

LATVIJAS UNIVERSITĀTE  
HUMANITĀRO ZINĀTŅU FAKULTĀTE  
RUSISTIKAS UN SLĀVISTIKAS NODAĻA

**M. BULGAKOVA STĀSTU KRĀJUMA “JAUNĀ ĀRSTA PIEZĪMES”  
EKSPANIZĀCIJA (LIELBRITĀNIJA, 2012)  
BAKALĀURA DARBS**

Autore: Veronika Korčagina

Stud. apl. nr. vk14039

Darba vadītājs: doc. Dr. Philol. I. Narodovska

RĪGA 2017

ЛАТВИЙСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ  
ФАКУЛЬТЕТ ГУМАНИТАРНЫХ НАУК  
ОТДЕЛЕНИЕ РУСИСТИКИ И СЛАВИСТИКИ

**ЭКРАНИЗАЦИЯ ЦИКЛА РАССКАЗОВ М.А. БУЛГАКОВА «ЗАПИСКИ  
ЮНОГО ВРАЧА» (ВЕЛИКОБРИТАНИЯ, 2012)**

БАКАЛАВРСКАЯ РАБОТА

Автор: Вероника Корчагина

№ студ. билета: vk14039

Научный руководитель: доцент Dr. philol. И.Т. Народовска

РИГА 2017

## **Anotācija**

### **Veronika Korčagina**

M. Bulgakova stāstu krājuma "Jaunā ārsta piezīmes" ekranizācija (Lielbritānija, 2012): bakalaura darbs. – Rīga, 2017, - 40 lpp.

Darbs veltīts seriāla «A Young Doctor's Notebook» (Lielbritānija, 2012) pirmās sezonas analīzei. Darba mērķis ir noteikt M.Bulgakova stāstu cikla „Jaunā ārsta piezīmes” un stāsta „Morfijs” ekranizācijas kinovalodas specifiku.

Autore veic salīdzinošu analīzi, sastatot seriāla un krājuma raksturojošos aspektus. Īpaša uzmanība veltīta montāžai, sižeta specifikai, kā arī seriāla skaniskajam noformējumam un mākslinieciskās izteiksmes līdzekļiem.

Darbs sastāv no divām nodaļām. Pirmajā nodaļā tiek apskatīti galvenie teorijas jautājumi, kas ir nepieciešami, praktiska pētījuma veikšanai. Praktiskajā daļā, sastavot verbālo un vizuālo tekstu, tiek analizēti dažādi literāras ekranizācijas aspekti.

Pētījums var ieinteresēt filologus, kuri nodarbojas ar literāru darbu ekranizācijas jautājumiem, M.Bulgakova daiļrades pētniekus, kā arī citos interesentus.

## **Annotation**

### **Veronika Korchagina**

Screen Adaptation of Mikhail Bulgakov's Cycle of Stories "A Young Doctor's Notebook" (UK, 2012). Bachelor's thesis – Riga, 2017 – 40p.

The Diploma paper is dedicated to the investigation of the film series' first season of "A Young Doctor's Notebook" (UK, 2012). The aim of the work is to define the cinematic idiom's specificity of "A Young Doctor's Notebook" film version and "Morphia" tale in the film series style on "A Young Doctor's Notebook" basis. The author undertakes the contrastive analysis of characteristics of the film series and cycle of stories, focuses on main subjects which are interesting for literature scholars, especially, Bulgakov scholars. The author pays careful attention to edit, story line, sound and representational appearance of the film series. The author analyses artistical devices used in the film series, generalizes the investigations after having determined the specificity of the film series' cinematic idiom.

The present paper consists of two Chapters. The basic theoretical questions are enunciated in the Chapter 1. These questions are necessary for the investigation. The specificity of the film series' cinematic idiom is shown in the Chapter 2.

This investigation can be interesting for the scholars who handle a problem of the cinematization of the piece of writing, Bulgakov studies, and other readers who care for the given question.

### **Аннотация**

#### **Корчагина Вероника**

Экранизация цикла рассказов М.А. Булгакова «Записки юного врача» (Великобритания, 2012): бакалаврская работа. – Рига, 2017. – 40 с.

Работа посвящена исследованию первого сезона телесериала «A Young Doctor's Notebook» (Великобритания, 2012). Целью работы служит определение специфики киноязыка экранизации цикла рассказов «Записки юного врача» и рассказа «Морфий» в жанре телесериала на материале телесериала «A Young Doctor's Notebook». Автор проводит сопоставительный анализ характеристик телесериала и сборника, посредством анализа материала выделяет основные темы, интересующие литературоведов, в частности булгаковедов. Особое внимание уделяется монтажу, сюжетосложению и звуковому и изобразительному оформлению сериала. Автор анализирует художественные приёмы, которые используются в телесериале и обобщает свои наблюдения, определив специфику киноязыка телесериала.

Работа состоит из двух частей. В первой части излагаются основные теоретические вопросы, необходимые для проведения исследования, во второй части последовательно, в соответствии с поставленными задачами, выявляется специфика киноязыка телесериала.

Исследование может заинтересовать филологов, занимающихся проблемой экранизации литературного произведения, булгаковедением, а также всех интересующихся данным вопросом читателей.

**Ключевые слова:** экранизация, телесериал, киноязык, «A Young Doctor's Notebook», «Записки юного врача», «Морфий», Булгаков

## Содержание

Введение .....	1
Глава 1. Специфика киноязыка .....	3
1.1. Кино и другие виды искусства .....	3
1.2. Кадр как составляющая единица искусства кино .....	7
1.3. Движение в кино .....	10
1.4. Монтаж как ведущий прием в кино .....	11
1.5. Звуковой образ фильма .....	14
1.6. Жанр кино .....	15
1.7. Экранизация .....	16
1.8. Телесериал .....	18
Выводы по теоретической части работы .....	20
Глава 2. Экранизация сериала «A Young Doctor's Notebook» (Великобритания, 2012) .....	21
2.1. Сюжетосложение сериала и цикла рассказов .....	21
2.2. Образы героев цикла в интерпретации сериала .....	22
2.3. Композиция и структура сериала и повестей .....	23
2.4. Изобразительные способы передачи «русского духа» в сериале .....	26
2.5. Звуковое оформление сериала .....	30
2.6. Монтажные приёмы в сериале .....	30
2.7. Рассказ «Морфий» в интерпретации сериала .....	33
Выводы по практической части работы .....	37
Заключение .....	39
Список использованной литературы .....	40

## Введение

Темой данного исследования является экранизация цикла рассказов Михаила Афанасьевича Булгакова «Записки юного врача». Актуальность темы исследования связана с недавним выходом на экран телесериала «Записки юного врача». О значимости исследования свидетельствует тот факт, что изучение данной экранизации в различных исследованиях булгаковедения и экранизации - небольшой. Данная экранизация представляет интерес не только с точки зрения художественных произведений Булгакова, но и интерпретации его рассказов в наши дни. Актуальность данного исследования также обуславливается важной ролью телевидения, в частности, такого жанра, как телесериал, в современном информационном пространстве. Объект исследования – телесериал «Записки юного врача (Великобритания, 2012). Выбор данной экранизации в качестве объекта исследования обуславливается его популярностью, относительно недавней датой выхода, а также принадлежностью создателей телесериала к возрастной категории, которая воплощает собой современные тенденции в телевидении.

**Предмет исследования** – экранизация «A Young Doctor's Notebook» (Великобритания, 2012).

**Цель исследования** – определить специфику экранизации цикла рассказов «Записки юного врача» и рассказа «Морфий» в жанре телесериала на материале телесериала «A Young Doctor's Notebook».

### **Задачи:**

1. Рассмотреть киноискусство в системе искусств;
2. проанализировать произведение «A Young Doctor's Notebook» (Великобритания, 2012) и определить специфику его киноязыка;
3. сопоставить цикл рассказов «Записки юного врача» и первый сезон сериала «A Young Doctor's Notebook» (Великобритания, 2012).
4. сопоставить рассказ «Морфий» и первый сезон сериала «A Young Doctor's Notebook» (Великобритания, 2012).

**Методы исследования** – поисковой [отбор информации], аналитический [анализ материала], сопоставительный [сравнение литературного произведения и экранизации].

**Методологическая база исследуемого материала** – теоретической и методологической основой работы являются научные труды, посвященные проблеме кинематографа и литературы, и различным подходам к проблеме экранизации в

кинематографе [А.И. Пиотровский, В.Б.Шкловский, К.Ю.Игнатов, Н.А. Агафонова, С.М.Арутюнян, Ю.М.Лотман, Ю.Н. Тынянов], а также исследования телесериала «Записки юного врача» в частности.

**Структура работы** - работа состоит из введения, двух глав с подглавами, выводов, заключения, списка использованной литературы, состоящего из 10 наименований и трёх источников. Во введении обоснован выбор темы бакалаврской работы, показана её актуальность, научная новизна, определены задачи, цели и значимость исследования. Первая глава посвящена изучению научных трудов, направленных на рассмотрение специфики и семиотики киноязыка. Вторая глава работы представляет собой изучение сериала, анализ его составляющих и сопоставление с литературными источниками. В заключении подведены итоги работы.

## Глава 1. Специфика киноязыка

В этой части мы попробуем определить семиотику киноязыка, его составные части и их значение в системе киноискусства, опираясь на работы таких авторов как – В.Б. Шкловский, Н.А. Агафонова, Ю.М. Лотман, Ю.Н. Тынянов, С.М. Арутюнян, К.Ю. Игнатов, Г.Ф. Андерег, Н.Д. Панфилов, А.И. Пиотровский.

### 1.1. Кино и другие виды искусства

Кино как вид искусства появилось относительно недавно - в начале 19 века. До этого люди лишь довольствовались фотографиями - картинками, но они были статичны, монотонны и естественно - никакого звука не производили. С приходом киноискусства та же фотография начала «оживать», двигаться и потеряла свою статичность. Н.А. Агафонова говорит: *«Кино, как особый вид искусства, органично взаимосвязано с обоими «семействами» — традиционных и техногенных искусств. Именно кино явилось «точкой» пересечения этих двух художественных систем, что обусловило его специфическую двуединую природу»* [Агафонова 2008:5].

