

А. С. Беседин

НЕВЕРБАЛЬНЫЕ ЭЛЕМЕНТЫ КИНОТЕКСТА  
В СЕМИОЗИСЕ ВЛАСТИ

35

Одна из основных особенностей современной коммуникации – повышение роли визуальных элементов. Данной тенденции способствовало развитие кинематографа как особой знаковой системы. В науке сложилось понятие кинотекста как текста особой структуры, сочетающей в себе вербальные и невербальные элементы. В случае когда кинопродукция является экранизацией литературного первоисточника, она представляет собой результат интерсемиотического перевода. В настоящее время все большее распространение и популярность получает кинематографический формат телесериала. В статье рассматриваются различные классификации элементов кинотекста и анализируются невербальные знаки, используемые для демонстрации власти в сериалах «Игра престолов» и «Пустая корона», выступающих как интерсемиотический перевод цикла романов Дж. Р. Р. Мартина «Песнь льда и пламени» и пьес У. Шекспира. Выявляется ряд знаков, относящихся к невербальным лексическим единицам кинотекста, которые были использованы в данных фрагментах с целью подчеркнуть властный статус персонажей.

*Contemporary communication is witnessing an increasing role of visual elements. The development of cinema as a special sign system has contributed to this trend. Scholars agree on the definition of the film text as a unique type of text comprising both verbal and non-verbal elements. Film adaptations are an instance of intersemiotic translation. Today, television series are growing in popularity. This article studies various classifications of film text elements and analyses non-verbal signs used to demonstrate power in the 'Game of Thrones' and 'The Hollow Crown' TV series, which are construed as an intersemiotic translation of G. Martin's 'A Song of Ice and Fire' series of novels and W. Shakespeare's plays respectively. The author identifies signs serving as non-verbal lexical units of the film text, used to emphasize the authority of a character.*

**Ключевые слова:** перевод, кинотекст, интерсемиотический перевод, семиотика.

**Keywords:** translation; film text; intersemiotic translation, semiotics.

Процессы, связанные с трансляцией и сохранением культурных знаков, являются одной из отличительных черт коммуникативной реальности. В. А. Митягина подчеркивает, что социальная ориентированность поведения индивидов привела к тому, что «коммуникация приобретает черты конвенциональности» [12, с. 100], которая пришла на смену таким регуляторам, как инстинкт и ритуал. Другим важным изменением ком-



муникативного семиозиса выступает уменьшение значимости вербальной составляющей текстов. Как отмечают Г. Г. Слышкин и М. А. Ефремова, «невербальная составляющая... превращается в полноправный компонент текста» [14, с. 1], что свидетельствует о возникновении новых требований к лингвистическому анализу.

Одной из основных исторических причин «визуализации» культуры и повышения роли невербальных компонентов текста послужило возникновение и стремительное развитие кинематографа. Исследование семиотики культуры привело Ю. М. Лотмана к выводу о том, что кинематограф является особой семиотической системой, наделенной собственным набором характерных признаков [6]. В лингвистике сформировалось понятие кинотекста как разновидности медиатекста — категории текстов для аудиовизуального экранного восприятия получателем. Кинотекст соответствует введенному Е. Е. Анисимовой понятию креолизованного текста, «в котором вербальный и изобразительный компоненты образуют одно визуальное, структурное, смысловое и функциональное целое» [1, с. 43].

Следует сказать, что в процессе исследования особенностей кинотекста ведущую позицию занимает интерпретация его невербальной составляющей. Сама по себе значимость невербальной коммуникации была отмечена еще А. А. Реформатским, утверждавшим, что без анализа ее свойств и взаимосвязей с вербальной деятельностью «моделирование коммуникативных систем и самого мыслительного процесса» представляется невозможным [13, с. 210]. Г. Е. Крейдлин констатирует, что для развития общей теории коммуникации требуется «интеграция невербальной семиотики и лингвистики» [5, с. 83]. Таким образом, следует выделить роль невербалики в выражении информации, необходимой для понимания смысла. При этом, как отмечает Ю. В. Варламова, двуединство вербального и невербального коммуникативных компонентов подлежит рассмотрению и в художественных текстах [3].

Подобная точка зрения получила отражение при изучении кинематографа, в котором центральная роль отводится визуальному ряду. Так, согласно М. Дайнел, дискурс фильма формируется путем сочетания вербализации и невербального общения [17]. Последнее, в его широком понимании, включает в себя любые невербальные сообщения или знаки, вовлеченные в коммуникативный процесс и направленные на раскрытие характера или представление личностных особенностей персонажей [24].

