same name. The article attempts to analyze ways of transmitting the image of the Bulgakov’s City by means of cinema. The study revealed a number of translation transformations caused by the translation of a verbal literary text into a film text and implemented with the help of signs of different semiotic systems. The result of using these transformations was a change in the image of the urban space.

Key words: Bulgakov, intersemiotic translation, image, city, image of the city, film text, semiotics