

Научная статья
УДК 81'25+811.111+ 003
doi: 10.17223/19986645/76/4

Полиmodalный и лингвистический аспекты исследования межсемиотической адаптации эвфемизмов

Валентина Владимировна Коротеева¹,
Наталья Владимировна Железникова²

¹ Новосибирский государственный университет, Новосибирск, Россия,
valentina.shilova77@gmail.com

² Национальный исследовательский Томский государственный университет,
Томск, Россия, *getsquare@gmail.com*

Аннотация. Исследуется межсемиотическая адаптация фрагментов текста, содержащих эвфемизмы. Анализ взаимоотношений между вербальными и невербальными знаками, участвующими при переводе фрагмента оригинального текста, содержащего эвфемизм, в кинотекст, позволил выявить три типа отношений: равнозначности, комплементарности и контрадикции. Абсолютное большинство проанализированных примеров (31 из 37) иллюстрируют отношения равнозначности.

Ключевые слова: межсемиотическая адаптация, ресемиотизация, модус, эвфемизм, экранизация, перевод, полиmodalный анализ

Для цитирования: Коротеева В.В., Железникова Н.В. Полиmodalный и лингвистический аспекты исследования межсемиотической адаптации эвфемизмов // Вестник Томского государственного университета. Филология. 2022. № 76. С. 76–104. doi: 10.17223/19986645/76/4

Original article
doi: 10.17223/19986645/76/4

Intersemiotic adaptation of euphemisms: Linguistic and multimodal approaches

Valentina V. Koroteeva¹, Natalia V. Zheleznikova²

¹ Novosibirsk State University, Novosibirsk, Russian Federation,
valentina.shilova77@gmail.com

² National Research Tomsk State University, Tomsk, Russian Federation,
getsquare@gmail.com

Abstract. The article discusses the intersemiotic adaptation of textual fragments containing euphemisms from the literary drama text to the film. The samples are 37 units (24 original euphemisms and their 37 cinematographic verbal representations) from the three plays by Oscar Wilde (*The Importance of Being*

Earnest, An Ideal Husband, Lady Windermere's Fan) and 32 video episodes from 6 film adaptations of these plays. The methods of statistical and linguistic analyses employed while investigating euphemisms showed that about one half of all euphemisms are omitted, which is due to the change of the sociocultural context (for example, *the purple of commerce*) and the need to fit the time frame allocated for a particular film. The majority of euphemisms are translated without any transformation; only five have been transformed. The reasons for this are two-fold. On the one hand, the producers pursue the simplification of the content of the original play, for instance, "Mrs.Cheveley's past is merely a slightly decolette one" [*An Ideal Husband*] was adapted to "Mrs.Cheveley's past is merely a little too revealing" [1947]. On the other hand, the producers chose to retain and emphasise the individual peculiarities of Wilde's style: the euphemism "a woman of – well, more than doubtful character" [*Lady Windermere's Fan*] is adapted to "a woman of rather doubtful character. So doubtful in fact that there is no doubt whatsoever about it." [1949] In the earlier adaptation of the play, the producer (Otto Preminger) employed polyptoton to create a pun, with Wilde being a master of wordplay. The multimodal analysis of the samples demonstrated the following results: (1) the majority of euphemisms are adapted with the help of the communicative modes of intonation, facial expression and pauses (e.g. *walk in the mire*), which is fairly predictable since concealing the unpleasant facts of reality – the main function of euphemism – gets rendered primarily via spoken language and facial expressions; however, in certain cases the cinematographic codes of visual frame and composition, as well as the mode of proxemics, enhance the meaning of the euphemism in question (e.g. *far from indifferent to you*); (2) there have been revealed three types of relation between the verbal mode, on the one hand, and the nonverbal modes, on the other: coordination, complementarity and contradiction. The relation of coordination, or equivalence, predominates (31 units out of 37), which evidences the almost unequivocal interpretation of the same euphemism by two different producers (e.g. *Wagnerian manner, bed of pain, loss in the family*).

Keywords: intersemiotic adaptation, resemiotisation, mode, euphemism, film adaptation, film stylistics, multimodal analysis

For citation: Koroteeva, V.V. & Zheleznikova, N.V. (2022) Intersemiotic adaptation of euphemisms: Linguistic and multimodal approaches. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Filologiya – Tomsk State University Journal of Philology*. 76. pp. 76–104. (In Russian). doi: 10.17223/19986645/76/4

Введение

Теоретические предпосылки исследования вопросов, связанных с кинематографической и, в более широком понимании, межсемиотической адаптацией, можно обнаружить в нескольких широко изучаемых в настоящее время областях науки. Во-первых, межсемиотическая адаптация напрямую связана с вопросами перевода, поскольку подразумевает трансляцию смыслового содержания знаков, или сигнификатов, из одной семиотической системы в другую; во-вторых, она затрагивает проблему исследования взаимодействия различных кодов, или модусов, в процессе ресемiotизации, или вторичного кодирования смысла при помощи инструментов других знаковых систем [1–3]. Исследуемая тема касается также таких областей знания, как лингвостилистика, семиотика и формалистская теория кино.

Целью данной статьи является исследование особенностей кинематографической адаптации фрагментов литературного текста, содержащих эвфемизмы, и выявление специфики взаимоотношений между вербальными и невербальными средствами выражения изучаемых единиц. Особенности трансляции фрагментов литературного текста в полимодальную систему кинотекста составляют объект исследования. Предметом исследования является взаимодействие различных семиотических ресурсов, или модулов, в процессе межсемиотической адаптации фрагментов литературного текста, содержащих эвфемистическое выражение.

Практический языковой материал работы представлен 37 эвфемистическими выражениями, отобранными при анализе текстов трех пьес О.Уайльда *The Importance of Being Earnest, An Ideal Husband, Lady Windermere's Fan*. В данной статье под эвфемистическим выражением вслед за В.П. Москвиным мы будем понимать слово или выражение, используемые говорящим с целью избежать неловкости, из нежелания оскорбить собеседника или же показаться невежливым [4].

Кинематографический полимодальный материал представлен 32 эпизодами из 6 экранизаций, снятых по упомянутым пьесам (*Lady Windermere's Fan* 1949 г. (Отто Премингер) и 1985 г. (Тони Смит), *An Ideal Husband* 1947 г. (Александр Корда) и 1999 г. (Оливер Паркер), *The Importance of Being Earnest* 1952 г. (Энтони Аскит) и 2002 г. (Оливер Паркер)). Две экранизации для каждой пьесы были выбраны с целью отследить семантические и полимодальные закономерности при адаптации одного и того же сигнификата, или смыслового содержания знака, разными авторами, поскольку при киноадаптации решения, принимаемые сценаристами и режиссерами, субъективны и зависят как от их собственной интерпретации исходного текста, так и от восприятия реципиента, зрителя, на которого ориентирован кинофильм (массовая аудитория, аудитория интеллектуальной элиты и т.д.).

Выбор именно эвфемистических выражений связан, во-первых, с двусмысленностью и неопределенностью эвфемизма: такая особенность исследуемого лингвистического явления определяет интерес изучения кинематографической формы представления эвфемизмов, а именно взаимодействия нескольких семиотических ресурсов для реализации смыслового содержания изучаемых единиц; во-вторых, с проблемой изучения особенностей табуизации языка и влиянием этих особенностей на создание художественного образа.

Теоретические предпосылки исследования межсемиотической адаптации

В общих чертах адаптацию можно описать как передачу некоего сообщения знаками другой системы, т.е. перекодированием исходного текста в новую систему знаков с сохранением вложенного смысла.

Начало исследованиям собственно межсемиотического перевода положил Р. Якобсон. В статье «О лингвистических аспектах перевода» он выделил три типа перевода:

1) внутриязыковой перевод, или переименование, – интерпретация вербальных знаков с помощью других знаков того же языка (интралингвистический);

2) межъязыковой перевод, или собственно перевод, – интерпретация вербальных знаков посредством какого-либо другого языка (интерлингвистический);

3) межсемиотический перевод, или трансмутация, – интерпретация вербальных знаков посредством невербальных знаковых систем [5].

По замечанию О'Хэллоран, Тан и Уигнелл, за последние несколько десятилетий положение о третьем типе перевода, межсемиотическом или, в другом варианте, интерсемиотическом переводе, претерпело существенные изменения: Якобсон говорил о переводе с обязательным участием языковых средств, не предполагая, что в будущем появится возможность перевода знаков одних невербальных систем в знаки других невербальных систем, что стало возможным благодаря развитию цифровых технологий [6].

Принимая во внимание вышеуказанное замечание о необходимости более широкого понимания межсемиотического перевода, мы рассматриваем процесс трансляции текста из литературного произведения в кинематографическое.

Существенно детализировал классификацию, предложенную Р. Якобсоном, известный филолог и семиотик У. Эко. В своей работе «Сказать почти то же самое. Опыты перевода» Эко предлагает следующую классификацию типов перевода, подразумевая изначально под переводом «интерпретацию»: 1. Интерпретация через транскрипцию. 2. Интрасистемная интерпретация: 2.1. Интрасемиотическая, в рамках той же семиотической системы. 2.2. Интралингвистическая, в рамках того же языка. 2.3. Исполнение (музыки, драматического произведения). 3. Интерсистемная интерпретация: 3.1. С осязаемыми изменениями субстанции: 3.1.1. Интерсемиотическая интерпретация. 3.1.2. Интерлингвистическая интерпретация, или перевод с одного языка на другой. 3.1.3. Переработка. 3.2. С изменением материи: 3.2.1. Парасинонимия. 3.2.2. Адаптация, или трансмутация [7. С. 283].

