



DOI: <https://doi.org/10.15688/jvolsu2.2017.4.21>

UDC 81'25/81'22  
LBC 81.18

Submitted: 25.07.2017  
Accepted: 22.09.2017

## INTRASEMIOTIC AND INTRALINGUAL TRANSLATION TECHNOLOGIES: FROM NOVEL TO FILM TEXT

Alexander S. Besedin

Volgograd State University, Volgograd, Russia

**Abstract.** The author studies the problem of transforming the text of a work of fiction during its film adaptation. A fantasy book series by George R.R. Martin, *A Song of Ice And Fire*, and its HBO adaptation, *Game of Thrones* series, were chosen as the object of the research. The article provides a comparative analysis of the prologue of the first novel, *Game of Thrones*, and the opening of the first episode of the series, *Winter Is Coming*. Using the notions of intralingual translation and intersemiotic translation the means of adapting a fiction text to a film text have been determined, taking into account audiovisual opportunities for representing informational and emotional aspects of the novel. It has been found that the following means are used for adapting the prologue: alternate naming of characters, transposition of events, compression and omission of characters' background, dialogues and the final battle, addition of actions and lines allowing to explain further events. It has been demonstrated that audiovisual sequence compensates the reduction of information verbally represented in the novel text and shapes the intersemiotic space of the film text.

**Key words:** semiotics, intersemiotic translation, film text, translational transformations, G. Martin.

**Citation.** Besedin A.S. Intrasemiotic and Intralingual Translation Technologies: From Novel to Film Text. *Vestnik Volgogradskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya 2, Yazykoznanie* [Science Journal of Volgograd State University. Linguistics], 2017, vol. 16, no. 4, pp. 215-221. (in Russian). DOI: <https://doi.org/10.15688/jvolsu2.2017.4.21>

УДК 81'25/81'22  
ББК 81.18

Дата поступления статьи: 25.07.2017  
Дата принятия статьи: 22.09.2017

## ТЕХНОЛОГИЯ ИНТЕРСЕМИОТИЧЕСКОГО И ИНТРАЯЗЫКОВОГО ПЕРЕВОДА: ОТ РОМАНА К КИНОТЕКСТУ

Александр Сергеевич Беседин

Волгоградский государственный университет, г. Волгоград, Россия

**Аннотация.** Автор рассматривает проблему трансформации текста художественного произведения при его экранизации. Объектом анализа избраны серия книг Дж. Мартина (G.R.R. Martin) «Песнь Льда и Пламени» («A Song of Ice and Fire») и ее адаптация в сериал HBO «Game of Thrones» («Игра Престолов»). В статье представлены результаты сопоставительного анализа сцен пролога первой книги «Game of Thrones» («Игра Престолов») и опенинга первой серии первого сезона сериала «Winter is coming» («Зима близко»). С использованием понятий «интерсемиотический перевод» и «интраязыковой перевод» выявлены приемы адаптации текста литературного произведения в кинотекст с учетом аудиовизуальных возможностей воспроизведения информационного и эмоционального пространства романа. Установлено, что для кинематографической адаптации пролога используются следующие приемы: альтернативное название персонажа, перестановка событий; компрессия и опущение при подаче информации, связанной с предысторией персонажей, при воспроизведении диалогов и завершающей батальной сцены; замена, отражающая перераспределение действий, совершаемых персонажами; добавление действий и реплик персонажей, позволяющих объяснить дальнейшие сюжетные события. Показано, что аудиовизуальный ряд компенсирует сокращение информации, вербально представленной в литературном произведении, формируя интерсемиотическое пространство кинотекста.