Исследователи и родоначальники кино сразу же столкнулись с рядом проблем, которые связаны со спецификой киноязыка, с проблемами того как показать на экране то, что уже написано, сказано и имеет реальное воплощение в жизни. Если слово может иметь несколько аналогов, то изображение предмета (стол) имеет одно значение и именно то, которое мы видим. Ю.М. Лотман писал: *«Рисунок и слово подразумевают друг друга и невозможны один без другого»*. [Лотман 1973:10] Поэтому нужно относиться бережно к первоисточнику. Нельзя показать варежки и назвать их при разговоре уткой, адресат просто потеряет смысл и связность разговора. Что касается экранизации, то для неё важен и первоисточник – литература (как родитель), и визуальное воплощение, которое мы видим на экране. Ю.М. Лотман писал: *«На протяжении всей истории человечества, как бы далеко мы ни углублялись, мы находим два независимых и равноправных культурных знака: слово и рисунок. У каждого из них - своя история. Однако для развития культуры, видимо, необходимо наличие обоих типов знаковых систем»*. [Лотман 1973:8] Это означает, что рисунок (визуальное воплощение) и слово - неделимы и связаны друг с другом. Однако Ю.М. Лотман так же говорил, что иконические знаки человеком воспринимаются значительно легче, чем письменные [Лотман 1973:8], это наводит нас на мысль о том, что кино будет более понятно человеку, который не знает естественного

языка в озвучивании которого представлен данный фильм, нежели сценарий этого же кино в письменном виде. Это дает нам понять, что кино все-таки иконический вид искусства. С развитием киноискусства формируется и киноязык - его схема очень неустойчива и текучая, этот язык представляет собой не просто естественный язык, а ряд процессов, смешение жанров и разных категорий искусства, Н.А. Агафонова пишет: *«Рассматривая кино как вид в системе традиционных (так называемых классических) искусств, ограничимся представительством четырех основных — литература, музыка, изобразительное искусство и театр»* [Агафонова 2008:5], это означает, что кино как вид искусства – несамостоятелен, является частью системы и ему обязательно нужны составляющие подкатегории. Так же одной из составляющих этого киноязыка может быть и ряд используемых режиссером художественных приемов: *«участник акта художественной коммуникации получает информацию не только из сообщения, но и из языка, на котором с ним беседует искусство»*, писал в своей работе Ю.М. Лотман [Лотман 1973:64].

Рано или поздно, изобразительное искусство и письменное (литература) должны были встретиться. Синтез двух разных видов искусств – литературы как рассказчика и изображения как визуального воплощения, по словам Н.А. Агафоновой это синтез можно назвать *«повествование изображением»* [Агафонова 2008:5].

Что касается музыки, то она может являться тем, что может объединить два вида искусства: литературу и изобразительное искусство, так как оба эти виды искусств не имеют звука, а звук это и есть тот самый элемент, что делает музыку уникальным видом искусства. Без звука нет и музыки – *« В музыке звук является таким же художественным материалом, как, например, слово в литературе или цвет в живописи»*,- пишет Н.А.Агафонова [Агафонова 2008:6]. В киноискусстве музыка теперь является практически неотъемлемой его частью, музыка в кино может играть роль помощника - она помогает понять суть данной сцены или же чувства героя, его переживания, душевные подъемы или упадки, которые без музыкального сопровождения зритель не сразу и заметит. Музыкальное сопровождение в кино может выполнять и гедонистическую функцию – то есть нести некий развлекательный характер, даёт насладиться зрителю приятными мелодиями, но при этом, всё равно, создавая определенные образы в сознании зрителя, Н.А. Агафонова пишет: *«Кино, заимствуя у музыки звуковое начало, преобразует и усложняет его до многосоставного звукового образа, где сплетаются шумовой,*

*вербальный и собственно музыкальный компоненты»* [Агафонова 2008:6]. Синтез музыки, ИЗО и литературы Н.А. Агафонова называет *«повествование изображением и звуком (аудиовизуальное повествование)»* [Агафонова 2008:6].

Соединение разных видов искусств (а пока мы берем на рассмотрение - ИЗО, художественная литература, театральное искусство и музыка) дают нам живую картину, слова приобретают визуальное воплощение, мы видим действия и поступки, которые исполняют существующие люди (а не в книге), мы без слов слышим чувства персонажей и можем даже почувствовать его эмоции через музыку, Ю.М.Лотман это описал так: *«Слова начинают вести себя как изображения»* [Лотман 1973:50]. Действительно, слова оживают, действуют, воплощаются в жизнь и имеют свою картинку, свой внешний вид. Получается, что кино повествует на нескольких уровнях: *«Таким образом, в современной киноленте одновременно наличествуют три типа повествования: изобразительное, словесное и музыкальное (звуковое)»*, говорил Ю.М. Лотман [Лотман 1973:90]. Ю.М.Лотман также считал, что кинематограф по своей природе - рассказ, повествование [Лотман 1973:48], и с этим нельзя не согласиться, ведь любое искусство, любой текст имеет адресата.

Если говорить о театральном искусстве, то можно сказать, что театр отличается от остальных видов искусства тем, что ему сиюминутно нужен зритель, человек для которого актёр производит то или иное действие, Н.А. Агафонова пишет: *«...художественная природа театра как вида искусства в отличие от литературы, музыки и ИЗО зиждется, как хорошо известно, на живой коммуникации между исполнителем и зрителем»* [Агафонова 2008:6]. Актёр театра играет для нас- зрителя, который смотрит данную пьесу конкретно сейчас, навряд ли актёр будет играть в полную силу и с полной отдачей при отсутствии коммуникации со зрителем. Актёру нужно заставить зрителя забыть о том, что перед нами актёр, а это в свою очередь должно навести зрителя на мысль о том, как хорошо же актёр играет (ведь мы забыли, что перед нами не такой же простой человек, а мы видим – Елизавету II), Ю.М. Лотман по этому поводу говорил: *«Искусство требует двойного переживания - одновременно забыть, что перед тобой вымысел, и не забывать этого. Только в искусстве мы можем одновременно ужасаться злодейству события и наслаждаться мастерством актера»* [Лотман 1973:25].

В театре и в кинозале во время представления, обязательно должен быть зритель, который переживает происходящему на экране, а по мнению Н.А.Агафоновой коммуникативный эффект максимально сближает кино и театр [Агафонова 2008:6]. В театре зритель смотрит на спектакль только человека, на героев, а декорации являются лишь вспомогательными средствами для передачи атмосферы и событий, а в кино, как говорит Н.А. Агафонова: «В кино коммуникация скорее *«авторитарна»*: зритель смотрит на экран исключительно *«глазами»* режиссера (оператора)» [Агафонова, 2008:6].

Спустя многие века, киноискусство вмещает в себя несколько видов искусств, совмещает и переплетает их: *«Синтезировав повествовательность, звукозрительный образ и эффект «коммуникативной дуги», кино создало новый — экранный — язык, в котором органично переплелись некогда локальные выразительные средства»*, говорит Н.А. Агафонова [Агафонова 2008:7]. Кинематограф стал неким наследником многообразия искусства в мире, собрал в себе если не лучшие, то положительные аспекты и составные части искусств, а В.Б.Шкловский утверждал, что кино — естественный наследник театра литературы [Шкловский 1923].

Киноискусство является отчасти и продуктом развития электронных технологий. Раньше, чем кино появились фотографии, которые уже показывали нам абсолютную реальность: реальные вещи и существующих в нашем мире людей и животных. Если ИЗО и литература может ставить нас под сомнение «А было ли это на самом деле?», то фотография это факт. На фотографии мы видим то, что существует или существовало во время съёмки снимка. Фотография – это не вымысел автора, а то, что есть или было на самом деле. Кино присуща фотографичность: *«Фотографичность означает высокую степень «жизненодобия» образов, их тождественность репродуцируемой (интерпретируемой) реальности. Иначе говоря, «материалом» для создания произведений техногенных искусств служит сама реальность в ее пространственно-временном развертывании»*,- говорит Н.А. Агафонова [Агафонова 2008:8]. Кино – те же снимки, только которые обрели движение, в кинофильме мы видим человека, всё равно какую роль он играет, мы знаем – этот человек реален, его движения действительно происходят на экране и сказанное им – действительно сказано, это факт.

Киноискусство не может существовать без развития электронной, целлулоидной или цифровой техники, в отличие от других видов искусств, Н.А. Агафонова пишет:

*«фактор техногенности определяет невозможность создания произведений без использования технических средств»* [Агафонова 2008:8], и это правда сейчас для кино, телевидения, и интернет. Кино - фотография в движении, и это движение не могло бы существовать без наличия техники, Н.А. Агафонова пишет: *«фотография не обладает временной координатой вовсе: ее образы визуальны, статичны и по аналогии с живописью «останавливают мгновенье»»* [Агафонова 2008:8]. Так же для кино существует не только движение, но и звук, сейчас нам уже сложно представить кино без звука и без музыки, а совмещение этих категорий нам даёт – техногенные искусства, развитие технологий, это, в свою очередь, придаёт зрителю чувство реальности происходящего, как говорил Ю.М. Лотман: *«Кинематограф похож на видимый нами мир. Увеличение этого сходства - один из постоянных факторов эволюции кино как искусства»* [Лотман 1973:7].

Благодаря тем же технологиям, кино не статично, мы можем наблюдать ход времени в данной картине, - *«В отличие от фото киноязык характеризуется звукозрительной динамикой, т.е. кинематографический образ развивается во времени»*, - говорит Н.А. Агафонова [Агафонова 2008:8], кино создаёт иллюзию хода времени вне действительности, в которой мы находимся.

Обобщая всё выше сказанное, напрашивается вывод: кино – искусство несамостоятельное, пришедшее к нам с развитием технологий, культуры и искусства как такового. В общем, киноискусство – искусство сложное, со своей уникальной и отличной от других видов искусств структурой. В.Б.Шкловский сказал, что: *«Наша литература, театры, картины — крохотный уголок, маленький островок, рядом с морем кинематографа»* [Шкловский 1923], правда - кинематограф включает в себя, по меньшей мере, все вышеперечисленные виды искусства.

## **1.2.Кадр как составляющая единица искусства кино**

В этой части работы, мы рассмотрим кадр как составляющую искусства кино. Ю.М.Лотман даёт несколько определений слову «кадр»: *"минимальная единица монтажа", "основная единица композиции киноповествования", "единство внутрикадровых элементов", "единица кинозначения"*», а так же в своей работе сопоставил кадр со словом [Лотман 1973:36], любой рассказ мы можем расчленить на слова, а кинофильм – на кадры. В каждом слове есть свой смысл, называя цвет зелёным, мы имеем в виду именно зелёный цвет, а не красный или чёрный, та же ситуация обстоит и с кадром:

в кадре будут присутствовать именно те люди и те декорации, которые, по мнению режиссера, несут смысл зрителю, Ю.М. Лотман говорил: *«Одна из основных функций кадра - иметь значение»* [Лотман 1973:36].

Н.А. Агафонова пишет что: *«Сегмент киноленты, в котором запечатлена отдельная фаза движения, называется «кадриком». А кадр как первоэлемент киноповествования определяется дефиницией «монтажный кадр»»,* их отличие в том, что монтажный кадр обладает длительностью и она может быть разной [Агафонова 2008:22]. Какова бы не была длительность кадра – он всегда выполняет какую-либо определенную для него на данный момент смысловую задачу, каждый раз эта задача может отличаться от смысловой задачи предыдущего кадра. К примеру, нам могут показать в одном кадре глаза полные слёз, от чего мы увидим переживания героя, этот кадр заставит нас гадать – «слёзы счастья это или горя?», но мы определенно поймем, что герой плачет. А в другом кадре мы увидим синее небо затянутое тучами и без помощи монтажа, мы не поймем, что режиссер этим кадром нам хотел сказать, настолько кадр может показаться нам абстрактным, Н.А. Агафонова об этом пишет: *«Внутрикадровое пространство несет важное смысловое содержание. Оно может быть довольно реалистичным, узнаваемым, конкретным или абстрактным, символичным»* [Агафонова 2008:22].

