

- Киевской духовной академии. — Киев, 1873. — Т. 4. — С. 241—288.
17. *Март Н.Я.* Записки Восточного отделения Императорского Русского Археологического общества. — СПб., 1906. — Т. VI.
18. *Фонкич Б.Л.* О судьбе Киевских глаголических листков. — С. 82—83.
19. Архив РАН. Санкт-Петербургский филиал. Ф. 192. Оп. 1. № 71. Л. 1—75 об. Ед. хр. 1310.
20. *Бенешевич В.Н.* Памятники Синая археологические и палеографические / под ред. В.Н. Бенешевича. — Л., 1925. — Вып. I. — С. XII.
21. Catalogue codicum graecorum sinaiticorum, scripsit W. Gardthausen, lipsiensis» (Oxoniae 1886 an.).
22. *Kamil M.* Catalogue of all manuscripts in the Monastery of St. Catharine on Mount Sinai. — Wiesbaden, 1970.
23. *Исаия (Белов).* Богословские труды. — 1987. — № 26. — С. 326—333.
24. Указатель Церковно-археологич. музея при Киевской духовной академии / сост. Н.И. Петров. — Вып. I. — Киев, 1875; вып. II. — Киев, 1877; вып. III. — Киев, 1879.
25. *Παπαδόπουλος-Κεραμεύς Α.* Γεροσόλυμιτιχη Βιβλιοθηκη, τ. 2. Εν Πετρούπολει. — 1894.
26. *Гранстрем Е.Э.* Греческая палеография в России // Вспомогательные исторические дисциплины. — Л., 1969. — Т. 2. — С. 128—129.
27. *Treu K.* Die griechischen Handschriften des neuen Testaments in der UdSSR. Eine systematische Auswertung der Texthandschriften in Leningrad. — Moskau, Kiev, Odessa, Tbilisi und Erevan, Berlin, 1966.
28. *Антонин (Капустин).* «В Румелии». — С. 280 — 302; 338—343; 358—360; «Из Румелии». — С. 189—193; 348—349; 394—413.
29. *Παπαδόπουλος-Κεραμεύς Α.* Γεροσόλυμιτιχη Βιβλιοθηκη, σ. 691—695.

УДК 008:316.33/35
ББК 85.38

Н.Г. ПОЛТАВЦЕВА

ТЕЛЕВИЗИОННАЯ ВЕРСИЯ ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ КАК ФОРМА МАССОВОЙ КУЛЬТУРЫ

С позиций культурной антропологии (антропологии литературы) рассматривается телевизионный сериал как форма массовой культуры. Особое внимание уделено проблеме взаимодействия литературы с этим жанром. В этой связи анализируется телевизионный сериал В. Бортко по роману М. Булгакова «Мастер и Маргарита» как частный случай интерпретации, в свою очередь связанный с проблемой «перевода» одного культурного кода в другой.

Ключевые слова: интерпретация, литература, ТВ-сериал, «Мастер и Маргарита», символический код, жанры.

До настоящего времени не прекращаются споры между искусствоведами, художественными критиками, представителями аудитории по отношению к сложившейся форме и точности телевизионной экранизации литературных произведений. Прояснить ситуацию может помочь анализ такого преобразования с точки зрения культурной антропологии (антропологии литературы). В данной статье с этих позиций выявляются принципы и структурные составляющие сложившейся практики построения телевизионной версии литературного текста как одной из форм массовой культуры.

Значимость телевизионной экранизации литературных произведений для массовой культуры

Есть основания предполагать, что в настоящее время в российской культуре изменяются отношения телевидения и литературы. С одной стороны, в России, по

данным социологов, все меньше читают. С другой стороны, апелляция к «интеллигентской» классике XX века на телевидении свидетельствует о сохранении и даже усилении авторитета этих произведений. Более того, после каждого сериала книга-источник переиздается большими тиражами, становясь, таким образом, аналогом «телеромана», выпущенного по мотивам телевизионного фильма. Пример тому — выпущенный издательством «ЭКСМО» роман «Мастер и Маргарита» с кадрами телесериала на обложке.