На важность видеоряда кинотекста обратил внимание У. Эко, выделив его, наряду со звуком и лингвистической составляющей, в один из трех основных кодов, благодаря которым поддерживаются смысловые уровни кинотекста [18]. Особого внимания заслуживает подход Г. Г. Слышкина и М. А. Ефремовой, согласно которому единицы кинотекста являются его лексическими элементами. Лексика кинотекста, по мнению исследователей, подразделяется на лингвистическую и нелингвистическую; последняя включает в себя звуковое сопровождение и визуальный ряд, в который входят «жестика, мимика, различного ро-



да перемещения и прочие действия» [14, с. 45]. Данная дифференциация в нашей работе не используется, терминологический выбор сделан в пользу понятий вербального и невербального элементов интеракционного семиозиса [12].

Говоря об особенностях кинотекста, следует упомянуть две тенденции, характерные для кинематографического искусства. Первая состоит в тесной взаимосвязи кинематографа и художественной литературы, которая нередко служит объектом экранизации. Подобное преобразование Р. Якобсон предлагал рассматривать как вид интерсемиотического перевода, передачи содержания одной знаковой системы средствами другой [16]. В работах У. Эко, опиравшегося на классификацию Р. Якобсона, данный процесс получил название «трансмутация» и понимается как перевод, связанный с изменением материи первоисточника [15].

Вторая тенденция сформировалась относительно недавно и заключается в распространении телевизионного сериала как особой кинематографической формы, в том числе сериала, основанного на экранизации литературного первоисточника. Эту форму необходимо учитывать при изучении характеристик кинотекста.

Данная работа посвящена установлению логики интерсемиотического перевода произведений художественной литературы на основе анализа невербальных средств кинотекстов как результатов такого перевода. Материалом исследования послужил контент следующих кинотекстов:

1) экранизация пьесы У. Шекспира «Ричард III» — одноименный эпизод второго сезона сериала «Пустая корона»/ *The Hollow Crown*, основанного на тетралогии, посвященной Войне Алой и Белой роз; фильм вышел на телеканале BBC в 2016 г.;

2) экранизация цикла фэнтезийных романов Дж.Р.Р. Мартина «Песнь льда и пламени»/ *A Song of Ice and Fire* — телесериал «Игра престолов»/ *Game of Thrones*, выпускаемый американским кабельным телеканалом HBO с 2011 г.

В обоих литературных первоисточниках одной из ведущих проблем является проблема власти: в трагедии У. Шекспира деспот приходит к власти путем интриг, лжи и убийств, но вскоре терпит крах; цикл Дж.Р.Р. Мартина посвящен ожесточенной борьбе за власть конкурирующих домов (само словосочетание «игра престолов» — метафора данной борьбы). В рамках данной статьи мы рассмотрим лексические единицы, связанные с демонстрацией власти, представляющей собой, согласно Т.Н. Астафуровой и А.В. Оляничу, «один из важнейших видов социального взаимодействия» [2, с. 383], и социального статуса, который, по В.И. Карасику, «закреплен в семантике многих языковых единиц, обозначающих поведение людей» [4, с. 3].

Во вселенной «Игры престолов» одной из наиболее значимых властных фигур является лорд Тайвин Ланнистер — глава самого богатого Великого дома государства, человек, неоднократно занимавший должность десницы — главного помощника короля — и обеспечивший сво-



им детям высокое положение при дворе. Тайвин отличается лидерскими качествами, хладнокровием, строгостью, стремится любой ценой укрепить положение своей династии и добивается от окружающих покорности, пренебрегая их интересами.

В романах Мартина характер Ланнистера и его социальный статус раскрываются посредством описания его поступков, прямой и несобственно-прямой речи иных персонажей: *Lord Tywin's face gave no hint as to his feelings* [23, p. 173] / Лицо лорда Тайвина не выдавало его эмоций [8, с. 158]; *When Tywin Lannister spoke, men obeyed* [21, p. 282] / Когда Тайвин Ланнистер говорил, люди подчинялись [10, с. 270]; *They said Lord Tywin loved gold most of all* [19, p. 98] / Говорили, что лорд Тайвин больше всего любил золото [7, с. 87]; *Lord Tywin Lannister... tolerated no slights on the honor of his House* [22, p. 224] / Лорд Тайвин Ланнистер... не терпел оскорблений чести своего Дома [7, с. 224]; а также собственных высказываний: *No man is free. Only children and fools think otherwise* [20, p. 384] / Никто не свободен. Только дети и дураки думают иначе [11, с. 392].

В качестве примеров демонстрации власти можно рассмотреть несколько сцен, в которых Тайвин разговаривает со своими детьми, внуком и политическими оппонентами.

В первом эпизоде третьего сезона Тирион Ланнистер, карлик и любимый сын лорда Тайвина, просит у отца отдать ему в наследство фамильный замок, на что Тайвин отвечает резким отказом (*But neither gods nor men will ever compel me to turn Casterly Rock into your whorehouse... Speak no more of your rights...* / Но ни боги, ни люди не заставят меня превратить Утес Кастерли в твой бордель... И не смей больше говорить о своих правах).