Данная классификация учитывает, происходит ли интерпретация между системами внутри одной системы или же разница между начальным и исходным вариантами сводится к транскрипции. Между системами интерпретация может проходить с изменением субстанции и с изменением материи. Под изменением субстанции У. Эко понимает изменение способа воссоздания произведения однотипными семиотическими средствами (гравюра с написанной маслом картины или замена слов в предложении на синонимичные), а под изменением материи – смену знаков одной семиотической системы на знаки другой (например, создание иллюстраций к произведению или комиксов по рассказу). У. Эко также указывает на «проблему изменения материи» [7. С. 307], заключающуюся в том, что средства выражения «материи», которые используются, например, в кинематографе (движение камеры, смена планов), слишком отличаются от языковых и их

достаточно трудно описать словами, передать тот смысл, который заложен в знаках иной семиотической системы.

Переход от одной «материи» к другой У. Эко, вслед за Р. Якобсоном, предлагает называть «трансмутацией» или же «адаптацией». К этому виду перевода он относит в первую очередь экранизацию романов или постановку их на сцене. Существенным отличием адаптации от перевода он считает необходимость «эксплицировать те аспекты, которые в переводе остались бы неопределенными» [7. С. 386]. Если принять за факт, что в произведении автор всегда оставляет какой-либо аспект имплицитным, полагаясь на умозаключения читателя, то при переводе его в эксплицитную плоскость текст неизбежно подвергается интерпретации, т.е. оказывается представлен читателю с точки зрения режиссера, сценариста или иного автора экранизации. При перенесении в другую знаковую систему также неизбежно добавление новых смыслов либо усиление значимости мало-значимых в изначальном варианте коннотаций. По словам У. Эко, форма и «субстанция словесного выражения не могут один в один «наложиться» на другую материю, в переходе от словесного языка к языку, скажем, «зрительному» встречаются друг с другом две формы выражения, эквиваленты которых нельзя определить...» [7. С. 390].

К вопросам межсемиотической адаптации обращаются и российские ученые, среди которых О.А. Леонтович, И.В. Коваленко и С.Н. Покидышева. О.А. Леонтович [8] считает, что при трансформации литературного произведения в кинематографическое происходит двухступенчатый перевод – сначала интерлингвистический, затем интерсемиотический. С.Н. Покидышева определяет адаптацию как «такую транспозицию произведения словесно-художественного творчества, целью которой служит достижение адекватного восприятия, понимания и интерпретации данного текста всеми участниками художественного дискурса» [9. С. 56]. Среди адаптаций С.Н. Покидышева, как позднее и И.В. Коваленко [10], выделяет три группы, это: 1) межязыковая адаптация (художественный перевод с языка на язык); 2) внутриязыковая адаптация, иначе говоря, имитационные или «вторичные» тексты (это могут быть, с одной стороны, стилизации, пародии, перифраз, с другой – дайджесты, пересказы, учебные тексты); 3) межсемиотическая адаптация – транспозиция литературного текста в языки других семиотических систем. Третья группа включает интересующие нас экранизации или киноадаптации художественных произведений, драматизации и инсценировки литературного текста, оперные и балетные постановки.

Из приведенного краткого обзора видно, что термины «межсемиотический перевод» (Якобсон, Леонтович, Коваленко) и «межсемиотическая адаптация» (Эко, Покидышева) употребляются в научной среде как синонимичные.

Вслед за У. Эко мы будем использовать термин «межсемиотическая адаптация», под которым в нашем случае понимается перенос сигнификатов, или конкретных фрагментов смысла, из семиотической системы литературного текста в комплексную кинематографическую семиотическую

систему, использующую семиотические ресурсы аудиального и визуального каналов, а также кинематографические коды.

Процесс межсемиотической адаптации подразумевает работу с текстами особого рода – текстами, актуализирующими несколько семиотических ресурсов. Проблема описания подобного рода «гибридных» текстов появилась в семиотике и в лингвистике во второй половине XX в. и отразилась в исследованиях «креолизованных» текстов [11], термин, который впоследствии трансформировался в «поликодовые» [12, 13] и «полиmodalные» тексты [14, 15].

Последние два термина – полиmodalный и поликодовый – употребляются как неравнозначные [14, 15]. Т.А. Винникова вслед за А.Г. Сониным [16] указывает на то, что «тексты, различные по своей семиотической природе, но предназначенные исключительно для зрительного восприятия, было предложено называть поликодовыми, а их семиотически разнородные составляющие (изображение и слова) – гетерогенными. Для текстов, не только включающих гетерогенные составляющие, но воспринимаемых благодаря одновременной работе двух или нескольких перцептивных (сенсорных) modalностей, было принято название полиmodalных (западными исследователями для названия этих текстов используется слово multimodal)» [14. С. 15]. Под полиmodalными текстами мы будем понимать тексты, основанные на взаимодействии двух и более модусов, воспринимаемых разными сенсорными modalностями (в случае экранизаций – аудиальной и визуальной).

Для исследования такого рода текстов применяется метод полиmodalного анализа, а именно анализ взаимодействия визуальных и аудиальных коммуникативных модусов, составляющих поликодовый (или полиmodalный) текст, использующихся с целью передачи определенного смысла. Понятие модуса было введено Гюнтером Крессом и Тео Ван Лювенем, исследователями, указавшими на необходимость использования особых методов для изучения полиmodalных текстов. Модус исследователи определяют как «семиотический ресурс, который способствует одновременной реализации различных дискурсов и типов действия»: «modes are semiotic resources which allow the simultaneous realisation of discourses and types of (inter)action» (перевод наш. – В.К., Н.Ж.) [17. Р. 21]. Данное определение уточнялось и расширялось с течением времени. Под коммуникативным модусом вслед за профессором Оклендского технологического университета Сигрид Норрис мы понимаем «семиотическую систему с присущими ей правилами и закономерностями»: «A mode of communication is a semiotic system with rules and regularities attached to it» (перевод наш. – В.К., Н.Ж.) [18. Р. 11].

Сигрид Норрис рассматриваются следующие коммуникативные модусы: 1) звучащая речь (spoken language); 2) проксемика (proxemics); 3) поза (posture); 4) жесты (gesture); 5) движения головы (head movement); 6) взгляд (gaze); 7) музыка (music); 8) печатные материалы (print); 9) обстановка (layout) [18. Р. 11].

Учитывая сенсорную модальность, в которой реализуется модус, а также способ реализации модуса, мы можем предложить следующую классификацию модусов, использующихся при адаптации литературного произведения в кинематографическое:

1. Визуальные модусы.

1.1. Модусы, реализованные через актеров: а) мимика; б) взгляд; в) поза; г) движения головы; д) жесты; е) проксемика; ж) цвет; з) одежда.

1.2. Модусы, реализованные через техническое оборудование.

1.2.1. Кинематографические коды: а) план; б) композиция; в) движение камеры; г) угол камеры; д) монтаж; е) освещенность.

1.2.2. Модусы материального обеспечения (для создания обстановки и воссоздания духа эпохи).

2. Аудиальные модусы.

2.1. Модусы, реализованные через актеров.

2.1.1. Звучащая речь: а) собственно звучащая речь (артикулируемое вербальное наполнение); б) темп речи; в) громкость; г) интонация; д) тембр.

2.1.2. Модусы, сопровождающие речь: а) смех; б) покашливание; в) паузы.

2.2. Модусы, реализованные через техническое оборудование: а) фоновые звуки; б) музыка.

Анализируя межсемиотическую адаптацию эвфемизмов, мы обращали особое внимание на такие модусы, как «звучащая речь», «проксемика», «поза», «жесты» и «взгляд». Такой выбор обусловлен особым характером эмпирического материала: эвфемизмы представляют собой номинации, указывающие на имплицитный характер основного коммуникативного сообщения, именно поэтому они связаны в первую очередь с кинесическими и визуальными невербальными сигналами. Кроме этого, принимались во внимание кинематографические коды, которые используются в процессе адаптации фрагментов, содержащих эвфемистические выражения.

Лингвостилистический аспект исследования кинематографической адаптации эвфемизмов

Поскольку литературное произведение на вербальном уровне претерпевает значительные изменения в результате его межсемиотической адаптации, мы посчитали необходимым выполнить, прежде всего, исследование внутриязыкового перевода эвфемизмов и выявить причины переводческих трансформаций при трансляции исследуемых единиц из текста-источника в сценарий экранизации.

Результаты лингвостилистического и сравнительно-сопоставительного анализа показали, что наиболее высокий процент сохраненных эвфемизмов, как и ожидалось, принадлежит киноадаптациям пьес (т.е. фильмам, снятым по тексту произведения [9]): *Lady Windermere's Fan* – 88,9%; *The Importance of Being Earnest* – 57,14%; *An Ideal Husband* – 50%. В экраниза-

циях же – фильмах, снятых по мотивам произведения [9] – количество сохранных эвфемизмов незначительно (табл. 1).

В процессе адаптации, как можно видеть из табл. 1, достаточно большое количество фрагментов текста, содержащих эвфемизмы, подвергается опущению. Среди сохранных эвфемизмов 22 были перенесены в неизменном виде, а 3 подверглись преобразованию¹.