Сегодня складывается новый режим медийной презентации XX века, воспринятого через художественную литературу. Выбатывается единая эстетика «реалистической экранизации», позволяющая представить эстетически разные произведения (от Ильфа и Петрова до Солженицына) в рамках единого «виртуального пантеона», в котором отображен и общенациональный литературный канон, и новейшая история России. Возвращение к идее литературы

как репрезентации социокультурных процессов реализуется уже не в критических статьях, а в медийных стратегиях. Всё это влияет на форму представления в культуре литературных образцов. К примеру, некоторые из экранизированных произведений, такие, как «Мастер и Маргарита», в системе образования входят в программу средней школы. И не только: в обществе всё шире распространяется практика эстетизации истории XX века, позволяющая уйти от осмысления мучительных этических проблем, характерных для этого этапа истории России [1].

Об этом свидетельствует участвовавшее в последнее время обращение телевидения к классическим текстам русской литературы, таким, как «Идиот» Ф. Достоевского, «Доктор Живаго» Б. Пастернака, «Золотой теленок» И. Ильфа и Е. Петрова, «В круге первом» А. Солженицына и другим. Этот феномен можно рассматривать как попытку создания с помощью технологий, характерных для массовой культуры, нового образа классики, формируемого авторами сериалов для современного телевизионного зрителя, что в свою очередь связано с попытками новым способом пропагандировать национальные культурные ценности.

Телевидение как одна из важнейших составляющих массовой культуры, решая эту задачу, использует культурную форму сериалов не случайно. С их помощью в общедоступном и упрощенном языке литературные произведения интерпретируются с помощью художественных приемов, предполагающих обращение к «базовым инстинктам» зрительской аудитории. Как будет показано ниже, это происходит посредством манипуляции традиционными жанрами трагедии, мелодрамы и детектива.

Функции системообразующих жанров, используемых при телевизионной экранизации литературных произведений

Совершенно очевидно, что в каждом жанре отображается серия человеческих взаимодействий и переживаний в рамках определенных социокультурных ситуаций. Данная художественная форма репрезентирует типичную вариацию имеющегося человеческого опыта, представляя собой интерпретационный механизм с зафиксированным набором определенных культурных кодов, позволяющих фиксировать изменения, происходящие в отношениях между людьми [2]. Соответственно, имеет смысл обратиться к выразительным стереотипам сериалов и проанализировать использование преобладающих здесь сегодня жанров трагедии, мелодрамы и детектива, направленное на то, чтобы поддерживать внимание зрителей к представлению, с одной стороны, и транслировать определенные культурные ценности — с другой.

Следует отметить, что основные правила при работе над телевизионным сериалом как формой массовой культуры сводятся к следующему:

- жанры должны опознаваться сразу;
- особенности жанров используются, чтобы, удерживая внимание зрителей, пытаться внушить им некоторые идеи.

Сам жанр в данном случае рассматривается как своего рода культурный канон, редко подвергаемый существенным изменениям. На базе набора клише, свойственных каждой из этих форм, выстраивается телевизионный сериал, одним из основополагающих принципов построения которого является игра с жанровыми стереотипами и приемами. Набор правил в этом случае обеспечивает возможность скрыть коммуникативное намерение удерживать зрительское внимание к продвигаемым культурным ценностям через различие приемов воздействия при использовании нескольких жанров.

Применительно к телевизионному сериалу жанровые составляющие и соответствующие ситуации на идеальнотипическом уровне выделяются на следующих культурно-антропологических основаниях: трагедия апеллирует к идее гибели, детектив как раскрытие преступления — к этическим, нормативным началам; мелодрама — к интимным отношениям.

Жанр трагедии дает возможность в эстетической форме репрезентировать смерть. Это всегда актуально, так как это единственный феномен, находящийся вне поля человеческого опыта. И в то же время это абсолютная универсалия человеческой культуры, обуславливающая направленность жизненного цикла каждого человека. И хотя в реальности ее восприятие, как и «ответы» на нее, достаточно вариативны, она всегда оформлена как культурная категория, ее конечная суть сохраняется, и во многих культурах она воспринимается как трагедия: «Законы природы разрешает только смерть» [3, с. 234]. С этой точки зрения жанр трагедии анализируется применительно к телевизионному сериалу.