В данном фрагменте концепт «власть» эксплицируется следующим образом. В начале сцены показывается, что Тайвин сидит за столом на высоком стуле и пишет письмо, и Тирион вынужден ждать, пока отец завершит свои дела. Тем самым эффект власти Тайвина подчеркивается с помощью используемых декораций, а также так называемого «коммуникативно значимого молчания», демонстрирующего статус участников разговора. Далее крупным планом показано, как Тайвин ставит на письмо печать в виде правой руки — символа королевской десницы: таким образом, с помощью операторского приема зрителям демонстрируется знак-артефакт, символический объект, отражающий социально-иерархические отношения [2], что в очередной раз отражает высокую позицию, занимаемую лордом Тайвином. Выслушав просьбу сына, Тайвин встает, подходит к нему и говорит, что тот недостойн унаследовать замок Ланнистеров. Лорд смотрит на собеседника сверху вниз, и статусное превосходство акцентуализируется разницей в росте персонажей и направлением взглядов.

Данная сцена перекликается со сценой из четвертого эпизода сезона: Тайвин отчитывает свою дочь, Серсею, за неспособность контролировать Джоффри, его несовершеннолетнего внука, ставшего королем (*I wish you knew how to manipulate him* / Жаль, что ты не знала, как им управлять): этот фрагмент также начинается с молчания Тайвина, сидящего за столом и пишущего письмо, и крупного плана, демонстрирующего печать.



Другой сценой, в которой Тайвин Ланнистер показывает свои властные качества, является диалог Тайвина и Джоффри в седьмом эпизоде третьего сезона: первый сообщает, что основными вопросами управления страной будет заниматься совет под его руководством (...*the many experts who serve the realm by counseling the king on matters about which he knows nothing* / ...множество сведущих людей, советующих королю в вопросах, в которых он не смыслит). В начале сцены показывается, как Тайвин подходит к ступеням у подножия высокого Железного трона, на котором сидит Джоффри. Отметим, что Железный трон выступает в качестве знака-артефакта, являющегося центральным символом королевской власти во вселенной романов и сериала. Таким образом выражается формальный статус Тайвина как подчиненного короля. Данная иерархия усиливается в следующем кадре, в котором на переднем плане находится трон, а на заднем — Тайвин, стоящий у ступеней. Выслушав ряд необоснованных упреков от Джоффри, Тайвин начинает медленно подниматься, при этом юный король нервно вжимается в трон. В следующем кадре Тайвин стоит рядом с тронном, возвышаясь над королем, смотря сверху вниз, в то время как Джоффри отводит взгляд в сторону. В конце разговора Ланнистер разворачивается и спускается по направлению к камере. Кроме того, следует отметить, что во всех трех сценах персонаж не совершает резких движений и не меняет выражения лица, говорит спокойным и ровным тоном, не повышая голоса, что отражает его хладнокровие и ощущения контроля над ситуацией.

«Ричард III» основан на классическом литературном произведении, поэтому создатели сериала были обязаны максимальным образом сохранить текст оригинала, ввиду чего в рассматриваемом эпизоде большое значение уделяется видеоряду и нелингвистическим лексическим единицам.

Так, на протяжении всей серии неоднократно демонстрируются принадлежащие Ричарду шахматные фигуры как символическое воплощение его дворцовых интриг. Например, во время открывающего монолога (*Now is the winter of our discontent... / Итак, преобразило солнце Йорка...*<sup>1</sup>), в котором Ричард заявляет о намерении захватить власть, он предстает стоящим перед шахматной доской. В сцене, следующей за убийством родственников королевы, совершенным по приказу Ричарда, крупным планом показывается, как тот делает ход и убирает с доски одну из белых фигур (тот факт, что Ричард играет черными, подчеркивает его злобу и невиновность его жертв). И наконец, в заключительных кадрах данной серии, которые следуют после сцены гибели заглавного героя и восхождения на трон справедливого правителя Ричмонда, присутствует лежащая на полу подземелья фигура черного короля.

Другим значимым предметом, используемым в сериале, выступает корона (мы уже говорили о ней как о знаке-артефакте): с момента восхождения Ричарда на престол она становится неотъемлемым атрибутом его облачения (включая даже сцену финальной битвы, в которой Ричард надевает корону поверх боевого шлема). Однако в данной се-

<sup>1</sup> Здесь и далее пьеса «Ричард III» цитируется в переводе М. С. Донского.