Один и тот же кадр можно показать по-разному, можно снимать с разных сторон, где в одном кадре яблоко нам покажется огромным, а в другом, на фоне других вещей, оно покажется совсем маленьким. Н.А. Агафонова говорит, что пространство кадра можно выстраивать вглубь с помощью объектива съёмочной камеры по законам перспективы [Агафонова 2008:23], а перспектива это – способ искажения форм и пропорций изображенных фигур в кадре, а как они будут искажены в киноленте – полностью будет зависеть от режиссера, от его смысловой задумки. Перспектива различается трёх видов: линейная (строится по прямым линиям, которые соответствуют ходу световых лучей), динамическая (возникает в процессе съёмки движущейся камерой) и тональная (передает эффект угасания тональной и цветовой насыщенности объектов, а также складывание их контуров по мере удаления от наблюдателя) [Агафонова 2008:23]. Каждая перспектива несёт свою функцию и показывает кадр по своему, но с ней на равном уровне стоят еще и - план, ракурс, свет и тень, цвет.

Н.А. Агафонова пишет: *«План — это относительный масштаб изображения в кадре. Планы различаются по крупности»* [Агафонова 2008:23]. Всего планов существует

четыре: дальний, крупный, общий и средний план. По отдельности каждый несет свою функцию и создаёт своё отличное от другого пространство, Н.А. Агафонова говорит: «... сочетание в той или иной последовательности дальних, общих, средних, крупных планов позволяет воссоздать на экране выразительное художественное пространство и проводить посредством монтажных фраз сюжетную и семантическую линию» [Агафонова 2008:25].

Помимо плана, оператор может снимать объект с разных сторон, и к примеру, с одной стороны мы сможем увидеть у данного объекта то, что не увидели бы с другой, это называют ракурсом, а Н.А. Агафонова дает описание ракурсу так: «*Ракурс — угол зрения камеры на снимаемый объект. Ракурс способствует ориентации зрителя в событийном пространстве, выявляя положение снимающей камеры. Кроме того, ракурс раскрывает специфические признаки объекта, которые можно заметить лишь с определенной точки зрения*» [Агафонова 2008:27], если брать пример, то яблоко с разного ракурса может отличаться даже по цвету.

Кадр может говорить с нами и играя с цветом и освещением, цвет кадра может передавать нам абсолютно разную информацию, начиная с настроения персонажа, заканчивая общей обстановкой фильма и даже движением во времени (серый цвет в цветном фильме часто может играть роль телепорта – отправить героя в прошлое, показать зрителю прошлые события), Н.А. Агафонова об этом говорит так: «*Колорит фильма воздействует психологически — утомляет, возбуждает, настораживает, успокаивает. Он может выражать внутреннее состояние героя, его мироощущение, может «доставлять» общий символично-метафорический надтекст картины, а может презентовать художественно-философскую концепцию режиссера*» [Агафонова 2008:29], таким образом, мы видим, что цвет кадра имеет широкий функциональный спектр.

Место также не имеет такого большого значения для кино как ракурс и план, ведь благодаря этим приемам, можно создать множество разных мест в одном, Ю.Н.Тынянов говорил: «*Для кино не существует проблемы единства места, для него существенна только проблема единства ракурса и света. Один павильон в кино — это сотни разнородных ракурсов и освещений, а стало быть, сотни разных соотношений между человеком и вещью и вещами между собой — сотни различных «мест»*» [Тынянов 1977:5], т.е. всё зависит от такого, с какого ракурса и плана снимают кино, какое освещение используют операторы и режиссер.

### 1.3. Движение в кино

Можно сказать, что кино схоже с фотографией, что в киноискусстве фотографии приобретают движения. Кино - не статично, это динамичный вид искусства, сюжет в кино всегда продвигается, движение приобретают снимаемые в кино объекты: люди, животные, погода и даже время, Н.А. Агафонова говорит, что движение в кино – понятие собирательное: *«Оно отражает и эффект перемещения объектов на экране, и процессуальную природу кинообразности (ее развитие во времени и пространстве). Иными словами, движение является основой сюжетосложения, формо- и смыслообразования в кино»* [Агафонова 2008:29], т.е. без движения в кино, нам сложно было бы разобрать сюжет, а точнее это означало бы, что сюжета как такового и нет вовсе. Чтобы показать нам движения снимаемого объекта – немало важны роли режиссера и оператора. Несмотря на то, что движение, в киноискусстве составляется из кадров и их склеивания при монтаже, все же, мы можем наблюдать движение сюжета, благодаря работе съемочной группы: *«Художественный потенциал движения скрыт в снимаемом объекте, снимающей камере и монтаже»* [Агафонова 2008:31].

Н.А. Агафонова, отмечает, что художественное движение различается по трём параметрам: по направленности, по скорости и по характеру [Агафонова 2008:31]. Каждая направленность имеет свою функцию и доносит до зрителя определённую информацию, определённое настроение. Скорость и характер тоже имеют свою определенную символику и функцию. Движение происходит благодаря снимающимся объектам или же благодаря тому и чему, снимают картину, а выбирать, как снимать во втором случае - выбирает режиссер. По словам Н.А. Агафоновой, композиция внутри кадра может быть устойчивой (внутри такой композиции могут находиться статичные предметы, может развиваться какое-либо действие, но в любом случае это уравновешенное спокойное изображение) и неустойчивой (нередкой основой каркаса такой композиции является диагональ, которая по своей сути всегда «борется» с ощущением статики) [Агафонова 2008:37].

Движение в кино, очень важная составляющая, которая помогает играть со временем и пространством кино.

Киноискусство ограничивает художника в объективном времени и пространстве, а многие вспомогательные слова, которые доступны литературе («в то время как» или «перенесемся, дорогой читатель») невозможно показать на экране [Лотман 1973:100].

Говоря о времени, Ю.М.Лотман также заметил: «во всяком искусстве, связанном со зрением и иконическими знаками, художественное время возможно лишь одно – настоящее» [Лотман 1973:100]. Время в киноискусстве очень ограничивает художника и навязывает ему свои правила, которым он должен следовать, чтобы кинопродукт был общедоступен и понятен зрителю.

Притом, настоящее время в киноискусстве является «настоящим» лишь условно, исследователи говорят о том, что это настоящее время даёт зрителю воспринимать происходящее в театре или кинофильме, будто бы действие происходит здесь и сейчас, а мы очевидцы этих театральных или кино-событий. Это означает, что это время необязательно должно быть настоящим, а это время должно заставить забыть зрителя о том, когда и где он находится, а также вызвать эмоции зрителя [Лотман 1973].

Проблема пространства в кино тесно связана с движением в кино. У любого экрана и камеры есть внешние ограничения, из-за которых все снимаемое пространство в один кадр может быть сложно показать. Для того чтобы показать пространство в кино используются разные приемы: сочетания крупного и общего плана, расположения оси действия к плоскости экрана, «выскакивание» объекта из-за экрана, самое простое - движение самой камеры, но большее сможет показать только монтаж.

#### **1.4.Монтаж как ведущий прием в кино**

Весь материал, который существует для данной кинокартины нужно «склеить» воедино, чтобы получить новый уникальный, весомый материал, состоящий из отдельных кусочков (или, как отметили многие исследователи – слов).

Материалом для кино могут являться, к примеру – звук, фотографии, кадры, а Н.А. Агафонова даёт определение слову «монтаж»: «Монтаж — это сборка целого из отдельных элементов» [Агафонова 2008:39], монтаж уже дело рук, не режиссера или оператора, а монтажёра.

Как упоминал Ю.М. Лотман, монтаж работает по принципу соположения разнородных элементов, их конфликта и высшего единства, в результате чего каждый из элементов в контексте целого оказывается и неожиданным и закономерным [Лотман 1973:62]. Монтаж всегда имеет определенное значение в кино, будь то сопоставление явлений и персонажей на экране, чтобы показать всю их гармоничность, или же, наоборот, для того, чтобы показать их противопоставление между собой. Одним из признаков монтажа мы можем назвать ещё его направленность на информирование зрителя. Без

определенной «склейки» (т.е. монтажа) отснятого материала будет сложно показать кинокартину, которая несёт единый смысл, по отдельности это будет набор картинок или небольших сцен, не имеющих общей повествовательной основы.

Ю.М. Лотман отметил, что сопоставление в кинематографии может быть двух родов:

1. отождествление сопоставляемых предметов (единый объект фотографирования и смене места в кадре, освещения, ракурса или плана);
2. оба сопоставляемых элемента представляют различные денотаты в одинаковых модусах (одинаковое место, ракурс, план или освещение различных объектов) [Лотман 1973:73-80].

За годы развития кино выработались некоторые законы, которым должен подчиняться монтаж. Эти законы нерушимы, на первый взгляд могут показаться простыми, но несоблюдение этих законов имеет нехорошие последствия для зрителя: восприятие происходящего на экране искажено, зритель теряет ориентацию.

Например, в «Справочной книге кинолюбителя» (под редакцией Д. Н. Шемякина) исследователи Г. Андерег, Н. Панфилов составили эти законы:

- при монтаже кадров, в которых движутся одни и те же персонажи или транспортные средства, направление их движения до и после склейки должно совпадать;
- монтажные кадры, на которых объект снят с противоположной стороны и движется в обратном направлении, использовать нельзя. В противном случае у зрителя может возникнуть впечатление, что действия происходят в разных обстоятельствах;
- тот же принцип относится к направлению съёмочного освещения, которое должно приблизительно совпадать в соседних кадрах одной сцены;
- «правило 180 градусов»: монтаж диалога двух актёров предполагает, что на крупных планах, где они сняты отдельно друг от друга, их взгляд должен быть направлен в противоположные стороны, а перед лицом должно оставаться свободное пространство (при несоблюдении - зритель будет дезориентирован, предполагая, что общение происходит с третьим лицом);
- склейка эпизодов одной и той же сцены, снятых с незначительной разницей в крупности плана неприемлема, поскольку создаёт ощущение «скачка» (в том

числе: резкая смена фона позади персонажей вследствие перемены точки съёмки);

- в монтируемых кадрах должны повторяться хотя бы некоторые ориентиры, подсказывающие зрителю, что события происходят там же [Андерег, Панфилов 1977:101-151].

Эти же правила применимы и к кадрам, которые сняты движущейся камерой. Так же к монтажу применимо правило непрерывности действия, если показано начало действия, то и его окончание тоже должно быть показано.

При этом исследователи говорят о том, что нарушение этих приемов возможно, но уже в других школах киноискусства, что требует более продуманного подхода к решению картины уже на планировании самого сценария: «Так, «правило 180 градусов» намеренно многократно нарушено в фильме Стэнли Кубрика «Сияние», в результате чего создаётся мистическая атмосфера» [Андерег, Панфилов 1977:101-151].

Монтаж может быть внутрикадровым и междуккадровым. В первом случае (внутрикадровый монтаж), происходит работа над пространством внутри кадра, монтажёр играет с планами и ракурсами, как говорит Н.А. Агафонова: *«Внутрикадровый монтаж — это построение внутрикадрового пространства (композиции) с помощью планов, ракурсов, движения»* [Агафонова 2008:40], это способствует пониманию данного нам кадра, раскрывает события внутри него.