В телевизионных сериалах тема смерти или гибели представлена не как финал, а как развитие, которое, в свою очередь, рассматривается в контексте фундаментальных экзистенциальных проблем. Они становятся центром обсуждений в дискурсах обыденной реальности, характерных для предполагаемых групп адресатов. Предлагаются их возможные решения, способы адаптации к ним в виде правил, рекомендаций с обязательным включением новых элементов жизненного опыта. Адресатами являются как люди, столкнувшиеся с подобными проблемами в реальности, так и те, кто их не переживал, но кому через квазиреальность телевизионного сериала предлагаются рекомендации по их профилактике.

Игра с «концом жизни» воспроизводится постоянно, соответственно жизнь репрезентируется в ее обратимости. Телевизионный сериал — это единственный продукт массовой культуры, в котором реализуется такая игра. Через позицию индивидуализма и допущение субъективности аудитории предлагается «нефиналистское» отношение к смерти, то есть представление о ней как об «открытой

форме», как о тексте «non finita». Результат игры — репрезентация «смерти» как культурной данности.

Многочисленное воспроизведение в сериалах феномена гибели микширует, а иногда и снимает его социальную значимость. В то же время повышается его личностная значимость через представление об искуплении вины.

Таким образом, можно заключить, что в телевизионных сериалах жанр трагедии используется с тем, чтобы апеллировать к культурной ценности борьбы за выживание во всем их многообразии: при выстраивании романтических, родственных, дружеских отношений, карьеры.

Жанр детектива для телевизионных сериалов один из наиболее популярных. Он часто используется как контекст-процесс для жанра трагедии. Однако и трагическое может становиться фоном для жанра детектива. Как правило, детективная составляющая телевизионного сериала имеет два плана, две сюжетные линии, как и в любом классическом литературном детективе. В первой представлено событие или само преступление, во второй — через осмысление осуществляется его деконструкция. Сюжет выстраивается как процесс, направленный к событию. В ряде телевизионных сериалов центром становится проблемная ситуация, выход из которой возможен только через преступление, через нарушение закона. В рамках отношений персонажа, совершившего преступление, способы ее решения предлагаются зрителю (если он не юрист) в качестве инновации, получающейся в результате манипулирования юридическими нормами и правилами. Другие сериалы выстроены в обратном порядке: «традиция» одерживает верх над «инновацией» — нарушением нормы. Здесь обычно государство или общество в лице положительного персонажа демонстрирует традиционные признаки своей силы, мощи, справедливости, а отрицательный персонаж, нарушая социальный порядок, рано или поздно терпит крах.

Такая конструкция может быть использована, когда сюжет предполагает оправдание преступления. Персонаж может считать свое преступление «единичным», хотя культурно и нормативно осуждаемым, однако зритель видит, что оно совершается и в следующих эпизодах. В то же время это может быть оправдано чистосердечным раскаянием, расстройством психики, необходимостью, продиктованной социальными условиями.

В рамках телевизионного сериала структура литературного детектива претерпевает серьезную деконструкцию. В жанровой составляющей детектива, обязательно включенного в любой вариант этой культурной формы, отсутствуют персонажи «преступник» и «сыщик». Здесь нет задачи, решение которой образует и завершает сюжет любого классического литературного детектива — поиск преступника и раскрытие преступления. Это можно объяснить многожанровой композицией телевизионного сериала.

Таким образом, характерные правила построения многосерийного телевизионного детектива позволяют представить преступление с точки зрения психологии персонажа, совершающего его, и тем самым вызвать у зрителя сопереживание. Из ситуации нарушения социаль-

ных, чаще всего институционально установленных норм предлагаются два выхода: либо позорно погибнуть (перед судом, перед обществом, представленным положительным персонажем), либо интегрироваться в социокультурный мейнстрим в силу либо необходимости, либо сознательного выбора.

Классический подход к мелодраме хорошо описан Н. Зоркой, которая подробно рассматривает несколько десятков мелодраматических ситуаций и способов их реализации в литературе и кинематографе (телевидение не рассматривается), опираясь как на работы других авторов, так и на собственные наблюдения (см.: [4, с. 199—208]). Присутствие жанра мелодрамы в телевизионных сериалах обусловлено возможностью манипулировать чувствами персонажей, трансформировать или же сохранять ценностные аспекты ситуаций, порождающих их. Это является своеобразным отличительным кодом жанра.