Т а б л и ц а 1

Количество сохранных и опущенных эвфемизмов в экранизациях пьес О. Уайльда

Название пьесы	Персонаж	Общее количество эвфемизмов	Количество сохранных эвфемизмов		Опущено эвфемизмов			
					Опущена полностью реплика с эвфемизмом		Опущен только эвфемизм	
The Importance of Being Earnest	Главный	10	9 – 1952 г.	6 – 2002 г.	1 – 1952 г.	5 – 2002 г.	1 – 1952 г.	0 – 2002 г.
	Второстепенный	4	0 – 1952 г.	0 – 2002 г.	1 – 1952 г.	3 – 2002 г.	2 – 1952 г.	1 – 2002 г.
An Ideal Husband	Главный	11	5 – 1947 г.	2 – 1999 г.	2 – 1947 г.	9 – 1999 г.	3 – 1947 г.	0 – 1999 г.
	Второстепенный	3	2 – 1947 г.	0 – 1999 г.	1 – 1947 г.	3 – 1999 г.	0 – 1947 г.	0 – 1999 г.
Lady Windermere's Fan	Главный	5	2 – 1949 г.	5 – 1985 г.	3 – 1949 г.	0 – 1985 г.	0 – 1949 г.	0 – 1985 г.
	Второстепенный	4	0 – 1949 г.	4 – 1985 г.	4 – 1949 г.	0 – 1985 г.	0 – 1949 г.	0 – 1985 г.

Рассмотрим, какие эвфемизмы были опущены, какие оставлены в неизменном виде по отношению к оригиналу, а какие были изменены, а также проанализируем причины таких изменений.

Преобразование эвфемизмов объясняется двумя на первый взгляд противоречивыми факторами. С одной стороны, сценаристы стремятся сохранить и усилить выразительный потенциал индивидуального стиля автора, с другой – ввиду изменения прагматической ситуации (социально-культурного контекста) вводят лексические упрощения.

Так, в американской экранизации *The Fan* (1949 г.) по мотивам пьесы *Lady Windermere's Fan* вместо оригинального эвфемизма *a woman of – well, more than doubtful character* было использовано выражение *a woman of*

¹ Из 37 отобранных эвфемизмов суммарно и в киноадаптациях, и в фильмах по мотивам нашло отражение 24 оригинальных эвфемизма, в таблице отражены случаи реализации эвфемизмов, например, в одном фильме задействовано 9, в другом 6, но оригинальных выражений по-прежнему 9, хотя случаев реализации – 15 для фильмов, снятых по одной пьесе. Всего же в неизменном виде было перенесено 22 эвфемизма, а все три случая изменения описаны в статье.

rather doubtful character. Произошло лексическое преобразование с сохранением смысла:

Пример 1

Текст-источник	Сценарий 1949 г.
LORD DARLINGTON. [Still seated.] Do you think then – of course I am only putting an imaginary instance – do you think that in the case of a young married couple, say about two years married, if the husband suddenly becomes the intimate friend of a woman of – well, more than doubtful character , is always calling upon her, lunching with her, and probably paying her bills – do you think that the wife should not console herself? [Lady Windermere's Fan, Act 1]	LORD DARLINGTON I wonder if you wouldn't consider a compromise in a case such as I happened to hear of recently. The case of a young married couple. The husband has become involved with a woman of rather doubtful character. So doubtful in fact that there is no doubt whatsoever about it. He calls on her constantly and he's said to be paying her bills. Don't you think that in this instance the wife has a right to seek consolation elsewhere? [00:34:33–00:34:51]

В пьесе авторский эвфемизм *more than doubtful character* подчеркивает скандальность поведения миссис Эрлин, в версии же кинофильма 1949 г. эта черта характера подчеркивается во фразе, следующей за эвфемистическим выражением – *So doubtful in fact that there is no doubt whatsoever about it*, и указывает на негативную оценку той же степени, что и в оригинале пьесы, выраженную в этой экранизации с помощью такого стилистического приема, как каламбур, реализованного через полипитотон или, в русской традиции, через плеоназм. Таким образом, выполненное преобразование способствует усилению особенностей идиолекта О. Уайльда, характеризующегося частым использованием таких стилистических приемов, как каламбур и ирония.

В качестве лексического упрощения можно привести пример изменения эвфемизма *a slightly décoletté* на *a little... too revealing* в экранизации пьесы *An Ideal Husband* 1947 г., употребленного в ситуации, когда лорд Горинг описывает прошлое миссис Чивли как «слегка декольтированное»:

Пример 2

Текст-источник	Сценарий 1947 г.
LORD GORING. Most pretty women do. But there is a fashion in pasts just as there is a fashion in frocks. Perhaps Mrs. Cheveley's past is merely a slightly décoletté one and they are excessively popular nowadays [An Ideal Husband, Second Act]	LORD GORING Most pretty women do. There is a fashion in pasts just as there is a fashion in frocks. Perhaps Mrs. Cheveley's past is merely a little... too revealing. [00:40:58–00:41:02]

Понимание метафоры *past is merely a slightly décoletté one*, очевидно, было осложнено употреблением французской лексемы, что повлекло за собой преобразование. При этом лексическая замена *décoletté* на *revealing*

недвусмысленно указывает на сомнительное с нравственной точки зрения прошлое миссис Чивли, что полностью соответствует задачам режиссера облегчить восприятие вербального текста для зрителя, а также сохраняет образ персонажа, заложенный О. Уайльдом.

В ходе анализа был выявлен еще один тип преобразования эвфемизмов, который связан с преобразованием поэтической структуры текста, при котором эвфемистическое выражение – *gospel of gold* – перешло в уста другого действующего лица, отсутствовавшего в оригинальном произведении. Данный эвфемизм, основанный на метафоре, скрывает такое порочное социальное явление, как жажда наживы, и семантически связан с русскоязычным эвфемизмом *поклонение золотому тельцу*. Если в оригинале пьесы *An Ideal Husband* о *gospel of gold* говорил сэр Роберт, вспоминая своего наставника, барона Арнгейма, то в фильме 1999 г. зритель слышит ее уже от самого барона:

Пример 3

Текст-источник	Сценарий 1999 г.
SIR ROBERT CHILTERN. [Throws himself into an armchair by the writing-table.] One night after dinner at Lord Radley's the Baron began talking about success in modern life as something that one could reduce to an absolutely definite science. With that wonderfully fascinating quiet voice of his he expounded to us the most terrible of all philosophies, the philosophy of power, preached to us the most marvellous of all gospels, the gospel of gold [An Ideal Husband, Second Act]	BARON ARNHEIM That power, power over other men is the one and only thing worth having. This is what I call the philosophy of power, the gospel of gold [00:29:23–00:29:50]

Причинами **опущения** достаточно большого количества фрагментов текста, содержащих эвфемизмы (см. табл. 1), можно считать хронометрические и социокультурологические особенности переноса сигнификатов из семиотической системы художественного текста в кинематографическую постановку.

Режиссер выстраивает канву интерпретации оригинального произведения вокруг основных для сюжета сцен, принимая во внимание временные ограничения для текущей кинопостановки. По этой причине среди эвфемизмов, исключенных из обеих версий фильмов, можно назвать, прежде всего, реплики второстепенных персонажей, а также реплики главных персонажей, не связанные напрямую с основными событиями сюжета, а также не участвующие в создании художественного образа героя. Так, например, реплика леди Маркби в *An Ideal Husband* с эвфемизмом *violent language*, в которой она сетует на привычку своего мужа выражаться недостойным образом, полностью была исключена из обоих вариантов экранизации: «LADY MARKBY. ... Why, this morning before breakfast was half over, he stood up on the hearthrug, put his hands in his pockets, and appealed to the country at the top of his voice. I left the table as

soon as I had my second cup of tea, I need hardly say. But his **violent language** could be heard all over the house! I trust, Gertrude, that Sir Robert is not like that» [An Ideal Husband, First Act].

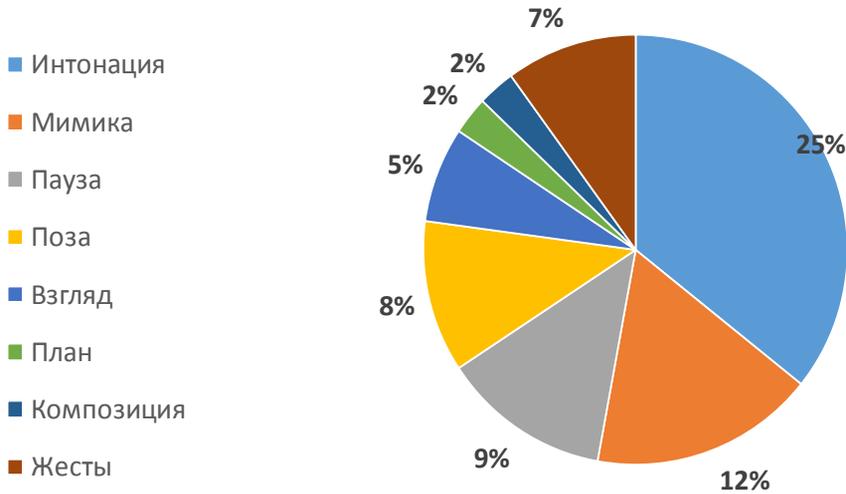


Рис. 1. Квантитативный анализ актуализируемых модусов при межсемиотической адаптации эвфемизмов

Кроме того, изменение социально-экономической ситуации в Британии 50-х гг. и рубежа второго и третьего тысячелетий привело к тому, что некоторые реалии конца XIX в. превратились в анахронизм на момент создания кинопостановки. Так, в пьесе *The Importance of Being Earnest* было опущено предложение с эвфемизмом метонимического характера *the purple of commerce*:

Пример 4

Текст-источник	Сценарий 1952 г.	Сценарий 2002 г.
LADY BRACKNELL: To lose one parent, Mr. Worthing, may be regarded as a misfortune; to lose both looks like carelessness. Who was your father? He was evidently a man of some wealth. Was he born in what the Radical papers call the purple of commerce , or did he rise from the ranks of the aristocracy?» [The Importance of Being Earnest, First Act]	LADY BRACKNELL: To lose one parent, Mr. Worthing, may be regarded as a misfortune. To lose both looks like carelessness. Who was your father? [00:24:50–00:24:57]	LADY BRACKNELL: To lose one parent, Mr. Worthing may be regarded as a misfortune. To lose both looks like carelessness. Who was your father? He was evidently a man of some wealth [00:25:13–00:25:19]

Выражение *the purple of commerce* отсылает читателя к тому времени в истории Европы, когда разбогатевшие торговцы отправляли своих детей в лучшие школы и университеты, чтобы получить доступ к государственным постам и политической власти наравне с элитой XIX в. – аристократией. Выходцы из аристократических семей считали торговлю недостойным занятием, поэтому даже при наличии хорошего образования и высокого поста люди, имеющие отношение к *the purple of commerce*, не могли считаться равными тем, чей род имел древнее благородное происхождение. Кроме этого, опущение данного эвфемизма может быть связано с цензурной правкой режиссера оригинального текста из соображений политкорректности.

Кроме хронометрических, идеологических и социо-культурологических причин опущения фрагментов текста, содержащих эвфемизмы, следует также указать на опущение вследствие трансформации сюжетной линии произведения. Так, например, из обеих экранизаций *An Ideal Husband* исчезла реплика главного персонажа, лорда Горинга, с эвфемизмом *a certain construction*, в которой он предупреждал леди Чилтерн о том, что ее письмо на розовой бумаге оказалось у миссис Чивли и последняя намерена отправить его сэру Роберту как доказательство супружеской неверности леди Чилтерн: «LORD GORING. [Rising] Lady Chiltern, I will be quite frank with you. Mrs. Cheveley puts **a certain construction** on that letter and proposes to send it to your husband» [An Ideal Husband, Fourth Act].

В экранизациях 1947 и 1999 гг. данная беседа не состоялась.

В табл. 1 показано соотношение опущений в каждой пьесе между разными экранизациями и персонажами (0 – сохранение эвфемизмов без изменений). Анализ табл. 1 позволяет сделать общий вывод о том, что при адаптации фрагментов текста, содержащих эвфемизмы, происходит опущение в основном всей реплики с эвфемистическим выражением. Таким образом, можно предположить, что именно ограничение экранного времени в первую очередь влияет на опущение реплик с эвфемизмами.

Третью группу эвфемизмов составляют те, которые попали в экранизации без изменений. В основном это реплики главных действующих лиц и реплики, содержащие эвфемизмы, важные для развития сюжета.

Именно эта группа эвфемизмов была подробно исследована при помощи метода полиmodalного анализа. Результаты данного анализа приведены в следующей части статьи.

Межсемиотическая адаптация фрагментов художественного текста, содержащих эвфемистические выражения

Непосредственная межсемиотическая адаптация эвфемизмов в рассмотренных нами экранизациях происходит с использованием таких визуальных семиотических модусов, как:

1) модусы, реализованные через актеров: а) мимика; б) взгляд; в) поза; г) жесты; д) проксемика; е) цвет; ж) одежда;

2) кинематографические коды: а) план; б) композиция; в) монтаж; г) движение камеры;

3) модусы материального обеспечения, организующие обстановку в сцене;

4) аудиальные модусы: модусы, формирующие звучащую речь. Модус фоновых звуков¹ был актуализирован всего один раз, но играл ведущую роль в трансляции смысла эвфемизма *Wagnerian manner*: «Ah! that must be Aunt Augusta. Only relatives, or creditors, ever ring in that **Wagnerian manner**» [*The Importance of Being Earnest*, First Act]. Данная аллюзия, указывающая на мощь звучания музыки Вагнера, могла быть реализована только при помощи аудиального канала восприятия, а именно громких звуков дверного звонка.

В процессе анализа эмпирического материала главной целью исследования являлось определение того, в каких отношениях состоят между собой вербальный модус звучащей речи, с одной стороны, и невербальные модусы – с другой. Это обусловлено предметом исследования: анализу подвергаются вербальные знаки в оригинальном литературном произведении и их кинематографическая реализация при помощи невербальных модусов.

Результаты анализа межсемиотической адаптации фрагментов текста, содержащих эвфемизмы (24 оригинальных эвфемизма и 37 их кинематографических реализаций), в сокращенном виде можно представить в виде таблиц (табл. 2–4).

Таблица 2

**Модусы, способствующие реализации эвфемизмов
в фильмах *An Ideal Husband* 1947 и 1999 гг.**

№	Эвфемизм	Реализация в фильме <i>The Ideal Husband</i> 1947 г. и вкладываемый смысл	Реализация в фильме <i>The Ideal Husband</i> 1999 г. и вкладываемый смысл
1	I told you it was a question of rational compromise . It is no more.	Поза (защитная реакция на обвинение) Проксемика (интимный разговор + «нападение» – «защита») Композиция («нападение» – «защита»)	Отсутствует
2	Once a man has set his heart and soul on getting to a certain point, if he has to climb the crag, he climbs the crag; if he has to walk in the mire - He walks in the mire . Of course	Интонация (уговорить собеседника) Темп (тщательный подбор слов) Пауза (колебания при выборе выражения)	Интонация (уговоры с покровительственными нотками) Пауза (колебания при выборе выражения)

¹ В целом можно отметить, что во всех адаптациях и экранизациях, снятых в более ранний период (например, в *The Fan* 1949 г.), присутствует атмосфера театральности, т.е. практически нет или очень мало звуков реальной жизни, которые можно отнести к фоновым.

№	Эвфемизм	Реализация в фильме <i>The Ideal Husband</i> 1947 г. и вкладываемый смысл	Реализация в фильме <i>The Ideal Husband</i> 1999 г. и вкладываемый смысл
		Жесты («ритмические», для придания словам убедительности)	Мимика (отстраненность, беспокойство) Взгляд
3	I did not sell myself for money. I bought success at a great price. That is all.	Интонация (нападение, агрессивная защита) Проксемика (один против всех)	Отсутствует
4	With that wonderfully fascinating quiet voice of his he expounded to us the most terrible of all philosophies, the philosophy of power, preached to us the most marvellous of all gospels, the gospel of gold	Пауза (осмысление) Жесты и поза (внутренняя борьба, беспокойство) Проксемика (один против всех)	Интонация (внушение, гипноз) Тембр (внушение, гипноз) Движение камеры (величественность)
5	She has had a loss in her family lately, which perhaps accounts for the lack of triviality your lordship complains of in the buttonhole	Взгляд (потребность в ответной реакции)	Отсутствует
6	Merely listening. I have a perfect passion for listening through keyholes	Интонация (самооправдание) Мимика (принятие себя со всеми недостатками и достоинствами) Жест (метафорический – «вот и я»)	Отсутствует
7	It is entirely composed now of beautiful idiots and brilliant lunatics . Just what Society should be.	Интонация (противоречие в высказывании)	Отсутствует

Т а б л и ц а 3

Модусы, способствующие реализации эвфемизмов в фильмах *The Fan* 1949 г. и *Lady Windermere's Fan* 1985 г.

№	Эвфемизм	Реализация в фильме <i>The Fan</i> 1949 г.	Реализация в фильме <i>Lady Windermere's Fan</i> 1985 г.
1	Do you think then – of course I am only putting an imaginary instance – do you think that in the case of a young married couple, say about two years married, if the husband suddenly becomes the intimate friend of a woman of – well, more than doubtful character is always calling upon her, lunching with her, and probably paying her bills...	Жест (сокращение дистанции) Взгляд (соблазнение) Мимика (соблазнение)	Пауза (подбор выражения) Проксемика (нерешительность) Интонация Мимика (деликатность темы) Жесты (важность темы, осторожность)

№	Эвфемизм	Реализация в фильме <i>The Fan</i> 1949 г.	Реализация в фильме <i>Lady Windermere's Fan</i> 1985 г.
2	...do you think that the wife should not console herself ?	Жест (сокращение дистанции) Взгляд (соблазнение) Мимика (соблазнение)	Пауза (подбор выражения) Проксемика (нерешительность) Интонация Мимика (деликатность темы) Жесты (важность темы, осторожность)
3	They outrage every law of the world, and are afraid of the world's tongue	Отсутствует	Интонация (возмущение)
4	Our grandmothers threw their caps over the mills , of course, but, by Jove, their granddaughters only throw their caps over mills that can raise the wind for them	Отсутствует	Интонация (насмешка) Мимика (насмешка)
5	They have absolutely no respect for dyed hair	Отсутствует	Интонация (насмешка) Мимика (насмешка)
6	Dumby, you are ridiculous, and Cecil, you let your tongue run away with you	Отсутствует	Интонация (мягкая угроза) Пауза (смягчение угрозы) Громкость (угроза)
7	Experience is the name Tuppy gives to his mistakes	Отсутствует	Интонация (насмешка) Проксемика (насмешка)
8	Well then, setting aside mercenary people, who, of course, are dreadful, do you think seriously that women who have committed what the world calls a fault should never be forgiven?	Отсутствует	Взгляд (намек) Пауза (почеркнутая значимость сказанного) Композиция
9	And mind you don't take this little aberration of Windermere's too much to heart	Отсутствует	Интонация (утешение) Мимика (утешение, снисходительность) Композиция (утешение с позиции силы)