**Ключевые слова:** семиотика, интерсемиотический перевод, кинотекст, переводческая трансформация, Дж. Мартин.

**Цитирование.** Беседин А.С. Технология интерсемиотического и интраязыкового перевода: от романа к кинотексту // Вестник Волгоградского государственного университета. Серия 2, Языкознание. – 2017. – Т. 16, № 4. – С. 215–221. – DOI: <https://doi.org/10.15688/jvolsu2.2017.4.21>

## 1

Современное социокультурное пространство представляет собой сложную систему, в которой, по словам В.А. Митягиной, «сохраняются и транслируются знаки культуры» [Митягина, 2007, с. 104]. Исследователь подчеркивает, что культура проявляет себя как феномен коммуникации, поэтому осмысление значимых процессов коммуникативного семиозиса может решить многие задачи гуманитарного развития общества. Большую роль в социокоммуникативных практиках играет кинематограф – знаковая система, отражающая достижения цивилизации и раскрывающая духовный и художественный потенциал современного социума.

Хотя кинематограф как вид искусства возник относительно недавно, на сегодняшний день он является наиболее востребованным в массовой культуре, сочетая в себе элементы разных видов искусства, адаптируя и развивая их. Популярность кино можно объяснить научно-техническим прогрессом, результатом которого стало развитие медиаканалов, предоставляющих широкий доступ к произведениям искусства, и совершенствование технологий, используемых в процессе создания фильма.

Возникновение кинематографа привело к появлению новых (теория кино, история кино, кинокритика) и развитию уже существующих научных дисциплин, в частности лингвистики. Так, Ю.М. Лотман рассматривает особенности киноязыка как семиотической системы [Лотман, 1973, с. 32], а Г.Г. Слышкин и М.А. Ефремова считают, что кинотекст представляет собой одну из разновидностей медиатекста: кино – это «аудиовизуальный текст с экраным способом предъявления реципиенту» [Слышкин, Ефремова, 2004, с. 15–16]. Особую исследовательскую ценность представляет связь кинотекста и литературного текста. Как показано в диссертации К.Ю. Игнатова, еще в первой половине XX в. появились теоретические разработки в области литературы и

кино, связанные с осмыслением особенностей процесса переноса литературного произведения на экран и перехода от текста художественного произведения к художественному фильму (Ю.Н. Тынянов, В.Б. Шкловский, С.М. Эйзенштейн) [Игнатов, 2007, с. 2].

Анализ подобных преобразований получил свое отражение и в лингвистике. В частности, Р. Якобсон определял экранизацию произведения как разновидность интерсемиотической интерпретации [Якобсон, 1978, с. 22], в работах У. Эко она называется «трансмутацией» [Эко, 2006, с. 283]. Хотя понятие кинотекста и особенности создания кинофильма на основе литературного произведения получили освещение в науке, система отношений между литературным источником и его киноадаптацией по-прежнему открыта для анализа, поскольку в кинематографической индустрии действуют новые тенденции, например развитие телевизионных сериалов.

Данный тренд проявляет себя в увеличении общего количества сериальной продукции и бюджета съемок, что способствует улучшению качества сериалов и дает им возможность конкурировать с кинопродукцией. На данный момент сериалы заняли прочное место в современной массовой культуре и оказывают существенное влияние на социокоммуникативные процессы: модели коммуникативного поведения сериальных персонажей приобретают прототипический характер. Их изучение может дать ключ к объяснению логики актуальных коммуникативных процессов, а анализ трансформаций, совершаемых с текстом в процессе его преобразования в семиотическое пространство сериала, потенциально способен предоставить данные о заменимости / незаменимости языковых средств в коммуникации.