рии корона выступает не только в качестве королевского атрибута, но и символа некой высшей власти. Речь идет об эпизоде, в котором Ричард и иные персонажи выслушивают проклятие Маргариты Анжуйской, чей муж и сын были убиты, чтобы королем стал старший брат Ричарда. По сюжету пьесы (и сериала) проклятие Маргарет, пророчащее страдания и смерть, сбывается по отношению ко всем, кому оно было адресовано, и преследует Ричарда вплоть до его смерти. В сцене своего монолога Маргарет подходит к стоящей на возвышении короне, надевает ее, после чего поочередно обходит всех присутствующих персонажей: *Give way, dull clouds, to my quick curses... / Раздвиньтесь, тучи, дайте путь проклятьям!* — кладет корону на пол и удаляется.

Таким образом, в процессе совершаемого в рамках интерсемиотического перевода преобразования текстов пьесы У. Шекспира «Ричард III» и цикла романов «Песнь льда и пламени» Дж. Р. Р. Мартина в кинотексты телевизионных сериалов власть и социальный статус демонстрируются с помощью следующих знаков, относящихся к невербальным лексическим единицам кинотекста:

1) предметы и показ взаимодействия персонажей с ними (включая как знаки-артефакты, используемые для символического обозначения власти: корона, трон, символ десницы, так и обычные предметы, наделенные символическим значением в рамках кинотекста: письмо, шахматная доска);

2) поведение персонажей в кадре как проявление личности в невербальной коммуникации: жесты, мимика, движения, коммуникативно значимое молчание;

3) месторасположение персонажей, отражающее их властный статус;

4) использование операторских приемов, таких как съемка крупным планом или взятие ракурса, при котором подчеркивается, что персонаж визуально возвышается над собеседником.

Использование подобных знаков способствует сохранению и раскрытию сюжетных конфликтов литературных первоисточников (в частности, конфликтов, связанных с борьбой за власть), что является одной из задач адаптации литературных художественных текстов в формат телевизионного сериала.

### Список литературы

1. Анисимова Е. Е. Паралингвистика и текст (к проблеме креолизованных и гибридных текстов) // Вопросы языкознания. 1992. №1. С. 71–79.

2. Астафурова Т. Н., Олянич А. В. Лингвосемиотические параметры англосаксонского властного дискурса // Ученые записки Таврического национального университета им. В. И. Вернадского. Сер. Филология. 2007. Т. 20 (59), №3. С. 383–392.

3. Варламова Ю. В. Соотношение вербальной и невербальной составляющих мультипликационного кинотекста // Homo Loquens: актуальные вопросы лингвистики и методики преподавания иностранных языков. СПб., 2011. Вып. 3. С. 16–28.

4. Карасик В. И. Язык социального статуса. М., 2002.

5. Крейдлин Г. Е. Невербальная семиотика. М., 2002.



6. Лотман Ю. М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин, 1973.
7. Мартин Дж. Р. Р. Битва королей. М., 2012.
8. Мартин Дж. Р. Р. Буря мечей. М., 2012.
9. Мартин Дж. Р. Р. Игра престолов. М., 2015.
10. Мартин Дж. Р. Р. Пир стервятников. М., 2012.
11. Мартин Дж. Р. Р. Танец с драконами. М., 2012.
12. Митягина В. А. Семиотика коммуникации как дискурсивная онтология // Вестник ВолГУ. Сер. 2: Языкознание. 2006. Вып. 5. С. 100–104.
13. Реформатский А. А. О перекодировании и трансформации коммуникативных систем // Исследования по структурной типологии. М., 1963. С. 208–215.
14. Слышкин Г. Г., Ефремова М. А. Кинотекст: опыт лингвокультурологического анализа М., 2004.
15. Эко У. Сказать почти то же самое. Опыт о переводе. СПб., 2006.
16. Якобсон Р. О лингвистических аспектах перевода // Вопросы теории перевода в зарубежной лингвистике. М., 1978. С. 16–24.
17. Dynel M. Stranger than fiction? A few methodological notes on linguistic research in film discourse // Brno Studies in English. 2011. Vol. 37, № 1. P. 67–91.
18. Eco U. Towards a Semiotic Inquiry into the Television Message // Working Papers in Cultural Studies. 1972. Vol. 2. P. 103–121.
19. Martin G. R. R. A Clash of Kings. N. Y., 2013.
20. Martin G. R. R. A Dance with Dragons. N. Y., 2013.
21. Martin G. R. R. A Feast for Crows. N. Y., 2013.
22. Martin G. R. R. A Game of Thrones. N. Y., 2013.
23. Martin G. R. R. A Storm of Swords. N. Y., 2013.
24. Payrató L. Non-verbal communication. Amsterdam ; Philadelphia, 2009.

#### Об авторе

Александр Сергеевич Беседин – асп., Волгоградский государственный университет, Россия.

E-mail: aleksandr-besedin@yandex.ru

#### The author

Alexander S. Besedin, PhD Student, Volgograd State University, Russia.

E-mail: aleksandr-besedin@yandex.ru