Т а б л и ц а 4

**Модусы, способствующие реализации эвфемизмов в фильмах
The Importance of Being Earnest 1952 и 2002 гг.**

№	Эвфемизм	Реализация в фильме <i>The Importance of Being Earnest</i> 1952 г.	Реализация в фильме <i>The Importance of Being Earnest</i> 2002 г.
1	ALGERNON. Well, that is exactly what dentists always do. Now, go on! Tell me the whole thing. I may mention that I have always suspected you of being a confirmed and secret Bunburyist ; and I am quite sure of it now. JACK. Bunburyist? What on earth do you mean by a Bunburyist?	Мимика (ухмылка, удовольствие, превосходство) Взгляд (хитрость, превосходство) Поза (доминирование, покровительство) Проксемика (наличие общей тайны)	Мимика (недовольство, подозрительность) Поза (напряжение) Проксемика (противостояние)
2	What you really are is a Bunburyist . I was quite right in saying you were a Bunburyist . You are one of the most advanced Bunburyists I know	Мимика (удовольствие, превосходство) Интонация (наличие общей тайны) Поза (превосходство) Проксемика (наличие общей тайны)	Интонация (обвинение) Мимика (обвинение) Проксемика (противостояние)
3	Well, he said at dinner on Wednesday night, that you would have to choose between this world, the next world , and Australia	Взгляд Жест (дейктический)	Жест
4	I believe it is customary in good society to take some slight refreshment at five o'clock	Интонация (насмешливая оборона)	Отсутствует
5	Even before I met you I was far from indifferent to you	Интонация (волнение, передача чувств) Проксемика (сближение) Пауза (важность информации)	Интонация (волнение, передача чувств) Проксемика (сближение) Громкость (интимная обстановка)
6	Only relatives, or creditors, ever ring in that Wagnerian manner	Фоновый звук (тревога) Интонация (насмешка и уважение одновременно) Жесты (суетливость)	Фоновый звук (тревога) Интонация (легкая насмешка)
7	And surely there must be much good in one who is kind to an invalid, and leaves the pleasures of London to sit by a bed of pain	Интонация (сочувствие; желание подчеркнуть подвиг)	Отсутствует
8	I don't allow any Bunburying here	Интонация (неодобрение)	Отсутствует

№	Эвфемизм	Реализация в фильме <i>The Importance of Being Earnest</i> 1952 г.	Реализация в фильме <i>The Importance of Being Earnest</i> 2002 г.
		Мимика (неодобрение) Жесты (нежелание иметь что-то общее)	
9	I have Bunburied all over Shropshire on two separate occasions	Интонация (невинная шалость) Мимика (невинная шалость) Взгляд (дружеский заговор)	Отсутствует
10	Few girls of the present day have any really solid qualities, any of the qualities that last, and improve with time	Интонация (дружелюбие) Мимика (интерес) Поза (интерес, расположение) Пауза (подбор подходящего выражения)	Отсутствует

На основе исследования адаптации эвфемизмов в пьесах О.Уайльда было выявлено три типа отношений между вербальными знаками и невербальными модусами, репрезентирующими исследуемые единицы: 1) равнозначности; 2) комплементарности; 3) контрадикции. Термины, представленные в данной статье, частично соотносятся с терминами, предложенными Брэдфордом Холлом при классификации отношений между вербальными и невербальными знаками в межличностной коммуникации. Так, термины «контрадикция» и «комплементарность» соответствуют «*contradiction*» и «*complement*» в таксономии Б. Холла [19. P. 162].

Отношения равнозначности

Отношения равнозначности наблюдаются в том случае, когда вербальный знак, представляющий собой эвфемизм со значением, допускающим однозначность трактовки, реализуется при помощи невербальных модусов, которые максимально близко отражают то значение, которое заложено в семантике эвфемизма, примерами таких эвфемизмов могут быть *Wagnerian manner, far from indifferent to you, let your tongue run away with you, bed of pain, loss in the family, passion for listening through keyholes* и т.д.

Необходимо отметить, что чем абстрактнее эвфемизм, тем сложнее найти невербальные средства для его выражения, именно поэтому и допускается широкая интерпретация, как можно увидеть на примере адаптации эвфемизма *gospel of gold* (табл. 7, см. с. 96–97). Однако если эвфемизм связан, например, с областью конкретных чувств, перед авторами киноадаптации открываются широкие возможности для относительно точного воссоздания его смысла в другой семиотической системе. Так, например,

фрагмент текста с сюжетообразующим эвфемизмом *far from indifferent to you*, который связан с имплицитным признанием героини в любви, реализуется в обоих кинофильмах главным образом при помощи модуса мимики и проксемики: 1) мимические знаки: улыбки, опущенные глаза, демонстрирующие стеснение, прерывающееся дыхание, свидетельствующее о волнении; 2) проксемические знаки: сокращение дистанции между собеседниками как намек на нечто интимное (см. табл. 5). Невербальные модусы, реализующие данный эвфемизм, указывают на его однозначную трактовку. Все изобразительные и аудиальные средства – близкое расстояние между актерами, опущенные взгляды, неровный темп речи, представление обоих актеров в одном кадре – практически идентичны в обоих киноэпизодах и направлены на то, чтобы подчеркнуть влюбленность Гвендолен в Джека.

Таблица 5

Анализ невербальных модусов при адаптации эвфемизма *far from indifferent to you*

Экранизация	<i>The Importance of Being Ernest</i> , адаптация 1952 г.	<i>The Importance of Being Ernest</i> , экранизация 2002 г.
Цитата	GWENDOLEN: Even before I met you I was far from indifferent to you	GWENDOLEN: Even before I met you I was far from indifferent to you
Кадр		
Значение сцены	Объяснение в любви	Объяснение в любви
Невербальные знаки визуальной модальности	<p>Мимика: на губах Гвендолен едва заметна улыбка (реакция на предыдущую реплику Джека), которая исчезает под давлением волнения.</p> <p>Взгляд: глаза опущены.</p> <p>Поза: держится очень прямо.</p> <p>Проксемика: после слов <i>far from indifferent to you</i> Джек, стоявший до сих пор за спинкой дивана, на котором сидит Гвендолен, подсаживается к ней</p>	<p>Мимика: Гвендолен смеется над неловким замечанием Джека, потом становится серьезной.</p> <p>Взгляд: то опускает глаза, то поднимает, бросая на собеседника короткие взгляды. Сразу после признания отводит глаза, бросает обеспокоенный взгляд в окно.</p> <p>Поза: немного подается вперед, сокращая расстояние между собой и собеседником.</p> <p>Проксемика: Джек подсаживается на диван, некоторое время они сидят вместе. После признания Гвендолен поспешно встает с дивана, словно боясь, что сказала лишнее</p>

Экранизация	<i>The Importance of Being Earnest</i> , адаптация 1952 г.	<i>The Importance of Being Earnest</i> , экранизация 2002 г.
Невербальные знаки аудиальной модальности	Темп: голос Гвендолен чуть прерывается, но она старается говорить как можно более спокойно и размеренно, от этого темп речи замедлен. Громкость: говорит негромко, но четко. Паузы: Гвендолен часто делает паузы, чтобы перевести дыхание	Темп: Гвендолен говорит как человек, который волнуется. Ее голос неровный, чуть срывающийся, нет намека на спокойствие, хотя она старается говорить сдержанно. Ее дыхание прерывается, она замолкает, чтобы набрать воздуха. Громкость: доверительно понижает голос
Кинематографические коды	План: камера с самого начала реплики берет общий средний план персонажей, изображение не становится статичным только за счёт движения персонажей. Композиция: Гвендолен сидит на диване, Джек стоит сзади, наклонившись к ней	План: средний план Гвендолен сменяется в процессе реплики средним планом Джека, показывая взаимодействие персонажей (слушающий – говорящий) и после фразы <i>I was far from indifferent to you</i> персонажи показаны вместе, все тем же средним планом. Композиция: персонажи сидят рядом на диване, друг напротив друга

Отношения комплементарности

Отношения комплементарности (дополнения) связаны с тем, что вербальный знак, представляющий собой эвфемизм с абстрактным и/или неопределенным значением, допускающим широкую интерпретацию, реализуется по-разному в разных экранизациях; при этом невербальные знаки дополняют и/или раскрывают значение эвфемизма. Так, например, в обеих экранизациях *The Importance of Being Earnest* используется ключевой с точки зрения сюжетообразования эвфемизм *Bunburyist* – дериват от имени воображаемого приятеля-инвалида Алджернона Монкрифа – *Bunbury*. Рассматриваемый эвфемизм основан на антономазии, и его значение контекстуально обусловлено: данная номинация является завуалированным указанием на безнравственное и безответственное поведение героя и употребляется с целью создания юмористической тональности повествования:

«ALGERNON: What you really are is a **Bunburyist**. I was quite right in saying you were a Bunburyist. You are one of the most advanced Bunburyists I know». [The Importance of Being Earnest, First Act].

В кинематографических воплощениях пьесы 1952 и 2002 гг. сцены, реализующие реплику, представлены по-разному (табл. 6).