Специфика экранного использования приемов мелодрамы состоит в том, что этот жанр наиболее полно обеспечивает работу механизма интеграции культурных инноваций в фонд «вечных ценностей» любви и семьи. Это позволяет создателю сериала наиболее удачно и полно соединить сюжет с контекстом его репрезентации.

Все мелодраматические линии практически во всех телевизионных сериалах выстроены в соответствии с такой конструкцией. Динамика сюжета задана сетями взаимодействий, качество которых определяется тем, что благо для одного из участников оборачивается страданиями для другого. В целом ряде сериалов сохраняют свою социальную привлекательность индивиды, традиционно вызывающие сочувствие — культурные маргиналы, своего рода юродивые.

Как правило, репрезентируемые образы персонажей представляют собой упрощенные схемы единичной, выпадающей из рутины повседневной жизни маргинальной формы существования. Это способ подробно рассмотреть причину возникновения и участников драматичных событий с разных позиций (поведение, отношение с другими, окружение и т. п.). Следует подчеркнуть, что механизм компенсации переживаний, характерных для героев мелодрамы, может быть представлен через репрезентацию качеств, считающихся большинством в обществе как негативными, так и положительными. Причем, положительное и уникальное, выходящее за рамки обыденности, компенсируется через вписывание персонажа — носителя данного качества в квазиреальность сюжета.

Жанр мелодрамы используется в телевизионных сериалах, чтобы тиражировать классические представления о «нравственном идеале», о жизненных неудачах, преодолении которых обязательно вознаграждается, об «истинной любви» и верности освящаемых законным браком.

Жанровые приемы, характерные для комедии и сатиры, обычно выполняют функции перекодировки, деконструкции, снижения пафоса всех других используемых в телевизионном сериале жанров.

Социокультурные конфигурации, представленные в таком ракурсе, используются для выявления несообразностей и нелогичности в общепринятых культурных клише. В ряде телевизионных сериалов иронически пересматриваются мелодраматические, трагические, детективные ситуации, представленные на пике их напряженности.

В таких случаях через жанры комедии и сатиры путем деконструкции артикулируются, делаются наглядными смешные черты, ситуации, события, которые вызывают чрезмерное эмоциональное напряжение и кажутся непреодолимыми.

Таким образом, эти приемы используются как обеспечивающие иронический взгляд либо на социокультурные нормативы (сатира), либо на стандартные ситуации (комедия). В обоих случаях этот прием используется, чтобы снимать культурную напряженность, которая нагнеталась в предыдущих эпизодах сериала с помощью приемов, характерных для других жанров.

Объединение в рамках одного сериала жанров трагедии, детектива и мелодрамы дает возможность репрезентировать развитие сюжета с разных сторон и трактовать составляющие его события с драматической точки зрения, иными словами — рассуждать на тему их социальной или психологической значимости. В отличие от литературных произведений в телевизионных сериалах для придания событиям правдоподобия нередко используется синтез не только всех жанров, но и репортажа. Здесь составляющая репортажа может быть представлена как профессиональная область культуры в художественной форме либо документальными кадрами.

В рамках телевизионного сериала жанр — это культурная форма, которая обуславливает сюжет как процесс развития текста и события как факты, составляющие процесс. Процесс-сюжет (или процессы-сюжеты) либо ведет к факту-событию, либо является его следствием. В обоих случаях значимость события в реальной жизни либо повышается, либо понижается путем его контекстуализации в рамках процесса-сюжета с репрезентациями его последствий через различные жанровые составляющие.

Можно рассмотреть конструкцию сюжета, во-первых, как схему «сюжет-событие», во-вторых, с точки зрения функциональной значимости выстраиваемой конструкции применительно к реальности.

Сюжет-событие как институционализация культурной инновации осуществляется через репрезентацию ее субъективного объединения с имеющимися традиционными образцами, которые используются как формообразующие начала и как фон. Такая конструкция реализует функцию адаптации через субъективность.