Второй вариант - междуккадровый монтаж, Н.А. Агафонова характеризует так: *«Междуккадровый монтаж — это соединение монтажных кадров, фраз между собой в целостный экранный текст»* [Агафонова 2008:40], это монтаж может состоять и из внутрикадрового монтажа, междуккадровый монтаж помогает нам переходить в другое время киноповествования или в другое место. Н.А. Агафонова говорит о том, что существует три вида междуккадрового монтажа – повествовательный (когда доминирует причинно-следственная связь эпизодов и логика последовательного рассказа), параллельный (чередование сюжетно-незаконченных действий, предполагающее возможность их мысленного соединения в восприятии зрителей, вопреки пространственной и временной дискретности течения событий) и ассоциативный (введение метафор, аллегорий в качестве дискретной параллели разворачивающимся событиям) [Агафонова 2008:47].

Монтаж, получается, ведущий приём для киноискусства, именно он помогает собрать из отдельных кусков – одну большую картину, наделенную смыслом и логическим переходом от одного сюжета к другому.

### 1.5. Звуковой образ фильма

В киноискусстве немое кино предшествовало звуковому кинематографу, в котором главное стало синхронизация ранее записанного звука.

Звук и кино неделимы, и звук будет присутствовать в кино всегда. Звуки могут быть разными, от речи героя до природных явлений. Н.А. Агафонова говорит: *«Звуковой образ фильма складывается из четырех взаимопроникающих слоев: шумы (скрип, грохот, шелест и пр.), речь, музыка, тишина (как значимое отсутствие какого-либо аудиального компонента)»* [Агафонова 2008:49], как сочетать все эти слои выбирает режиссер, где-то для комического эффекта могут добавить всего - лишь пару звуков: битье барабанов, а где-то, будет играть долгая, настраивающая музыка, чтобы мы могли понять переживания героя, тишина также может быть значимым элементом, тишина может передать пустоту внутри героя, к примеру, Н.А. Агафонова сказала: *«Музыкальное складываемое фильма также различается по своему объему — от минимального (несколько музыкальных фраз) до максимального расширения в художественном пространстве картины»* [Агафонова 2008:54], т.е. чтобы характеризовать происходящее в каком-либо отрывке фильма, режиссер может увеличить музыкальное сопровождение или же наоборот уменьшить. Так же режиссер может играть со звуковыми образами, чередовать их, смешивать, все звуковые образы могут взаимодействовать в картине, как говорит Н.А. Агафонова: *«...звуковой образ в кино имеет сложное внутреннее строение. Четыре его компонента (шум, слово, музыка, тишина) находятся в динамике многочисленных взаимодействий, наложений, противосложений, но при этом имеют собственную художественную автономию»* [Агафонова 2008:53]. Звуковые образы могут противопоставляться друг другу, к примеру, может играть спокойная на восприятие музыка, и мы на фоне услышим гром, что придаст неожиданности, при этом мы будем понимать: гром – признак беды, спокойная и мелодичная музыка – светлых будней, в которые вмешался этот «гром».

Звуковые образы – это выбор режиссера, и всегда эти образы нам о чём-то говорят, Н.А. Агафонова говорит, что они могут не только комментировать сюжет, но и способствует раскрытию символично-метафорического надтекста кинопроизведения [Агафонова 2008:57].

## 1.6. Жанр кино

Всего сейчас определяют три вида кино неигровое, игровое, анимационное, об этом говорит Н.А. Агафонова в своей работе: *«До недавнего времени исследователи определяли четыре вида кино — научное, документальное, художественное и мультипликационное. В последние годы искусствоведы склонились к более точной внутривидовой дифференциации: неигровое, игровое, анимационное, — в основе которой лежит принцип нарастания художественной условности: от наименьшей в неигровом кино до наибольшей в анимационном»* [Агафонова 2008:57], мы будем рассматривать только игровое кино, потому что наша работа будет больше основываться на нём.

Игровое кино наиболее популярно, наиболее распространено и насчитывает наибольшее количество жанров, чем другое кино. Жанр кино, определяет зрительскую аудиторию, жанр является некой подсказкой того, чего стоит ожидать от данного фильма, как говорит Н.А. Агафонова: *«Жанр (драма, комедия, трагедия) — своеобразный код, при помощи которого режиссер задает параметры зрительского эмоционального ожидания»* [Агафонова 2008:57], действительно, в научном и документальном кино (неигровом) вмешательство режиссера минимально, в отличие от игрового. Каждый жанр задаёт свою уникальную тему и основу. В комедии основным будет юмор (от низкого до высокого), в приключенческом и фантастическом кино (путешествия и приключения главного героя в нашем или ином выдуманном мире), в детективе же будет главным метод поиска, а в мелодраме и вовсе чувства и переживания героя. Однако сложно найти кино в котором только один жанр будет являться ведущим, все они между собой будут переплетаться, ведь, к примеру, персонаж может не только отправиться в путешествие (жанр – приключения), но там он может встретить свою вторую половинку (жанр – мелодрама), да и приключения могут нам податься в комическом ключе (жанр – комедия), т.е. нельзя категорично говорить о жанре фильма, об этом говорит Н.А. Агафонова: *«... в кино трудно найти образец чистого жанра — они смешиваются, взаимопроникают, синтезируя лирическое, мелодраматическое, юмористическое начало»* [Агафонова 2008:76], что мы и проиллюстрировали в примере.

Основой для жанра фильма является сюжет, от него зависит общее настроение фильма. Признаками жанра могут выступать: сюжет, художественные приёмы (благодаря им, зрителю будет легче соотнести к жанру фильм), а так же, А.И. Пиотровский говорил, что признаком жанра может быть и признак ритма: *«Признак ритма— это такой же*

*основной композиционный фактор в жанре киноков, как градация трюков в авантюрной фильме, как чередование крупных планов в лирической идиллии» [Пиотровский 1926]. Однако, монтаж же, признаком жанра сложно посчитать, потому что это, всё-таки, выбор оформления фильма, нежели его внутренней составляющей, это дело вкуса и видения режиссера, но никак не признак жанра и об это говорил А.И. Пиотровский: «Поскольку и «натура», и куски «режиссуры» в равной мере подвергаются стилизирующей обработке при съемке и монтаже, поскольку они в одинаковой степени служат целям эмоциональной выразительности, выбор того или иного остается вопросом метода, вопросом техники и не влияет на характер жанра» [Пиотровский 1926].*

Получается, жанр кино является такой же сложной и неоднозначной структурой и само киноискусство. Соотнести кино к какому-либо одному жанру просто невозможно, т.к. это просто будет противоречить структуре самого кино.

### **1.7. Экранизация**

Если обратиться к энциклопедическому словарю, то там дают такое определение: *«экранизация - интерпретация средствами кинопроизведений иного рода искусства: прозы, драмы, поэзии, театра, оперы, балета». Экранизация может быть трёх видов – прямая (полное буквальное переложение и соответствие с исходным материалом, в данном случае – литературным произведением), по мотивам (строго не отражает первоисточник, потому что, по каким-либо причинам нельзя дословно перенести произведение) и киноадаптация (создание нового самобытного произведения, где литературное произведение может служить материалом для создания нового произведения) [Карелин 2004]. Экранизацию можно назвать иллюстрацией какого либо литературного произведения, в кино можно показать то, что описывается в книге, однако многое может умалчиваться в фильме, К.Ю. Игнатов пишет: «Различие в способе разработки художественного образа в романе и кинофильме заключается в том, что кино дает возможность создателям экранизации показать то, что требует описания в романе. В то же время, авторы фильма лишены возможности словесно описывать события голосом исключенного из действия рассказчика. Создание образа через поступки действующих лиц, их прямую речь, косвенную речь других персонажей и отношение к образу других героев доступны как в кино, так и в литературе» [Игнатов2007], это значит, что режиссер может решить убрать голос автора из фильма - и мы не услышим самого отношения автора к персонажам и их поступкам, но режиссер может решить*

добавить звуковые, цветовые или иные образы, благодаря которым сложится наша оценка к данному персонажу и его действию. Приемами экранизации, по мнению К.Ю. Игнатова являются - сохранения, опущения, добавления и перестановки, а также замены [Игнатов, 2007], каждый прием говорит сам за себя, но будет использован не просто так, к примеру, замена может быть нужна для большего восприятия текста зрителями. Читатель, выбирая литературное произведение чаще всего готов к тому, что прочитает и какие слова там встретит, а кинозритель (в зависимости от уровня образованности, опыта, возраста и отношения к поколению) может не знать определенного слова или не понимать действия героя, тогда и вводится эта замена (и она будет равнозначна первоисточнику), которая поможет зрителю понять данную сцену и её значение. Однако, К.Ю. Игнатов утверждает, что самым распространенным видом преобразования является опущение: *«...опущение, обусловленное суровой необходимостью сократить литературный текст до стандартного двухчасового фильма. В результате такого переустройства словосочетание просто не используется в киносценарии. В основном опущения касаются авторского текста, в котором описываются герои, их действия и поступки, а также окружающая их обстановка. По своей природе кино позволяет избежать описания сцены, которую можно изобразить»*, [Игнатов2007] естественно кино не передаст всех деталей литературного произведения, для этого и нужны все эти приемы, чтобы передать основную идею (для режиссера она может отличаться от читательской идеи) произведения.

С.М.Арутюнян пишет: *«Любая экранизация есть новый эстетический феномен, подчиняющийся своим внутренним закономерностям создания и существования»* [Арутюнян 2008:20], любая экранизация подчиняется законам того времени и культуры, в которых она создаётся. К примеру, Анна Каренина в романе описывалась как дама в теле, ведь в то время, когда Толстой писал роман – пышные дамы были в моде, однако в экранизации 2012 года главную роль играет – Кира Найтли и её сложно назвать пышной дамой. Этот выбор актрисы ясен – сейчас красоты пышной дамы, мало кто оценил бы и не понял красоты героини, в связи с тем, что сейчас такие формы просто не в моде. Так же, другим фактором таким выбора актрисы может быть и трудности перевода, в переводе на английский, могло и не быть акцента на внешность Анны вовсе. С.М.Арутюнян горит, что перевод романа на разные языки, в целом, порождает множество его интерпретаций, в

связи с трудностями перевода, различием культур и разных поколений [Арутюнян 2003:14].

С.М.Арутюнян утверждает, что большинство кинофильмов представляют собой экранизацию литературных произведений, что действительно верно, во многих фильмах зрительный ряд схож с сюжетом определённого литературного произведения [Арутюнян 2003:16]. Таким образом, мы делаем вывод, что экранизация тесно связана с кино и киноязыком, с составляющими кино (некоторые из которых мы уже рассмотрели).

### **1.8. Телесериал**

Со становлением телевидения неотъемлемой частью современного информационного общества появились передачи, которые состояли из отдельных эпизодов, такая форма вещания имела успех и популярна по сей день. Цель таких передач заключается в том, чтобы привлечь зрителя к экрану и удерживать его интерес к данному продукту. Не всегда именно эта цель становится решающей для создания телесериала, иногда режиссеру и создателям кино, просто не получается уместиться в рамки кинофильма. Телесериал может быть и решением режиссера с точки зрения посылки, в каждый отдельный эпизод создатели могут внести разный смысл и оценку (действий героя, к примеру).