В фильме 1952 г. невербальные знаки, участвующие в реализации эвфемизма, с одной стороны, придают ему положительную коннотацию с легким намеком на нечто, связанное с шалостью (мелиоративные мимические и жестуальные знаки, воспроизводимые Алджерноном, – довольная улыбка и объятия), с другой стороны, неоднозначные жестуальные знаки, субъектом которых выступает Джек (раздраженные жесты), демонстрируют сомнение относительно природы этого эвфемизма.

Таблица 6

Анализ невербальных модусов при адаптации эвфемизма *a Bunburyist*

Экранизация	<i>The Importance of Being Ernest</i> , адаптация 1952 г.	<i>The Importance of Being Ernest</i> , экранизация 2002 г.
Цитата	00:08:46–00:09:17 Algernon: I may mention that I have always suspected... and now I am quite sure that you are a confirmed and secret Bunburyist . Jack: Bun...Bunburyist? What on earth do you mean by Bunburyist?	00:08:19–00:08:33 Algernon: Oh, I suspected that, my dear fellow... just as I suspected you to be a Bunburyist . Indeed, you are one of the most advanced... Bunburyists I know
Кадр		
Значение сцены	Заговор, игра	Обвинение, преступление
Невербальные знаки визуальной модальности	Обстановка: перед зрителем комната в доме Уординга. Освещение: естественное освещение. Одежда: ощущение домашней непринужденной обстановки усиливает халат, в который одет Джек. Проксемика: Алджернон встаёт с кресла и подходит к Джеку, фамильярно приближает его на мгновение. Мимика: Алджернон улыбается хитро и заговорщически, понимаяюще глядя на друга. Джек при слове Bunburyist сначала округляет и отводит глаза, демонстрируя раздражение, при третьем повторе поднимает брови, показывая непонимание. Жесты и позы: произнося реплику, Алджернон приподнимает голову и смотрит на сидящего Джека сверху вниз. Потом подходит к нему и покровительственно приближает. Все его позы демонстрируют превосходство, покровительственное отношение	Обстановка: первая часть сцены снята в мрачных серых тонах. Алджернон и Уординг стоят под аркой на улице, Освещение: вокруг героев полумрак. Одежда: на персонажах черные костюмы, черные цилиндры. Проксемика: Алджернон и Джек стоят рядом, но не касаются друг друга. Мимика: Алджернон говорит сквозь сжатые зубы, сощутив глаза, покачивая головой, создавая впечатление, что он обвиняет Джека в каком-то серьезном проступке. Жесты и позы: во время разговора персонажи серьезные и почти неподвижны. Внезапно Алджернон бросается бежать, появляется полиция и преследует его

Экранизация	<i>The Importance of Being Ernest</i> , адаптация 1952 г.	<i>The Importance of Being Ernest</i> , экранизация 2002 г.
Невербальные знаки аудиальной модальности	Интонация: в голосе Алджернона звучит радость, когда он заявляет, что его друг настоящий Bunburyist. Он говорит громко и свободно, с довольной интонацией. Фоновые звуки: диететические звуки, сопровождающие действия актеров	Интонация: в голосе Алджернона чувствуется напряжение. Фоновые звуки: во время разговора на улице слышны крики, стук колес по мостовой. В конце сцены фоном появляется немного тревожная музыка в мажорной тональности, придающая погоне несколько комедийный оттенок
Кинематографические коды	План: реплика Алджернона начинается средним планом у камина, затем средний план демонстрирует движение героев и сцену с Джеком	План: во время первого разговора камера показывает действующих лиц крупным планом, сначала одного, потом другого

Таблица 7

Анализ невербальных модусов при адаптации эвфемизма *gospel of gold*

Экранизация	<i>An Ideal Husband</i> , адаптация 1947 г.	<i>An Ideal Husband</i> , экранизация 1999 г.
Цитата	00:35:49-00:36:11 SIR ROBERT CHILTERN. [Throws himself into an armchair by the writing-table.] One night after dinner at Lord Radley's the Baron began talking about success in modern life as something that one could reduce to an absolutely definite science. With that wonderfully fascinating quiet voice of his he expounded to us the most terrible of all philosophies, the philosophy of power, preached to us the most marvellous of all gospels, the gospel of gold	00:29:23 – 00:29:50 BARON ARNHEIM That power over other men is the one and only thing worth having. This is what I call the philosophy of power, the gospel of gold
Кадр		
Значение сцены	Отрицание собственной ошибки	Оправдание собственного поступка внешними обстоятельствами; благоговение
Невербальные знаки визуальной модальности	Обстановка и цвет: обстановка кабинета довольно мрачная: стены грязно-зеленого цвета, камин из серого камня, гравюры в массивных темных рамах. Когда сэр Чил-	Обстановка и освещенность: барон и молодой Чилтерн сидят за обеденным столом. Их всего двое, но на длинном столе стоит много ваз с фруктами. Вокруг стола рас-

Экранизация	<i>An Ideal Husband</i> , адаптация 1947 г.	<i>An Ideal Husband</i> , экранизация 1999 г.
	<p>терн подходит к окну, становится видно, что небо затянуто тучами и между ними лишь небольшие просветы голубого неба.</p> <p>Жесты и поза: сэр Чилтерн серьезен и ведет себя немного нервно: сначала садится в кресло, но почти тут же поднимается и идет к окну, потом обратно.</p> <p>Взгляд: отвечая на вопрос, он не смотрит на собеседника, взгляд его направлен немного вправо и вниз, что создает впечатление углубленности в себя, раздумий</p>	<p>ставлены статуи и вазы, на фронтальной стене мы видим роспись в виде картины в классическом стиле. Атмосфера пропитана роскошью, которую проповедует барон Арнгейм, и в то же время в комнате полумрак, что создает ощущение тревожности. Этот полумрак ощущается как легкая дымка.</p> <p>Поза: барон сидит в кресле, откинувшись на спинку и развалившись как человек, добившийся большой власти и богатства. Он пьет вино.</p> <p>Взгляд: барон смотрит на Чилтерна не мигая.</p> <p>Мимика: Чилтерн улыбается ему почтительно и внимательно слушает</p>
Невербальные знаки аудиальной модальности	<p>Интонация: сэр Роберт говорит уверенно, достаточно громко, но с задумчивой интонацией.</p> <p>Паузы: выражение <i>the gospel of gold</i> он выделяет паузами до и после, что подчеркивает значительность этого предмета для сэра Чилтерна</p>	<p>Музыка: играет немного тревожная фоновая музыка (струнные инструменты).</p> <p>Интонации: голос барона звучит монотонно и заволашевающе – образ гипнотизера, внушающего установки своей «жертве»</p>
Кинематографические коды	<p>План: камера застыла на среднем плане, лишь раз сменив ракурс, когда сэр Роберт поднялся с кресла и направился к окну</p>	<p>План и движение камеры: сцена начинается с крупного плана лица барона, кадр сменяется, показывая крупный план сэра Роберта, затем следует общий план комнаты, показанный сверху в плавном движении камеры сверху вниз</p>

Однако общая атмосфера взаимопонимания поддерживается кинематографическим кодом плана и композиции: камера выбирает средний план для фиксации двух героев в кадре, когда Алджернон приближается, а потом приближает Джека.

В целом адаптация эвфемизма *Bunburyist* в данной киноленте связана с созданием семантики безобидной игры или дружеского заговора, что подчеркивается через употребление модуса одежды (халат как указание на атмосферу непринужденности), проксемики (объятия), мимики (улыбка и заговорщический вид Алджернона), а также интонации (радость и удовлетворение).

В фильме Оливера Паркера 2002 г. исследуемый фрагмент текста разбит на две части и прерывается сценой из жизни поместья, где живет Сесили.

Цветовая кодировка сцены сразу устанавливает атмосферу мрачности и уныния: действие начинается на улице, серые оттенки и черные костюмы героев создают удручающую атмосферу, настраивающую на серьезные разговоры. Модусы мимики и взгляда усиливают это впечатление (настроенное выражение на лице Джека и пристально, без улыбки разгляды-

вающий его Алджернон). Кинематографические коды монтажа и плана успешно передают идею разобщенности героев: крупные поочередные планы указывают на противостояние, как и обвиняющий тон Алджернона.

В начале второй сцены, когда Джек приходит в дом друга за объяснениями, атмосфера не меняется, на что указывают модусы взгляда, жестов и позы (руки в карманах, бегающий взгляд, торопливое поедание печенья). Проксемические знаки вновь подчеркивают разобщенность героев: камера показывает движение Алджернона навстречу Джеку, однако, оказавшись на мгновение рядом, они расходятся в разные стороны.

Анализ всех модусов в совокупности – модуса цвета (серые тона, передающие мрачную атмосферу; черные сюртуки), модуса одежды (строгие мрачные черные сюртуки и цилиндры), модуса мимики (серьезные, без улыбки лица) и поз (противостояние) – позволяет говорить о семантике обвинения в преступлении. Данное впечатление усиливается появлением в сцене полиции, однако музыка в мажорной тональности, сопровождающая бегство Алджернона указывает на несерьезность мнимого преступления. Возможно, такой контраст между семантикой невербальных визуальных знаков и модуса музыки указывает на иронический взгляд режиссера на эту сцену.

Таким образом, если в адаптации пьесы 1952 г. эвфемизм *Bunburyist* трактуется в легкой, шутовой манере, в экранизации 2002 г. все модусы способствуют созданию серьезной и несколько гнетущей атмосферы, сопровождающей образ *Bunburyist*, которая разряжается в самом конце при помощи недиегетической реализации модуса музыки, что указывает на ироническую интерпретацию режиссером данной сцены.