Сюжет-событие как деконструкция образа персонажа репрезентируется как сеть действий и взаимодействий актора, добровольно ограничивающего себя в своей индивидуальности. Такая конструкция реализует формы консолидирования — дифференцирования через допущение индивидуализма и субъективности.

Сюжет-событие как способ реализации единичного действия, которое по ходу сюжета телевизионного сериала представляется в форме вариаций. Единичность интерпретируется в индивидуальном значении как ценность с возможностью последующего развития. Конструкция реализует функцию компенсации через допущение индивидуализма и субъективности.

Сюжет-событие как расчет на эффект неожиданности, на иллюзию непредсказуемости реализуется как описание влияния на процесс внешних обстоятельств, как допущение объективности.

В совокупности такие функциональные единицы составляют схему замкнутого круга или серии. Это позволяет либо поддерживать имеющиеся массовые представления, либо отображать их с минимальным смещением акцентов, постепенно их трансформируя.

Обобщая сказанное, можно сделать вывод, что при трансформации литературного произведения в телевизионный сериал используется определенное сочетание всех этих составляющих, которые образуют код массовой культуры через серийную технологию объединения жанровых составляющих, представленных в сюжетах-событиях.

Основы перехода от литературного к экранному дискурсу

Обращаясь к экранизации литературных произведений, следует подчеркнуть, что в рамках данной статьи язык художественного произведения как культурного текста рассматривается в качестве частного случая «языка культуры». При символической трактовке¹ культуру принято представлять как «совокупность знаково-символических систем», обладающих внутренней структурой, то есть комплексом устойчивых отношений, инвариантных при любых преобразованиях. Многоуровневая структура информации с этой точки зрения фиксируется различными способами — в словах, образах, интонациях, жестах. Структура эта подчиняется явным или неявным правилам образования, осмысления и реализации действий в ее рамках. Эти правила определяют формы осуществления коммуникативных процессов, составляющих продуцирование культурных текстов [5].

¹ Символ представляет собой идею, образ или объект, имеющий собственное содержание и одновременно представляющий в обобщенной форме некоторое иное содержание. Это такая структура значения, где один смысл, прямой, первичный, означает одновременно и другой смысл — косвенный, вторичный, который может быть понят только через первый. Символ конденсирует множество идей, отношений между вещами, он является свернутой формой высказывания или даже целого рассказа. Характер символизации предполагает: многозначность символа, сложность характера восприятия (рациональное познание, интуитивное понимание, ассоциативное сопряжение), динамический характер его существования. Структурализм поставил вопрос о культуре как совокупности символических систем и культурных текстов, позволил выявить базовые механизмы и структурные основания символической деятельности применительно к локальным группам культурных текстов.

В рамках рассматриваемой темы важно определить, что происходит при интерпретации одного культурного текста в языке другого, а именно, при экранизации художественного произведения. Иными словами, как используются базовые особенности кода телевизионных сериалов для перенесения литературных произведений в художественное пространство массовой культуры, как трансформируется литературный текст в экранный, как при этом меняется прочтение сюжетных перипетий, для чего вводятся дополнительные персонажи со своими функциями, отсутствующими в оригинале.

Трактовка преобразования литературных произведений в телевизионные сериалы как частного случая «перевода» из одного культурного кода в другой предполагает определенные теоретические основания. С точки зрения рассматриваемой темы особую значимость имеют три способа интерпретации вербального знака, выделенные Р. Якобсоном в его рассуждениях о лингвистических аспектах перевода. Во-первых, внутриязыковой перевод-переименование. Во-вторых, межъязыковой перевод, представляющий собой интерпретацию вербальных знаков одного языка посредством иного. И, наконец, межсемиотический перевод-интерпретация вербальных знаков посредством невербальных знаковых систем.

В данном случае значим каждый тип перевода, поскольку предметом изучения является возможность выражения тех смыслов, которые значимы в языке художественной литературы и относятся к «высокой» культуре, средствами телевизионных сериалов с их языком массовой культуры.