В основном, телесериал связаны между собой последовательностью событий, но в последнее время начали появляться сериалы, которые этой последовательности не имеют. Такие сериалы принято называть процедурными. Появление процедурных телесериалов связано с рейтингами, т.к. зрителю не обязательно знать что было в предыдущем эпизоде для правильно восприятия происходящего на экране.

В «*Энциклопедии телевидения*» (“*Encyclopedia of Television*”) говорится о том, что телесериалы принято делить на несколько подвидов:

- Мыльная опера:

Очень популярная последовательная драматическая ТВ-программа, которая получила своё название из-за рекламы производителей мыла в ранних мыльных операх;

- Ситуационная комедия (ситком):

отличается тем, что имеет постоянных главных героев и место действия;

- Процедурная драма:

сюжет крутится отдельно вокруг каждого эпизода;

- теленовелла:

телесериал, в котором значительную часть занимает мелодраматическая составляющая;

- мини-сериал:

художественное или документальное произведение, состоящее из заранее запланированного количества эпизодов, представляющее собой законченную историю и предназначенное для демонстрации по телевидению;

- телефильм:

игровой фильм, подготовленный специально для телевидения, имеет ограниченное количество серий;

- веб-сериал:

сериал, который транслируется через интернет. Чаще всего транслируется только одна серия (веб-эпизод) из любого вида сериала [Encyclopedia of Television 2004].

## **Выводы по теоретической части работы**

Рассмотрев кино в системе искусств, мы делаем вывод, что оно – является продуктом многовекового развития искусства, техники и их синтеза. Чтобы понять структуру кино, нам нужно знать его составляющие.

Кадр, план, жанр, звук – это не единственные составляющие, и даже они могут делиться на такие подкатегории как, к примеру, крупные план, задний план, кадрик. Знание состава кино даёт нам наибольшее понимание самого кино, смысла заложенного создателями в него (режиссером, сценаристами и т.д.).

Монтаж – один из основных приемов кино. Это единица сложная, направленная на «склейку» всего отснятого материала, но имеющая множество различных значений в зависимости от семантики, вложенной в кинопродукт, т.к. в каждом продукте кино оно будет различаться, опираясь на свои составляющие (жанр, вид, подвид). Помимо «склеивания всего материала», о монтаже мы точно можем сказать – он всегда имеет значение.

Экранизация тоже продукт кино и она тесно связана с литературой и телевидением, она обладает более сложной структурой, так как опирается на уже вышедший ранее литературный оригинал. Передача этого оригинала в кино может быть реализована несколькими видами, такими как сериал или фильм, а они, в свою очередь, могут различаться по жанрам (комедия, драма, ситком, фантастика, исторический и т.д.). Сложность состоит в том, что от выбранного вида и жанра зависит то, насколько полноценной будет передача оригинала. Многие виды и жанры ограничивают время, отведенное на передачу материала, не всё можно перенести из книги на экран. Иногда, многие сюжетные линии и характеристики передаются одному персонажу, и он соединяет их все в себе для экономии экранного времени. Экранизации можно разделить на три вида: прямая, по мотивам и киноадаптация.

## **Глава 2. Экранизация сериала «A Young Doctor's Notebook» (Великобритания, 2012)**

В этой части работы, проанализировав первый сезон сериала «*A Young Doctor's Notebook*» (Великобритания, 2012), состоящий из четырех серий, мы попробуем определить специфику его киноязыка и сопоставить сюжет этого сериала и сюжет цикла рассказов «Записки юного врача» и рассказа «Морфий» М.А. Булгакова.

### **2.1. Сюжетосложение сериала и цикла рассказов**

В основе сюжета сериала и цикла рассказов находится молодой врач - Владимир Бомгард, который приехал работать в больницу в деревню Мурьево. В сериале и сборнике разрабатывается тема борьбы с собой, о преодолении своих неуверенности, глубинных страхов, а также, борьба с «темнотой» (суеверием и малообразованностью) крестьян. Действие строится на внутреннем конфликте главного героя с самим собой, молодой врач от серии к серии преодолевает свои страхи и показывает врачебное мастерство, события в сборнике аналогичны. Повествование основывается на лирико-драматическом жанре, «я» режиссера занимает определяющее место в сериале (к примеру: вводится такой герой как взрослый Бомгард, который посещает молодого и более не опытного врача, и вводится романтическая линия, связанная с Пелагеей Ивановной).

Отличительная черта английского юмора – самоирония, от чего сцены с участием врача, представлены в комических формах, присутствует чёрный юмор (чего не избежать, так как основная тема сериала – операции и медицина). Однако когда герой остается наедине с собой, то повествование идёт в серьёзном ключе. Ведущими жанрами для данного произведения являются – комедия и драма.

Главные действующие лица, наиболее частотно встречающиеся в сборнике – врач Бомгард, фельдшер Демьян Лукич, акушерки Пелагея Ивановна и Анна Николаевна, кухарка Аксинья и её муж Егорыч.

В сериале не присутствует такой персонаж как Аксинья, в свою очередь её муж, сторож Егорыч, в сериале не называется по имени, но является кучером, который представлен в незначительных эпизодах. Удаление Аксиньи можно объяснить тем, что Пелагея Ивановна и Анна могут выполнять те же функции, что и она. Сведение к минимуму упоминаний о Егорыче и удаление Аксиньи также позволяет выделить главного героя - врача Бомгарда.

В сериал вводится новый персонаж - повзрослевший врач Бомгард, чей образ служит нескольким целям:

- является заменой внутреннего голоса молодого врача в повестях;
- переплетает сюжет «Записок юного врача» с рассказом М.А. Булгакова «Морфий» (взята, в основном, только морфиновая зависимость героя);
- показывает, кем станет молодой врач.

## **2.2.Образы героев цикла в интерпретации сериала**

Главную роль юного врача в сериале играет Дэниэл Рэдклифф, а его повзрослевшую версию исполняет актёр Джон Хэмм (в повести – внутреннее «Я» главного героя и врача Бомгарда из рассказа «Морфий»).

Режиссер сериала хотел, чтобы Джон Хэмм мог воссоздать на экране образ самого Булгакова, известного читателям по фотографиям. Мы можем дать этому своё объяснение. Во-первых, известно, что сам М.А. Булгаков имел медицинское образование и знал, о чём пишет в своём произведении, во-вторых, рассказы ведутся от лица автора, которым мы можем представить самого Булгакова.

Герои Дэниэла Рэдклиффа и Джона Хэмма отличаются по многим внешним и внутренним параметрам: рост, возраст, голос, манера речи, уверенность в себе. Такой контраст между главными героями не случайность. Повзрослевший врач выше молодого врача на целую голову, это может являться интерпретацией их опыта, взрослый доктор смотрит на молодого врача с «высоты» своего опыта, который, спустя столько лет, «выше на целую голову» не столько внешне, сколько со стороны опыта работы. Возраст героев различается для того, чтобы мы поняли, что события, описываемые в сериале - являются воспоминаниями этого же врача. Манера речи передает нам самооценку главных героев – врачей, юный Бомгард ещё неопытен, ему страшно и перед каждой операцией или врачебной процедурой юный врач впадает в панику, его голос дрожит. В случае с взрослым врачом голос более уверен, как и сам герой, повзрослевший Бомгард, смотрит на всю ситуацию со стороны опыта – он уже не видит ничего пугающего в происходящих событиях с молодым героем, его уже не удивить, так как опыт его возрос с годами.

Фельдшер Демьян Лукич представлен в сериале исключительно как назойливый, комический персонаж, и местами он даже выполняет функции главного героя, с которыми юный врач и сам справлялся в повести (Демьян Лукич читает ему письмо, в котором

изложена просьба о помощи дочке агронома или несёт ванну юному врачу (четвертая серия)).

Образ акушерки Анны Николаевны, в целом, соответствует образу повести.

Пелагея Ивановна в сериале представлена как молодая, коренастая, мужеподобная и острая на язык девушка. В первой серии именно она замечает неопытность юного врача и произносит: «Он же похож на студента!», не боясь обидеть главного героя. В сериале между этими персонажами происходит интимная связь, чего не было ни в одной из повестей сборника. Именно её образ потерпел больше всего изменений в сериале.

Юного врача в сериале делают менее самостоятельным, об этом свидетельствует то, что многие функции врача из сборника в сериале выполняют другие герои (Демьян Лукич читает письмо главному герою, а в сборнике герой читает его сам). Основной акцент режиссер сериала ставит на неопытность главного героя, чем объясняется его несамостоятельность и внешняя неуверенность. В книге юный врач паниковал мысленно, на людях же, держался достойно и операции проводил таким же образом, однако в сериале его операции сопровождаются большим количеством комических моментов.

### **2.3.Композиция и структура сериала и повестей**

Сериал состоит из четырех серий, у серий нет своих названий, в отличие от повестей, однако, каждая серия явно основывается на сюжете определенной повести. Если бы серии имели названия, то они были бы представлены в следующем виде:

- первая серия - «Крещение поворотом»;
- вторая серия - «Полотенце с петухом»;
- третья серия - «Стальное горло»;
- четвертая серия - «Вьюга»;

В основе первой серии сериала лежит повесть «Крещение поворотом», что не соответствует циклу рассказов, где первой является повесть «Полотенце с петухом». Повествование, которое ведется от лица взрослого врача в первой серии - соответствует началу повести «Полотенце с петухом», однако с середины серии меняется сюжетная линия, которая соответствует повести «Крещение поворотом». Первой проблемой, с которой сталкивается доктор, является неправильное положение младенца в утробе матери, эта медицинская проблема в повести была самой серьёзной для молодого врача, потому что именно тогда главный герой впервые всерьёз встречается с незнанием и неумением: он не знал что делать, но операция прошла успешно, благодаря акушерке

Анне. Так как ведущим жанром в данном сериале является комедия, то выбор такой сюжетной линии в первой серии можно объяснить тем, что режиссер посчитал неопытность героя забавной и смешной. Первая серия заканчивается действием из другой повести - «Пропавший глаз» (содержание повести полноценно не включено в сюжетную линию повествования сериала), вставлен лишь момент с солдатом, у которого болел зуб и врач его вырвал вместе с костью, - таким образом сломав ему челюсть. Этот момент в повести не был ключевым, но режиссер заканчивает им первую серию, чтобы закрепить образ юного врача как неопытного и неумелого молодого человека и этим усилить комический эффект.