Другой эффективной иллюстрацией отношений комплементарности между вербальными знаками, репрезентирующими эвфемизм с абстрактным значением, и невербальными модусами, раскрывающими интерпретацию данного значения режиссером, может быть адаптация эвфемистического выражения *gospel of gold* (см. табл. 7 на с. 96–97). Данный эвфемизм был сохранен даже в вольной экранизации пьесы *An Ideal Husband* 1999 г., в которой из 14, сохранилось лишь 2 авторских эвфемизма. Даже вложив ее в уста другого персонажа (барона Арнгейма), автор сценария Оливер Паркер не изменил саму реплику, поскольку она однозначно указывает на порочное отношение сэра Роберта к деньгам:

Пример 5

<i>An Ideal Husband</i> , адаптация 1947 г.	<i>An Ideal Husband</i> , экранизация 1999 г.
00:35:49-00:36:11 SIR ROBERT CHILTERN. [Throws himself into an armchair by the writing-table.] One night after dinner at Lord Radley's the Baron began talking about success in modern life as something that one could reduce to an absolutely definite science. With that wonderfully fascinating quiet voice of his he expounded to us the most terrible of all philosophies, the philosophy of power, preached to us the most marvelous of all gospels, the gospel of gold.	00:29:23–00:29:50 BARON ARNHEIM That power over other men is the one and only thing worth having. This is what I call the philosophy of power, the gospel of gold

В более ранней киноленте через ансамбль таких модусов, как модус освещения (полумрак, затянутое тучами небо через окно), проксемика (персонаж один в кадре), жестов и позы (быстрая смена положения, выдающая беспокойство), авторы фильма передают ощущение тревоги и внутренней нравственной борьбы героя, понимающего, что поступил подло, но продолжающего оправдывать свой поступок тем, что богатство было чересчур соблазнительно и важно для него. Цветовая кодировка сцены, кратковременное включение символического пейзажа в кадр (затянутое тучами небо с небольшими просветами) и статичная камера косвенно указывают на использование режиссером идеи влияния злого рока на судьбу человека.

В экранизации 1999 г. режиссеру удалось создать величественную и немного волшебную атмосферу с помощью вертикального движения камеры, когда возникает ощущение, что потолок зала расположен высоко, как в соборах католических храмов. Актуализация модуса освещенности (полумрак, похожий на лёгкую дымку, навевающую мысли о воскурении фиамиама) и модуса обстановки (меблировка сказочного дворца, включающая такие предметы роскоши, как длинный стол, рассчитанный на большие приемы, роспись на стене) способствуют усилению атмосферы волшебства. Модусы цвета и композиции добавляют немного зловещих нот исследуемой сцене (холодные тона, серая дымка; пустота – в кадре лишь два персонажа за длинным столом с большим количеством стульев). Использование данных модусов, несомненно, способствует раскрытию семантики поклонения золоту, что напрямую передается эвфемизмом *the gospel of gold*, но, на наш взгляд, эти же модусы – цвета и композиции – придают ему оттенок черной мессы. Модусы мимики, взгляда и интонации, воспроизводимые бароном Арнгеймом (тяжелый немигающий взгляд, застывшее лицо, завораживающие монотонные интонации) и Чилтерном (почтительное внимание), вместе создают некий симбиоз гипнозизера и человека, поддавшегося гипнозу. Зрителю становится ясно, что, попав на крючок барона Арнгейма, его мировоззрения, Чилтерн потерял ощущение неправильности собственного поступка и оправдывал его властью философии барона.

Проанализированные сцены из кинофильмов 1947 и 1999 гг. соответственно указывают на совершенно разную художественную интерпретацию: внутренняя борьба героя и осознание собственной ответственности в адаптации 1947 г., в то время как в экранизации 1999 г. демонстрируется отсутствие попыток героя сопротивляться своей совести.

Таким образом, отношения комплементарности указывают на то, что невербальные средства, при помощи которых реализуется фрагмент текста, содержащий эвфемизм неопределенной семантики, модифицируют само значение исследуемой единицы, отражая режиссерскую интерпретацию сцены.

Отношения контрадикции

Отношения контрадикции указывают на то, что вербальные знаки, составляющие исследуемый эвфемизм, находятся в отношениях противоре-

чия с невербальными модусами, используемыми для адаптации данного эвфемизма. Отношения контрадикции между знаками имеют целью выявление скрытого конфликта (внутреннего или внешнего), а также, потенциально, указание на процесс манипулирования чувствами персонажа. Семантика вербальных знаков, составляющих эвфемизмы этой группы, как правило, допускает ироничное толкование (например, *rational compromise* [*An Ideal Husband*], *I bought success at a great price* [*An Ideal Husband*]).

В качестве иллюстрации отношений контрадикции обратимся к экранизации *An Ideal Husband* 1947 г. Друг сэра Роберта бросает ему несправедливое, с точки зрения сэра Роберта, обвинение: «LORD GORING. Robert, how could you have sold yourself for money? SIR ROBERT CHILTERN. [Excitedly.] I did not sell myself for money. **I bought success at a great price.** That is all» [*An Ideal Husband* (1947)].

При произнесении выделенной фразы зритель может наблюдать гневное выражение лица сэра Роберта. Аудиальные знаки – высокая громкость голоса и уверенная интонация – указывают на то, что говорящему нечего стыдиться; при этом мимика, поза, жестуальные и проксемические знаки – выражение гнева на лице, резкость движений, неожиданная смена положения в пространстве (то, как он то садится в кресло, но тут же встает, прогуливаясь по комнате) – дают зрителю понять, что совесть его неспокойна. Однако совершенно ясно, что для героя имеет огромное значение именно конкретное выражение, *I bought success at a great price*, как наиболее полно отражающее его внутренние ощущения. Используемые в сцене модусы вскрывают затаенный внутренний конфликт и подчеркивают смысл используемого эвфемизма.

Заключение

При экранизации адаптация фрагментов текста, содержащих эвфемизмы, затрудняется тем фактом, что само значение этих выражений представляет собой нечто завуалированное, требующее дополнительной интерпретации. Для их успешного воплощения требуется комплекс невербальных изобразительных и аудиальных средств, таких как мимика, интонация, паузы, позы и движения актеров, в сочетании с вербальным выражением. Данные невербальные модусы могут стоять в отношениях комплементарности, равнозначности и контрадикции с вербальным модусом, воспроизводящим оригинальный эвфемизм.

Отношения равнозначности между вербальным модусом и невербальными модусами, актуализирующими исследуемую единицу, отмечаются в случае однозначной трактовки эвфемизма-оригинала, при этом разные режиссеры опираются на относительно идентичный комплекс невербальных модусов для адаптации оригинального высказывания. Такие отношения наблюдаются в абсолютном большинстве случаев (83%) и указывают на то, что эвфемизмы в пьесах Оскара Уайльда в основном допускают недвусмысленную трактовку.

Отношения комплементарности можно наблюдать в том случае, когда эвфемизм имеет абстрактную семантику и, следовательно, может повлечь за собой двусмысленное толкование (10%). Таким образом, его реализация зависит от интерпретации режиссером элементов поэтической структуры кинематографического текста, например образа персонажей, системы конфликтов в произведении или определенной атмосферы произведения.

Отношения контрадикции, или противоречия, между вербальными знаками и реализующими их невербальными встречаются наиболее редко (7%), так как связаны с указанием на конфликт или на процесс манипуляции.

При межсемиотической адаптации фрагменты текста, содержащие эвфемизмы, могут быть опущены, преобразованы или перенесены в новую семиотическую систему без изменений. Нами было установлено, что в процессе экранизации большое количество эвфемизмов (см. табл. 1) опускается по социокультурным, хронометрическим причинам, а также вследствие преобразования поэтической структуры оригинального литературного текста. Участвующие в построении сюжетных линий эвфемизмы почти всегда переносятся в новую форму без потерь.

В межсемиотической адаптации эвфемизмов участвуют модусы трех каналов восприятия (не считая собственно вербального аудиального канала): невербального аудиального, невербального визуального и кинематографических кодов, и эти модусы задействованы неравномерно.

Так, по количественным данным, полученным нами, самым частотным модусом при передаче эвфемизмов является интонация, она играет важную роль во всех 6 экранизациях в 25 %. Второе место занимает мимика – она принимает участие в адаптации 12 % эвфемизмов, третье – пауза (9%). Самыми низкочастотными модусами можно назвать кинематографические модусы (см. рис. 1).

Высокая частотность аудиальных модусов интонации и паузации свидетельствует о том, что эвфемистические выражения, связанные по своей природе с двусмысленностью, адаптируются прежде всего через звучащую речь.

Квантитативный анализ, однако, не всегда дает представление о значимости того или иного модуса при адаптации эвфемизмов. Так, например, в экранизации пьесы *An Ideal Husband* 1999 г. при адаптации эвфемистического выражения *the gospel of gold* и план, и композиция способствуют наиболее полной и исчерпывающей интерпретации данного эвфемизма, а такой высокочастотный модус, как интонация, просто подчеркивает важность этого понятия для главного героя. Другим значимым для адаптации эвфемизмов модусом является проксемика, указывающая на характер взаимоотношений персонажей.

Данное исследование может быть продолжено в функционально-семантическом ключе с установлением зависимости между функциями эвфемизмов в тексте и выбором невербальных модусов, наиболее полно реализующих данную функцию в кинематографической адаптации.