В результате анализа такого перевода становится очевидным, что происходит не подстановка одних кодовых единиц вместо других, а замена одного целостного высказывания другим. Об этом пишет Ж. Деррида в книге «Позиции». Представляя перевод как осуществление различия между означающим и означаемым, он отмечает: «Мы никогда не будем иметь и, по существу, никогда не имеем дела с каким-то “переносом” чистых означаемых, якобы оставляемых в своей незапятнанной девственности инструментом или “проводником” означающего, из одного языка в другой или внутри одного и того же языка» [6]. Иными словами, это различие никогда не дано в чистом виде, и понятие перевода приходится заменять понятием трансформации. В данном случае речь идет об упорядоченном преобразовании означаемых исходного литературного текста в означающие массовой культуры при сохранении смысла высказываний. В то же время тождественность здесь оказывается недостижимой. У. Эко, например, пишет: «Создание нового кода для каждого произведения часто является неотъемлемой чертой современного искусства. Однако следует отметить, что введение этого нового кода происходит благодаря системе уже сложившихся кодов» [7]. Иными словами, здесь преобразование знаков языка художественной литературы в аудио-визуальные знаки, по сути, означает

установление в телевизионном сериале как культурной форме нового кода, который предполагает специальное построение.

Использование выразительных средств телевизионного сериала на примере экранизации романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита»

Предлагаемый теоретический подход был эмпирически проверен путем анализа телесериала В. Бортко по роману М. Булгакова «Мастер и Маргарита, который можно рассматривать в качестве показательного примера интерпретации романских дискурсов через код, присущий жанру телевизионного сериала, с использованием всех жанровых приемов и способов построения сюжета.

Роман Булгакова на протяжении своей читательской истории благополучно переключался из разряда элитарного интеллектуального в разряд массового чтения. Еще до своего включения в программу средней школы он претерпел эволюцию вслед за такими знаменитыми текстами, как «Дон Кихот», «Робинзон Крузо», «Приключения Гулливера». Его текст стал удобным материалом вначале для перенесения в обыденную культуру, где определенные высказывания растиражированы в «клишированных» цитатах и поговорках, а затем и в массовую — в форме телевизионного сериала. Такую трансформацию легче всего определить, прослеживая, как специфика литературного текста Булгакова, где сосуществуют и взаимодействуют различные типы дискурсов, преобразуется при его «переводе» на язык массовой культуры. Исследователи обычно выделяют в романе так называемые «московский текст» и «евангельский текст». Однако для решения задачи интерпретации и перекодирования литературного текста в форму телевизионного сериала представляется более целесообразным ввести понятия различных дискурсов — «философского», «романтического», «бытового московского» — пересекающихся друг с другом при помощи связующих персонажей — Мастера и Воланда с его «группой поддержки». «Философский» дискурс включает в себя, помимо «евангельского», кантланско-шеллинговский аспект полемики о сущности свободы. Таким образом, он переходит в «романтический», характерный для Воланда. Этот дискурс является отчасти пародийным по отношению к своему гётевскому предшественнику, отчасти — через знаковые отсылки к Шуберту и теме столь любимого романтиками средневековья — к «массовым» культурным представлениям о романтизме с их темой вечной женственности и вечной любви. «Бытовой московский» дискурс оказывается частным случаем более широкого «советского» дискурса как один из способов его реализации. Такой подход за счет процессуальности понятия «дискурс» позволяет более наглядно представить «перекодировку», «культурную инсценировку» булгаковского литературного текста в форму телевизионного сериала.

В. Бортко при создании телевизионного сериала по роману М. Булгакова активно использовал все вы-

шеперечисленные жанры. Обращаясь к элементам жанра трагедии, характерным для массовой культуры, режиссер рассмотрел тему смерти как вечную, открытую реальности (не только метафизической), представленную не как финал, а как развитие. По-видимому, именно с этим в первую очередь связан успех интерпретации очень сложного философского (в первую очередь «евангельского») дискурса, подкрепленный удачным кастингом актеров. Жизнь также репрезентируется как обратимость (свидетельство этому — постоянные метаморфозы нереальной жизни — нереальной смерти на фоне вечности: Мастер, Маргарита, Понтий Пилат, отчасти Иешуа, все трагедийные персонажи «советского дискурса», свита самого Воланда, начинающая с фиглярских шуточек и завершающая трансформацией в мрачных романтических рыцарей, наконец расплавившихся за свою игру с вечностью).