Основой второй серии является повесть «Полотенце с петухом», но общего названия вторая серия и первая повесть не могут иметь, так как в самой серии нет главного элемента повести – полотенца с петухом. Почему режиссер решил не включать само полотенце во вторую серию можно объяснить тем, что в повести – полотенце является символом удачного начала докторской карьеры, подарком благодарной пациентки за своё спасение. Полотенце было яркого цвета, что также символизировало что-то «яркое» в серой деревушке, ведь именно серые и темные тона (снег, дождь, ливень, темнота) преобладают в рассказе. В первой же серии, - нам дали понять, что от врача не стоит ожидать успешного начала, и полотенце ко второй серии уже потеряло бы своё символическое значение. Во второй серии, в самом её начале, включены сюжеты ещё двух повестей – «Тьма египетская» и «Звёздная сыпь». Если сюжетная линия первой повести введена для создания комического эффекта, то вторая - для полного раскрытия юного врача и его моральных установок, именно фразу *«Хочешь спасти мир по одному крестьянину, но не конкретно этого»* - произносит взрослый Бомгард (который в данной сцене является внутренним голосом юного врача), что побуждает героя на более храбрые и решительные действия (герой решает ампутировать ноги девочке). Заканчивается серия сюжетом из повести «Пропавший глаз», где юный главный герой, в отличие от повести, разбирается с проблемой малыша (у него был гной, который закрыл глаз). Этим режиссер хотел показать, что главный герой понемногу набирается опыта, однако это всё также преподносится в смехотворной форме.

Третья серия представляет собой сюжет повести «Стальное горло», начало серии практически полностью является вольностью режиссера, нам показывают молодого врача у которого три недели назад был день рождения (в повести же – он празднует свой день

рождения), а толком он его так и не отпраздновал, у него заканчиваются папиросы, ему становится скучно и он решает выбраться в магазин, но его задумка не воплощается. Позже к нему привозят больную девочку, которая болела пять дней. Когда она уже почти умирает, её наконец доставляют в больницу. Юный врач возмущается и говорит: « Вы ждали пять дней? Да что здесь можно делать было пять дней?!», - эта фраза становится ключевой для данной серии и для понимания того, почему юный врач входит в интимную связь с Пелагеей Ивановной, почему хочет отправиться в магазин, и почему он рассеян и невнимателен, это все было результатом скуки юного врача. Также в серии присутствует момент из повести «Пропавший глаз», где врач принимает роды на мосту, а заканчивается серия, как и начиналась – вольностью режиссера, - юный врач сообщает пациентке, что она, в отличие от мужа, не больна сифилисом, на что та возмущенно желает смерти своему мужу. Эта последняя сцена исключительно момент комический, с элементом чёрного юмора (жена практически радуется скорой кончине мужа, потому что он изменял ей).

В основе четвертой серии лежит повесть «Вьюга» и эпизодически - главный сюжет повести «Тьма Египетская» (рассказ о мужчине, который выпил все прописанные ему порошки сразу и чуть не умер в результате своих действий). Обе повести потерпели наибольшие изменения в сериале: во-первых, юный врач сам усыпляет дочку агронома (в повести она умирает сама), а во-вторых, его переживания по поводу первой смерти его пациента никак не озвучены ни молодым врачом, ни взрослым врачом (в образе внутреннего голоса молодого врача).

В целом, ключевого сюжета, который переходил бы от серии к серии – нет, каждая серия автономна, полноценна и завершена, серии не зависят друг от друга. Каждая серия (её композиция) строится по одному принципу:

1. Экспозиция - сначала нам показывают врача, который лечит пациента из другой повести (т.е. не из той, на которой основывается сюжет);
2. Завязка - юный врач встречает своего основного пациента (из повести, на сюжет которой основывается конкретная серия);
3. Кульминация – операция или работа с основным пациентом;
4. Развязка - исход событий, где врач либо спасает своего пациента, либо – нет;
5. Эпилог – снова небольшой сюжет из другой повести сборника.

Представленная нами композиция лишь схематична, т.к. в сериале присутствует множество отступлений от данной композиции, одними из которых являются - диалоги юного и взрослого врача.

Взрослый врач посещает главного героя каждый раз, когда тот начинает нервничать или пытаться избежать проблем. Герой «Морфия», ясно даёт понять персонажу, что он не станет настоящим врачом и даже мужчиной, если будет избегать проблем.

Тип структуры сериала мы можем определить как линейный, потому, что,- в первой серии врач временами даже не хотел работать, но в четвертой – он решает открыть свою больницу, в которой будет лечить людей больных сифилисом. В самом же сборнике тип структуры тоже линейный, т.к. юный врач постепенно становится врачом в прямом смысле этого слова и решает открыть больницу для больных сифилисом.

Таким образом, повествование сериала и повестей отличаются друг от друга последовательностью событий и различиями композиции:

- порядок серий не соответствует порядку повестей;
- несколько повестей совмещаются в одну серию;
- значительные моменты из сборника становятся незначительными в сериале, к примеру, подарок полотенца доктору в знак благодарности за спасённую им жизнь или смерть пациентки, которую доктору было сложно принять (в сериале - скорее безразличие к её смерти);
- характеры врачей отличаются: в сборнике уделено внимание внутренним переживаниям героя, а в сериале – врач паникует внешне;
- появляются новые сюжетные линии между персонажами, такие как отношения Пелагеи Ивановны с юным врачом;
- вводится персонаж из рассказа «Морфий» (рассказ примыкает по содержанию, но не входит в сборник).

При всех своих отличиях сериал и сборник имеют схожую линейную структуру, которая подводит героя к его главному решению: посвятить свою жизнь спасению людей от болезни, открыв свою клинику.

#### **2.4. Изобразительные способы передачи «русского духа» в сериале**

Создатели сериала пытались отобразить Россию и русскую культуру того времени (1917 год), они используют знаменитую русскую музыку и её мотивы (например: «Калинка-малинка») и показывают стереотипный образ русской погоды (зима, метель,

вьюга, продолжительная ночь). Создатели сериала также пытались представить русскую атмосферу, посредством русифицированных букв английского алфавита. Т.к. сериал английский, естественной русской речи здесь не слышно, однако титры (буквы) были стилизованы под русские буквы, некоторые слова даже включали в себя перевёрнутые буквы русского языка (в основном: ц, щ, ш, з, у, п, л и другие). Подобные «русские» слова здесь представлены в титрах начала фильма и в конце.

Самого русского языка в сериале мало, фамилии и отчества персонажей из сборника не произносятся, но имена произносятся дословно (Целагея Ивановна, Демьян Лукич, Анна Николаевна). Крестьяне и посетители больницы в сериале по имени не называются вообще, для их наименований используются местоимения (он, она, они, ты и т.д.) или род деятельности (солдат, адвокат и т.д.). Отсутствие отчества и некоторых имён обуславливаются рядом причин:

- у англичан не принято обращаться к человеку по имени и отчеству (оно отсутствует как таковое), обращение только по имени или статусу;
- сложностью произношения для носителей другого языка;
- режиссёр хотел акцентировать внимание на главном герое, таким образом, не дав имена «мелким» персонажам (имя = значимость);
- имён посетителей больницы нет в самом сборнике, называются только статусы персонажей (дочь агронома, солдат, девочка, бабка).

В сериале можно встретить следующие надписи на русском языке: «ПОКОРНЬЙШЕ ПРОСИТЬ НЕ КУРИТЬ», «ПОКОРНЕЙШЕ ПРОСЯТ НЕ ПИТЬ ВОДКУ В ПАЛАТЬЕ». На входной двери аптеки в третьей серии тоже присутствует надпись на «русском языке», но разобрать её невозможно. Стоит отметить, что шрифт на надписях современный, а слова написаны (даже с точки зрения исторической грамматики) неправильно. Очевидно это было неважно, так как сериал не рассчитывался на русскоязычную аудиторию или на подготовленного зрителя. Слова на иностранном языке (в данном случае русском) это всего - лишь предмет, который передаёт атмосферу иной среды, другой страны для англоязычной аудитории.

Ещё один предмет, который передаёт специфику другой культуры это костюм солдата больного сифилисом во второй серии. На его рукаве виден шеврон стрелковых частей РККА (Рабоче-Крестьянская Красная Армия), вид этого шеврона был актуален в 1920 году, однако в сериале представлен 1917 год. Также, из предметов одежды можно

отметить платки и сарафаны на некоторых женщинах в сериале. Иногда эти женщины (чаще всего пациентки) предстают перед нами, укутавшись в шерстяные платки или сарафаны с росписями, но, ни одна роспись, представленная в сериале, не свойственна русскому народному промыслу, а лишь отдаленно напоминает его.

Присутствует в сериале и зимняя одежда, характерная для русской культуры. Мы наблюдаем её в сценах, связанных с поездками на повозке. На кучере мы видим: тулуп и шапку - ушанку, а на главном герое – пальто напоминающее армяк и картуз на голове. Относительно последнего, в сериале встречается ещё и армейский картуз офицера (в кабинете взрослого врача).

Что касается других «русских» предметов в сериале, то стоит отметить наличие самовара в первой серии, когда юный доктор пьет чай и беседует сам с собой. Другой предмет – папиросы, повзрослевший и юный врач периодически их курят. В четвертой серии, в аптеке на одной из полок находится ряд банок, чья роспись отдаленно напоминает борецкую, но не является таковой. Очевидно для создателей сериала не важна аутентичность, важным было показать элементы русской культуры как иначе.

Не последнюю роль в сериале играет погода. В начале повести доктор замёрз от «сентябрьского дождика», в начале же сериала - от суровой зимы, которая длится на протяжении всего сериала. Режиссер показал зиму в деревне, в которой находится главный герой, если не вечной, то очень долгой, об этом говорит не только её нарастание в каждой серии, но и отрывок из диалога Пелагеи Ивановны с юным врачом:

*-For a man no. But you **will freeze to death**.*

*-We are out of cigarettes, and I need to read a newspaper!*

*-You wanna get to shop?*

*-Yes, but don't tell me that it is ridiculous too. Is it to go to a shop?*

*-Yes, the shop is closed*

*-And what time is it open?*

***-In August.**<sup>1</sup>*

---

<sup>1</sup>*-Кто-то да, но вы замерзнете насмерть.*

*-У нас кончились папиросы и мне нужна газета!*

*-Так вы хотели до магазина?*

*-Да, только не говорите, что это глупо.*

*-Так и есть. Магазин закрыт.*

Слова Пелагеи Ивановны говорят, о том, что он откроется только в августе, намекая на то, что и лета как такового в Мурьево нет. Однако подобный образ «вечной зимы» может быть не только результатом стереотипного мышления, зима как основное художественное время актуализирована и в самом сборнике рассказов (+ рассказ Морфий) – слово «снег» в сборнике встречается 30 раз, а «вьюга» (название одной из повестей)- 27 раз, «метель» и однокоренные слова – 13 раз.

В сериале также представлены стереотипные образы русского менталитета - безрадостность и печаль, хмурые и угрюмые лица персонажей, преобладание тёмных тонов в интерьере, плохое освещение комнат и плохая погода.

Цветовой спектр в сериале невелик, в основном - доминируют тёмные и серые тона. Погода на улице изображается исключительно тёмной (зима и ночь). Сцены, происходящие в помещении - больнице и её комнатах имеют такую цветовую гамму: ночью – чёрный и жёлтый, а днём – серый. Источники ночного освещения - лампы и свечи в полной темноте, поэтому освещение в помещении не полное. Днём доминирует серый цвет, и виной этому погода, которая не собирается меняться в лучшую сторону.