Список источников

1. *Лотман Ю.М., Цивьян Ю.Г.* Диалог с экраном. Таллин, 1994. 144 с.
2. *Eco U.* Towards a Semiotic Inquiry into the Television Message // Working Papers in Cultural Studies. 1972. № 2. P. 103–121.
3. *O'Halloran K.L.* Multimodal Discourse Analysis: The Modes and Media of Contemporary Communication // The Continuum Companion to Discourse Analysis. London ; New York : Continuum, 2011. P. 120–137.
4. *Москвин В.П.* Эвфемизмы: системные связи, функции и способы образования // Вопросы языкознания. 2001. № 3. С. 58–70.
5. *Якобсон Р.* О лингвистических аспектах перевода // Вопросы теории перевода в зарубежной лингвистике. М., 1978. С. 16–24.
6. *O'Halloran K.L., Tan S., Wignell P.* Intersemiotic Translation as Resemiotisation: A Multimodal Perspective. Signata Publ., 2016. P. 199–229. URL: <https://journals.openedition.org/signata/1223?lang=en> (accessed 09.18.19).
7. *Эко У.* Сказать почти то же самое. Опыт перевода / пер. с итал. А. Коваля. СПб., 2006. 576 с.
8. *Леонтович О.А.* Интерсемиотический перевод как форма интерпретации культурных смыслов // Проблемы лингвистики, перевода и межкультурной коммуникации : сб. науч. тр. Серия: Язык. Культура. Коммуникация. Н. Новгород, 2008. Вып. 10. С. 56–61.
9. *Покидышева С.Н.* Киноадаптация литературного произведения как объект филологического исследования : дис. ... канд. филол. наук. Белгород, 2007. 173 с.
10. *Коваленко И.В.* Интерсемиотический перевод в межкультурном аспекте: постановка проблемы // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. 2011. № 2 (56). С. 50–53.
11. *Сорокин Ю.А., Тарасов Е.Ф.* Креолизованные тексты и их коммуникативная функция // Оптимизация речевого воздействия. М., 1990. С. 180–186.
12. *Анисимова Е.Е.* Паралингвистика и текст (к проблеме креолизованных и гибридных текстов) // Вопросы языкознания. 1992. № 1. С. 71–78.
13. *Ивашина Н.Ю.* Языковые иконические знаки в процессах речевой деятельности (на материалах поликодового текста) : дис. ... канд. филол. наук. Киев, 1991. 246 с.
14. *Винникова Т.А.* Особенности поликодовой и полимодальной организации кинотекста (на материале художественного фильма "The Queen") // Вестник Челябинского государственного университета. 2009. № 27. URL: [https://cyberleninka.ru/article/n/osobennosti-polikodovoy-i-polimodalnoy-organizatsii-kinoteksta-na-materiale_hudozhestvennogo-filma-the-queen](https://cyberleninka.ru/article/n/osobennosti-polikodovoy-i-polimodalnoy-organizatsii-kinoteksta-na-materiale-hudozhestvennogo-filma-the-queen) (дата обращения: 14.02.2020).
15. *Некрасова Е.Д.* К вопросу о восприятии полимодальных текстов // Вестник Томского государственного университета. 2014. № 378. С. 45–48.
16. *Сонин А.Г.* Моделирование механизмов понимания поликодовых текстов : дис. ... д-ра филол. наук. М., 2006. 310 с.
17. *Kress G., Van Leeuwen T.* Multimodal Discourse. London ; New York : Oxford University Press, 2001, 142 p.
18. *Norris S.* Analyzing Multimodal Interaction: A Methodological Framework. New York ; London : Routledge, 2004, 177 p.
19. *Hall B.J. et al.* Among Cultures: The Challenge of Communication. Wordsworth, 2005. 376 p.

References

1. Lotman, Yu.M. & Tsiv'yan, Yu.G. (1994) *Dialog s ekranom* [Dialogue with the screen]. Tallinn: Aleksandra.

2. Eco, U. (1972) Towards a Semiotic Inquiry into the Television Message. *Working Papers in Cultural Studies*. 2. pp. 103–121.
3. O'Halloran, K.L. (2011) Multimodal Discourse Analysis: The Modes and Media of Contemporary Communication. In: Hyland, K. & Paltridge, B. (eds) *The Continuum Companion to Discourse Analysis*. London and New York: Continuum. pp. 120–137.
4. Moskvina, V.P. (2001) Euphemisms: systemic links, functions and ways of formation. *Voprosy yazykoznaniiya – Topics in the Study of Language*. 3. pp. 58–70. (In Russian).
5. Jakobson, R. (1978) O lingvisticheskikh aspektakh perevoda [On Linguistic Aspects of Translation]. In: Komissarov, V.N. (ed.) *Voprosy teorii perevoda v zarubezhnoy lingvistike* [Issues of the theory of translation in foreign linguistics]. Moscow: Mezhdunarodnye otnosheniya. pp. 16–24.
6. O'Halloran, K.L., Tan, S. & Wignell, P. (2016) *Intersemiotic Translation as Resemiotisation: A Multimodal Perspective*. Signata. pp. 199–229. [Online] Available from: <https://journals.openedition.org/signata/1223?lang=en> (Accessed: 09.18.19).
7. Eco, U. (2006) *Skazat' pochti to zhe samoe. Opyty perevoda* [To say almost the same thing. Experiences of translation]. Translated from Italian by A. Koval. Saint Petersburg.
8. Leontovich, O.A. (2008) Intersemioticheskiy perevod kak forma interpretatsii kul'turnykh smyslov [Intersemiotic translation as a form of interpretation of cultural meanings]. *Problemy lingvistiki, perevoda i mezhkul'turnoy kommunikatsii. Seriya "Yazyk. Kul'tura. Kommunikatsiya" – Problems of linguistics, translation and intercultural communication. Series "Language. Culture. Communication"*. 10. pp. 56–61.
9. Pokidysheva, S.N. (2007) *Kinoadaptatsiya literaturnogo proizvedeniya kak ob"ekt filologicheskogo issledovaniya* [Film adaptation of a literary work as an object of philological research]. Philology Cand. Diss. Belgorod.
10. Kovalenko, I.V. (2011) Intersemiotic translation in the intercultural aspect: statement of the issue. *Izv. Volgograd. gos. ped. un-ta – Izvestia of the Volgograd State Pedagogical University*. 2 (56). pp. 50–53. (In Russian).
11. Sorokin, Yu.A. & Tarasov, E.F. (1990) Kreolizovannyye teksty i ikh kommunikativnaya funktsiya [Creolized texts and their communicative function]. In: Bezmenova, N.A., Belyanin, V.P. & Bogomolova, N.N. (eds) *Optimizatsiya rechevogo vozdeystviya* [Optimization of speech impact]. Moscow: Vysshaya shkola. pp. 180–186.
12. Anisimova, E.E. (1992) Paralingvistika i tekst (k probleme kreolizovannykh i gibridnykh tekstov) [Paralinguistics and text (on the problem of creolized and hybrid texts)]. *Voprosy yazykoznaniiya – Topics in the Study of Language*. 1. pp. 71–78.
13. Ivashina, N.Yu. (1991) *Yazykovye ikonicheskie znaki v protsessakh rechevoy deyatel'nosti (na materialakh polikodovogo teksta)* [Linguistic iconic signs in the processes of speech activity (on the materials of a polycode text)]. Philology Cand. Diss. Kyiv.
14. Vinnikova, T.A. (2009) Osobennosti polikodovoy i polimodal'noy organizatsii kinoteksta (na materiale khudozhestvennogo fil'ma "The Queen"). *Vestnik ChelGU – CSU Bulletin*. 27. [Online] Available from: <https://cyberleninka.ru/article/n/osobennosti-polikodovoy-i-polimodalnoy-organizatsii-kinoteksta-na-materiale-hudozhestvennogo-filma-the-queen> (Accessed: 14.02.2020).
15. Nekrasova, E.D. (2014) On multimodal perception of the text (A psycholinguistic experiment). *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta – Tomsk State University Journal*. 378. pp. 45–48. (In Russian).
16. Sonin, A.G. (2006) *Modelirovanie mekhanizmov ponimaniya polikodovykh tekstov* [Modeling the mechanisms of understanding polycode texts]. Philology Dr. Diss. Moscow.
17. Kress, G. & Van Leeuwen, T. (2001) *Multimodal Discourse*. London, New York, Oxford University Press.
18. Norris, S. (2004) *Analyzing Multimodal Interaction: A Methodological Framework*. New York, London, Routledge.
19. Hall, B.J. (2005) *Among Cultures: The Challenge of Communication*. Wordsworth.

Информация об авторах:

Коротеева В.В. – канд. филол. наук, доцент кафедры межкультурной коммуникации Гуманитарного института Новосибирского государственного университета (Новосибирск, Россия). E-mail: valentina.shilova77@gmail.com

Железникова Н.В. – магистрант факультета иностранных языков Национального исследовательского Томского государственного университета (Томск, Россия). E-mail: getsquare@gmail.com

Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

Information about the authors:

V.V. Koroteeva, Cand. Sci. (Philology), associate professor, Novosibirsk State University (Novosibirsk, Russian Federation). E-mail: valentina.shilova77@gmail.com

N.V. Zheleznikova, master's degree student, National Research Tomsk State University (Tomsk, Russian Federation). E-mail: getsquare@gmail.com

The authors declare no conflicts of interests.

*Статья поступила в редакцию 23.10.2020;
одобрена после рецензирования 15.09.2021; принята к публикации 22.04.2022.*

*The article was submitted 23.10.2020;
approved after reviewing 15.09.2021; accepted for publication 22.04.2022.*