Одним из средств нового изобразительного кода является прием «цветности—бесцветности» как соотношения и выделения значимого, подлинного и случайного, временного, суетного («цветность» евангельских сцен и царства Воланда, «бесцветность», монохромность тусклой советской жизни).

Эпилог представляется менее удачной попыткой трагедийно воспроизвести «доводы здравого смысла», «впрямую» отсылающей к конкретной хронологии. Такая интенция передается через «советский дискурс» и направлена на то, чтобы вернуть «массы», представленные стандартными символами социальной принадлежности, в лоно материалистической действительности. Но оттого, что задача телевизионных сериалов всегда состоит в трансляции набора определенных культурных ценностей в формах, приемлемых для массового зрителя, эффект получается неожиданный и противоположный.

Детективная линия сюжета сериала, как представляется, совмещена с «евангельским текстом»: медиаторами в ней являются Воланд и Мастер. Зритель отсылается к казни Иешуа и «гражданской казни» Мастера через двойную линию самого события и его деконструкции, осуществляющейся через его осмысление (самим Мастером, Иваном, Маргаритой). Здесь, как и положено по законам жанра, отсутствует классическая задача поиска преступника, раскрытия преступления. Действительно, что за итог расследования: «Трусость есть худший из пороков!» И тем нелепее выглядят выраженные в «советском дискурсе» попытки с позиций государственности найти преступников, провести «показательные процессы», выглядеть всегда и везде правыми. Это относится и ко всей не особенно удачной интерпретации в «детективной» линии «текста НКВД». По сравнению с романной репрезентацией автор высказывается более прямолинейно и «в лоб» (Человек во френче, следователь и т. д.). Это слабо соотносится с линией комических интерпретаций-«разоблачений» и слишком жестко выполняет идеологическую функцию.

Однако то ли старая советская традиция телевизионных сериалов, где правым и этически безупречным было всегда и только государство, привела в старании показать обратное к художественной неубедительности, то ли задачи этического нормирования в новом, переосмысленном жанровом подходе к образу классики вошли в клинч с изобразительным рядом, только эпилог оставляет впечатление художественной неубедительности.

Интерпретированная в жанре мелодрамы линия отношений Мастера и Маргариты, вызвавшая у публики наибольшие нарекания, как представляется, выполнила свою функцию означивания, «называния» любовной ситуации, адаптируя ее к законам жанра. «Красавица» и «рыцарь бедный» не должны жить по психологическим законам повседневной жизни, они должны помогать опознавать ситуацию «любовь сильнее смерти», отсылающую одновременно и к «Песни песней», и к клише массовой культуры.

Обобщая все сказанное, следует признать, что если режиссер телевизионного сериала выбирает произведение художественной литературы, то перевод его в код экранной массовой культуры не позволяет полностью сохранить смысл оригинала. Как уже было отмечено, в результате выстраивается новое культурно-семантическое пространство. Расхождения между оригиналом и его телевизионной интерпретацией закономерны, и следует поставить вопрос о том, что критерии оценки литературного произведения и его экранной версии различны. В первом случае критерии, выработанные в традиционных литературоведении и литературной критике, уже стали общепринятыми в культуре. Во втором случае качество рассматриваемого типа телевизионных сериалов оценивается произвольно, и есть необходимость определить основания такой оценки, соответствующие закономерностям существования массовой культуры. Пока же остается открытым вопрос, насколько правомочна интенция создать «новый классический пантеон» литературы при помощи средств телесериала, отличных от вербального языка литературы, и судя по всему, с целями, далекими от целей старой классики.

Список литературы

1. От редакции. Возвращение «большого стиля»? // НЛО. — 2006. — № 78. // Цит. по <http://magazines.russ.ru/nlo/2006/78/red.15.html>
2. Полтавцева Н.Г., Зайцева С.В. Жанр телевизионного сериала в современной российской культуре // Современные трансформации российской культуры. — М., 2005.
3. Пригожин И., Стенгерс И. Порядок из хаоса. — М., 1986.
4. Зоркая Н. На рубеже столетий. — М., 1976.
5. Культурология XX век. Словарь. — СПб., 1997.
6. Деррида Ж. Позиции. — Киев, 1996.
7. Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию. — СПб., 1998.