Выбор такого освещения можно объяснить ещё и тем, что такой же цветовой код представлен и в сборнике и рассказе: слово «тёмный» и однокоренные его производные встречаются 66 раз, а «чёрный» и однокоренные его производные – 59 раз. По сравнению с этим, слово «светлый» встречается только 10 раз.

Чёрный и тёмные цвета встречаются на протяжении всего сериала: начиная с вышеупомянутых погодных условий, заканчивая одеждой персонажей (тёмные халаты и штаны). Слова «красный», «бурый» и «алый», встречаются в сборнике всего 22 раза и редко связаны непосредственно с кровью («...*золото-красный* Большой театр...», «...*обшитой по подолу красной каймой*», «...*красным* вышитым петухом, «...*карандашом толстым красным*...»). Слово «кровь» и однокоренные его производные в сборнике встречаются - 41 раз, что соответствует сериалу – не одна серия не обходится без крови, но при этом другого красного цвета, здесь нет.

В сборнике упоминаются и жёлтый цвет (24 раза) и золотой (10 раз), однако эти цвета для сериала не актуальны – жёлтый исключительно цвет фонарей, ламп и освещения. В

---

*-И когда его откроют?*

*-В августе.*

сборнике же это цвет предметов и внешних характеристик людей («...жёлтые волосы», «...с жёлтым маслом», «...золотой кусок масла...»).

### **2.5. Звуковое оформление сериала**

В сериале время от времени звучит русская народная музыка, а также мотивы классических произведений Чайковского и Прокофьева. Мотив «Пушкинского вальса» Прокофьева мы наблюдаем на протяжении всей третьей серии, а «Вальса цветов» Чайковского мельком в четвертой серии. Эти произведения являются наиболее популярными русскими композициями в Англии и в мире.

Народная музыка в сериале является не только элементом «русской культуры», но и усиливает комический эффект. Например, знаменитая народная песня «Калинка-малинка» звучит в конце первой серии, где юный врач вырывает зуб у пациента. Чем быстрее становится темп песни, тем смешнее выглядят старания доктора вырвать зуб, а когда песня заканчивается – зуб удаётся вырвать, так и заканчивается действие (музыка сопровождает действие героя от начала и до конца).

Авторская музыка, звучит на балалайке или аккордеоне (иногда скрипке и дудке), которые принято считать русскими музыкальными инструментами. Эта музыка является фоном к происходящим событиям и отображает общее настроение эпизода (поездка в Мурьево, драки двух врачей, принятие морфия).

Абсолютную тишину мы наблюдаем в четвертой серии, когда юный врач «теряет» пациентку и садиться ужинать. Тишине предшествует звон и неразборчивые слова второстепенных персонажей на фоне. Данное звуковое оформление даёт понять всю напряженность главного героя, а неразборчивость слов на фоне – показывает незначительность происходящего вокруг в сравнении с самой смертью. Тишина после звона является признаком того, что у врача сдали нервы.

Отсутствие музыкального сопровождения чаще всего свойственно кульминационным моментам, где врач непосредственно уже оперирует пациента, а также, где акцентировано внимание на диалоги, фразы или шутки персонажей.

### **2.6. Монтажные приёмы в сериале**

Сериал использует разные монтажные кадры, начиная от длинных и заканчивая короткими.

В каждой серии первого сезона сериала использован прием «из затемнения». Началу каждой серии сопутствует надпись «*Moscow 1934*<sup>2</sup>», которая появляется из затемнения, за ней всегда следует взрослый врач, который начинает рассказывать свою историю. Отметим, что из затемнения выходит не только эта надпись, но ещё и кадры с актёрами. К примеру, в первой серии за этой надписью, следует из того же затемнения новый кадр: перед зрителем предстает повзрослевший врач Бомгард.

Наиболее частотный приём, который сериал использует – смена общего плана к крупному и наоборот. Мы видим крупный план, когда нам хотят показать лицо главного героя, тем самым выделив его переживания и во многих диалогах. В первом случае, смене общего плана к крупному предшествуют события, от которых персонаж получает эмоциональную встряску. Как правило, это большие масштабные изменения, сфокусированные на главном персонаже. Это значит то, что до перехода в крупный план, мы видели общий план, в котором центром внимания являлся этот же герой, а ситуация в которой он находился, являлась лишь предпосылкой к его эмоциональной реакции (пример: любая сцена операции).

В диалогах же кадры, как правило, сменяются, быстро переходя на лица участвующих персонажей в диалоге. Обычно в диалоге видно хотя бы часть второго собеседника. Это сделано для того, чтобы у зрителя не было ощущения, что персонажи разговаривают сами с собой. Конкретно на одном лице кадр надолго не останавливается, но если это происходит, то для того, чтобы зритель акцентировал внимание на одном герое или его эмоциональной реакции (пример: монолог повзрослевшего врача в первой серии, допрашивающий его «исчезает» из кадра).

Наезд также используется в сериале. Обычно он присутствует в конце серии, при внутреннем монологе героя. Наезд «скрашивает» неподвижность сцены, а также является предпосылкой возврата во времени, в будущее к повзрослевшему врачу. Этот приём иногда ещё происходит после смены кадров, когда герои переходят в другое помещение. Тем самым нам сначала показывают помещение, постепенно подводя к актёрам в кадре. Это сделано для того, чтобы зритель понимал, где находится персонаж.

Возврат действия в прошлое мы наблюдаем несколько раз, к примеру:

---

<sup>2</sup>Москва, 1934 год

- самое начало первой серии. Действие ведётся от лица повзрослевшего врача (в 1934 году), он начинает вспоминать молодость, закуривая папиросу, через секунду перед зрителем её закуривает тот же врач, но уже молодой (в 1917 году);
- середина первой серии. Главный герой вспоминает лекцию о принятии родов в университете. Это сделано для того, чтобы зритель видел воспоминание максимально достоверно, поскольку сериал по жанру комедийный, этот возврат действия в прошлое является ещё и комической вставкой. Она играет на контрасте серьёзности ситуации в настоящем (врачу предстоит принять сложные роды) и комичности в прошлом (высокие студенты встали впереди главного героя из-за чего он не видит происходящего на лекции).

Стоит отметить, что темп и ритм этих скачков сохранен. В третьей серии также был использован этот приём, однако тут было показано не прошлое, а выдуманное самим главным героем будущее, где его судят. Как мы видим, кадры этой сцены сняты под углом, это можно объяснить тем, что режиссёр играет на контрасте: все реальные события в сериале всегда сняты прямо, а выдуманное событие - криво, чтобы акцентировать его нереальность.

Смена ракурса также встречается в сериале. Во второй серии, когда на приём к врачу приходит солдат, нам показывают кадр из-под ног героя, камера направлена снизу вверх, на главного героя. Выбор такого необычного ракурса объясняется тем, что режиссёр хотел преподнести приём у врача в смехотворной форме и задать такое же настроение всей серии, т.к. эта сцена происходит в самом начале. Смена ракурса ещё несколько раз применяется в сериале. Примечательны сцены перед операцией, когда ракурс находится со стороны пациента на операционном столе. Отметим, что такая смена ракурса появляется только перед операцией, чтобы показать диалог врача со своей повзрослевшей версией (= внутренний монолог), и его волнение.

Очень дальний план в сериале используется крайне редко: мы наблюдаем его в самом начале событий, связанных уже с юным врачом. В основном это план появляется в первой серии: нам показывают метель, через которую герой пробирается до больницы, и саму больницу, которую ещё несколько раз покажут в других сериях, но только для того, чтобы показать стоящую за окном погоду.

Сериал не обошёлся без резкой смены кадров и плана, которые «режут» глаз зрителя, что характерно для телесериала, так как он, как правило, демонстрируется с перерывами на рекламу.

В целом, сериал пользуется многими приёмами монтажа. Каждый из них обязательно нацелен на то, чтобы зрители понимали происходящее в сериале. Одни приёмы демонстрируют эмоции персонажей и комические сцены, другие – условия погоды, времени, места и диалога. Сказать, что какой-то один из приёмов преобладает - сложно, т.к. они все в той или иной мере дополняют друг – друга и создают единое целое.

## **2.7. Рассказ «Морфий» в интерпретации сериала**

Хотя сериал назван в честь цикла «Записок юного врача», не последнюю роль в нём играет рассказ «Морфий», автором которого также является М.А. Булгаков. Как уже было сказано, рассказ не входит в общий цикл, но имеет явную связь с ним по содержанию. Об этом нам говорит общее имя главных героев рассказа и цикла (Владимир Бомгард) и воспоминания этого персонажа о событиях 1917 года, которые были затронуты в цикле рассказов.

Основой рассказа «Морфий» является дневник, который попал в руки врача Бомгарда. В этом дневнике описывается ход морфиновой зависимости его коллеги Сергея Полякова.

В разных сериях в руках и на столе взрослого врача – дневник (очевидно тот самый дневник доктора Полякова). Самого доктора Полякова или упоминаний о нём в сериале нет. Дневник в сериале, скорее всего, принадлежит врачу Бомгарду и преподносится как его воспоминания, которые в целом и формируют цикл рассказов «Записки юного врача». Выбор такого сюжетного хода удобен для того, чтобы совместить цикл и рассказ, наиболее информативно, не перенасыщая сюжет персонажами.

Ни в цикле, ни в рассказе не говорится о времени действия рассказа «Морфий», очевидно только то, что врач уже не юн. В сериале же присутствуют чёткие временные рамки - 1917 и 1934 годы, чтобы зритель не терялся во временном пространстве сериала. Несмотря на то, что время действия юного и взрослого врача отличаются, взрослый врач нередко будет участником событий 1917 года, в качестве второго полноценного персонажа.

Взрослый Бомгард часто выступает в роли внутреннего «я» главного героя, например, в первой серии, когда юный врач осматривается в больнице, взрослый рассматривает и комментирует инструменты, о которые он повредится в будущем. Сделано это скорее для зрителя, чтобы показать, что это один и тот же человек и то, насколько сильно взрослый врач погрузился в воспоминания, став с ними единым целым,

комментируя их. Иногда взрослый врач в действие может вставить реплики и риторические вопросы на подобии: *«I'm really was looked like that?»*,<sup>3</sup> тем самым проводя временную и пространственную границу между героями.

В первой серии, когда юный врач оправдывается перед Пелагеей Ивановной и Демьяном Лукичем, всё больше запутываясь, его останавливает взрослый со словами: *«Stop talking!»*,<sup>4</sup> его явно не существует в прошлом и его слова ни на что не влияют. Однако после этих слов врач умолкает, что даёт понять зрителю, что это были мысли юного врача.

В той же, первой серии у взрослого и юного врача происходит диалог:

*«-I need a pair of spectacles!*

*-You have perfect eyesight.*

*-I know but to look older»*<sup>5</sup>

Этот диалог является рассуждением юного врача. В этом же диалоге взрослый врач начинает упрекать юного в том, как он ходит, в том, что он многого не знает, все это тоже мысли молодого героя, которые наводят на него страх. Чаще всего в диалогах, взрослый врач является благоразумным собеседником, который уговаривает главного героя сделать правильный поступок, тем самым ещё являясь его совестью. К примеру, в третьей серии взрослый врач пытается отговорить главного героя от укола морфия. Споры двух врачей (сомнения юного врача) часто знаменуются дракой, в которой побеждает один из них, соответственно побеждает и решение победившего (оперировать/ не оперировать, принимать морфий/ не принимать).

Морфиновая зависимость в сериале была приписана самому врачу Бомгарду (как юному, так и взрослому). Зависимость от морфия в юности была недолгой и всего - лишь из-за скуки. С взрослым врачом сложнее. Известно, что режиссёр выбрал на роль Джона Хэмма не только за хорошую игру, но ещё и за схожесть с М.А. Булгаковым, у которого также была зависимость. Если из всех рассказов мы знаем, что в будущем у врача нет

---

<sup>3</sup>« -Я что, действительно так выглядел?»

<sup>4</sup> « -Хватит болтать!»

<sup>5</sup>« -Может начать носить очки?

-У тебя прекрасное зрение.

-Знаю, но хотя бы буду выглядеть старше»

никакой зависимости, то в сериале (в 1934 году) мы узнаём, что он всё ещё зависим, и из-за этого в настоящем его обыскивают офицеры НКВД (Народный комиссариат внутренних дел РСФСР). В четвёртой серии у взрослого и юного врача происходит драка. Эта сцена является ключевой для понимания обоих персонажей. Юный врач в этой драке побеждает, тем самым принимая решение не сдаваться, продолжить лечить людей и побороть свою скуку. Эта драка важна и для взрослого врача, он тоже борется за то, чтобы оставаться таким как прежде сильным, но он проигрывает. В этой серии мы узнаём, что всего персонала из больницы в Грачёвке уже нет в живых, а взрослый Бомград продолжает выписать на их имена морфий для личного пользования.

Все четыре серии первого сезона взрослый врач предстаёт перед нами в солидном костюме, который показывает его благосостояние и положение в обществе. Этот костюм также является контрастом по отношению к костюму юного врача (относительно бедному), ведь юному врачу ещё предстоит заработать репутацию и состояние. Одежда и причёска взрослого врача в ходе серий меняется, взрослый врач начинает вести себя нервно и в третьей серии - поглядывает в полки юного врача, скорее всего, в поисках морфия. В этом эпизоде взрослый врач является признаком переломного момента в жизни юного врача, ведь именно в этот период юного врача одолевают скука и расстройство, которые подталкивают его к использованию морфия в личных целях. Прическа взрослого Бомграда перестаёт быть столь уложенной, пиджак начинает хуже сидеть, с его шеи пропадает элегантная бабочка, лицо становится влажным от пота, а сам врач нервнее и пессимистичнее. Все эти изменения происходят постепенно, как и использование морфия становится пагубной привычкой для взрослого врача и способом избежать скуки для юного врача. В начале четвёртой серии, офицеры НКВД застают взрослого врача за употреблением морфия, а в конце серии он предстаёт перед нами в иной одежде, скорее всего это тюремная форма, о чём нам говорит нашивка с личным номером. Костюм исчезает вовсе, показывая, насколько врач на протяжении всех серий опустился.

Образ взрослого врача в сериале является собирательным. Тем самым, можно точно сказать, что введение взрослого врача в повествование является удобным ходом, так как воплощает в сериале:

- рассказчика;
- внутреннее «я» молодого врача и его мысли;
- совесть;

- границы пространства и времени;
- частично Полякова, частично Булгакова;
- врача, которым предстоит стать юному врачу.

Этот приём сценаристов и режиссёра позволяет сократить количество персонажей и убрать голос независимого рассказчика, чтобы акцентировать внимание на главном герое, но при этом донести главный сюжетный посыл рассказа и сборника.

## Выводы по практической части работы

В ходе анализа и сопоставления сериала “A Young Doctor's Notebook” (2012) с циклом рассказов «Записки юного врача» и рассказом «Морфий» М.А. Булгакова мы пришли к выводу, что телесериал является экранизацией по мотивам данных литературных произведений. Об этом свидетельствует то, что многие ключевые сюжетные линии сохранены, но при этом экранизация строго не соблюдает дословность первоисточника. В сериале изменена последовательность повестей, вводятся новые сюжетные линии (морфиновая зависимость взрослого врача и романтическая связь юного героя с Пелагеей Ивановной), удаляются такие персонажи как Аксинья и доктор Поляков. Создатели сериала также объединяют в один образ врача из цикла рассказов и из рассказа «Морфий», таким образом создавая двух полноценных и в то же время отличных друг от друга персонажей.

Сюжетная линия доктора Полякова присваивается взрослому врачу Бомгарду, это делается не только для того, чтобы сократить количество персонажей, но и чтобы вплести в сюжет элемент биографии самого М.А. Булгакова.

В сериале используются предметы одежды и промысла, которые с точки зрения русской истории недостоверны (например, шеврон стрелковых частей РККА 1920 года). Элементы же русского языка, которые были использованы в сериале, тоже неверны как с грамматической, так и с исторической точки зрения. Отметим, что сериал ориентировался на англоязычную аудиторию, поэтому для создателей сериала не важна аутентичность, они старались показать элементы русской культуры как чужой с помощью:

- стереотипов о России и русском народе (суровая зима, угрюмые и безрадостные лица);
- схожести предметов одежды и утвари с русским промыслом;
- русификации английских букв в титрах и заставке сериала;
- использования надписей на русском языке («ПОКОРНѢЙШЕ ПРОСИТЬ НЕ КУРИТЬ», «ПОКОРНЕЙШЕ ПРОСЯТ НЕ ПИТЬ ВОДКУ В ПАЛАТЬЕ»);
- русской народной музыки («каalinka-малинка»);
- мотивов музыки известных русских композиторов (Чайковского и Прокофьева).

Монтажные приёмы, используемые в сериале, разнообразны начиная от длинных и коротких кадров и заканчивая различным количеством ракурсов. Местами присутствует резкая смена кадров и плана, которые выбиваются из общего ритма сериала, что будет заметно любому зрителю. Это можно объяснить тем, что для жанра «телесериал»

характерны перерывы на рекламу. Каждый приём в сериале имеет своё предназначение. Одни приёмы демонстрируют эмоции персонажей и комические сцены, другие – условия погоды, времени, места и диалога. Назвать конкретно один ведущий приём монтажа для сериала - невозможно, так как только вместе они создают единое целое.

## Заключение

В ходе работы:

- были проанализированы исследовательские труды по киноискусству и семиотике кино и экранизации (Ю.Н. Тынянов, Ю.М.Лотман, В.Б.Шкловский, С.М.Арутюнян, А.И. Пиотровский, К.Ю.Игнатов, Н.А. Агафонова, Г.Ф.Андерег, Н.Д.Панфилов);
- основываясь на изученную теоретическую базу, был исследован первый сезон сериала «A Young Doctor's Notebook» (Великобритания, 2012);
- были выведены и проанализированы отдельные составляющие компоненты сериала (звуковой образ, монтажные приёмы, изобразительные способы передачи русской культуры, композиция и структура сериала и повестей, сюжетосложение сериала);
- был сопоставлен первый сезон сериала «A Young Doctor's Notebook» (Великобритания, 2012) и цикл рассказов «Записки юного врача» М.А. Булгакова;
- был сопоставлен первый сезон сериала «A Young Doctor's Notebook» (Великобритания, 2012) и рассказ «Морфий» М.А. Булгакова;
- были сформулированы выводы по анализу первого сезона сериала «A Young Doctor's Notebook» (Великобритания, 2012).

Таким образом, считаем, что цель и задачи бакалаврской работы выполнены. В заключении нужно добавить, что сериал имеет два сезона. В данной работе был рассмотрен лишь первый, так как он был основан на материале цикла рассказов «Записки юного врача» и рассказа «Морфий». Второй же сезон основан фактах биографии М.А. Булгакова, и его изучение может стать отдельной темой для исследования.

## Список использованной литературы

### Источники

1. **М.А. Булгаков** *«Записки юного врача»* (1963)
2. **М.А. Булгаков** *«Морфий»* (1927)
3. Первый сезон (4 серии) сериала *«A Young Doctor's Notebook»*. Великобритания: 2012.

### Научная и критическая литература

1. **Агафонова Н.А.** *Общая теория кино и основы анализа фильма*. Минск: Тесей, 2008. 341 с.
2. **Андерег Г.Ф., Панфилов Н.Д.** *Справочная книга кинолюбителя (Издание второе, исправленное и переработанное. Под общей редакцией Д.Н. Шемякина)*. Ленинград: Лениздат, 1977. 365 с.
3. **Арутюнян С.М.** *Экранизация литературных произведений как специфический вид искусств*. Москва: 2003. 155 с.
4. **Лотман Ю.М.** *Семиотика кино и проблемы киноэстетики*. Таллин: ЭэстиРаамат, 1973. 92 с.
5. **Тынянов Ю.Н.** *Поэтика. История литературы. Кино: Об основах кино*. Москва: Наука, 1977. с. 326-345.
6. **Шкловский В.Б.** *Литература и кинематограф*. Москва: Русское универсальное издательство, 1923. 59 с.

### Электронные источники:

1. **Игнатов К.Ю.** *От текста романа к кинотексту: языковые трансформации и авторский стиль (на англоязычном материале)* [электронный ресурс]. Доступен на 07.06.2017: [http://fitzgerald.narod.ru/critics-rus/ignatov\\_kinotekst.html](http://fitzgerald.narod.ru/critics-rus/ignatov_kinotekst.html).
2. **Карелин А.** *Цена адаптации. Фантастические экранизации сегодня и завтра* [электронный ресурс]. Доступен на 07.06.2017: <http://old.mirf.ru/Articles/art506.htm>.
3. **Пиотровский А.И.** *К теории киножанров* [электронный ресурс]. Доступен на 07.06.2017: [http://teatr-lib.ru/Library/Piotrovsky/Teatr\\_Kino\\_Zhizn/#\\_Точ318709748](http://teatr-lib.ru/Library/Piotrovsky/Teatr_Kino_Zhizn/#_Точ318709748).
4. **Horace Newcomb** *Encyclopedia of Television. MINISERIES* [электронный ресурс]. Доступен на 07.06.2017: <http://www.museum.tv/eotv/miniseries.htm>.

## DOKUMENTĀRA LAPA

Bakalaura darbs „M. Bulgakova stāstu krājuma “Jaunā ārsta piezīmes”ekranizācija (Lielbritānija, 2012)” izstrādāts LU Humanitāro zinātņu fakultātē.

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

Autors: Veronika Korčagina

Rekomendēju darbu aizstāvēšanai

Vadītājs: doc. Dr. Philol. Iveta Narodovska

Recenzents: pasniedzējs, Dr. philol. Svetlana Pogodina

Darbs iesniegts Rusistikas un slavistikas nodaļā 25.05.2017.

Studiju metodiķe: Jeļena Sevastjanova

Darbs aizstāvēts bakalaura gala pārbaudījuma komisijas sēdē

\_\_\_.06.2017 prot. Nr.\_\_\_\_, vērtējums \_\_\_\_ (\_\_\_\_\_)

Komisijas sekretāre: dokt.Linda Eltermane