## 2

Одним из самых успешных и актуальных сериалов является адаптация серии книг

Дж. Мартина (G.R.R. Martin) «Песнь Льда и Пламени» («A Song of Ice and Fire») в сериал НВО «Game of Thrones» («Игра Престолов»), выполненная Д. Бениоффом (D. Benioff) и Д. Вайсом (D.V. Weiss), отвечающими за продюсирование и контроль над сценарием. «Игра Престолов» является одним из наиболее высокобюджетных и рейтинговых по просмотрам сериалов в истории телевидения, неоднократно удостоенным престижных наград в сфере телевидения или номинированным на них, и остается востребованным у массовой аудитории. Одной из причин подобной популярности критики называют персонажей и сюжет романа, то есть то, что обеспечено литературным произведением, положенным в основу сериала. В связи с этим представляется целесообразным предпринять сопоставительный анализ текста романа Дж. Мартина и кинотекста сериала в комплексе с невербальными компонентами. Следует отметить, что в силу сложности сюжета и большого количества персонажей даже краткий пересказ событий в рамках журнальной статьи невозможен, ограничимся лишь указанием на то, что «Песнь Льда и Пламени» относится к жанру фэнтези и основные события связаны с противостоянием различных претендентов на трон на фоне угрозы вторжения существ из иного мира. Приемы трансформации литературного текста в кинотекст последовательно рассмотрим на примере сцен пролога первой книги «Game of Thrones» («Игра Престолов») и скрипта опенинга первой серии первого сезона сериала «Winter is coming» («Зима близко»).

Место действия, основные персонажи и сюжетные события пролога и опенинга совпадают: трое разведчиков Ночного Дозора (организации, охраняющей северные границы королевства) в ходе вылазки обнаруживают лагерь мертвых одичалых (враждебных дикарей, живущих за пределами королевства), а позднее, в результате ошибочного решения главного разведчика, сталкиваются со сверхъестественными существами, способными возвращать к жизни мертвых, в ходе столкновения двое разведчиков погибают, а одному удается спастись. Сверхъестественные существа – это *the Others* (Иные), они играют важную роль в одной из

сюжетных линий. Для их обозначения в сериале применяется **альтернативное название** *the White Walkers* (Белые Ходоки), которое является дополнительным и реже используется в книгах. Данная дифференциация номинации связана с решением создателей сериала избежать омофонии: слова *other* и *others* часто используются в английском языке, и если в тексте книги капитализация позволяет понять, о ком именно говорит персонаж – об «иных» или «Иных», то при восприятии на слух (в фильме) различить эти лексемы затруднительно. Пролог и опенинг имеют и сюжетные различия. Повествование в книге ведется от лица так называемых ПОВ-персонажей (англ. *POV – point of view*). В прологе ПОВом выступает один из трех разведчиков по имени Уилл, также являющийся и центральным персонажем опенинга. Однако в конце пролога Уилл погибает, а в опенинге именно он оказывается единственным, кто пережил столкновение. Данное преобразование является оправданным, поскольку оно позволяет зрителю не терять нить повествования.

При трансформации литературного текста в кинотекст используется ряд приемов (компрессия, перестановка, замена, добавление) и их различные комбинации.

В сериале **компрессия текста** имеет место тогда, когда элиминируются некоторые детали, представленные в литературном тексте, например предыстория персонажей:

– *Will had been four years on the Wall / На Стене он провел четыре года (здесь и далее использован перевод романа на русский язык, выполненный Ю.Р. Соколовым – см. список источников);*

– *Will had been a hunter before he joined the Night's Watch. Well, a poacher in truth / Прежде чем поступить в Ночной Дозор, Уилл был охотником, точнее говоря, браконьером;*

– *Gared had spent forty years in the Night's Watch, man and boy / Сорок лет – юность и зрелость – провел Гаред в Ночном Дозоре;*

– *Ser Waymar Royce was the youngest son of an ancient house / Сир Уэймар Ройс был самым молодым отпрыском древнего рода;*

– *Ser Waymar had been a Sworn Brother of the Night's Watch for less than half year /*

Сир Уэймар присягнул на верность братству Ночного Дозора менее полугода назад.

Для дальнейшего развития сюжета данные детали не релевантны, и если формат романа предоставляет возможности для подобных отступлений, то в кинотексте, ориентированном на максимальную лаконичность и информативность, такая информация избыточна и замедляет экранное действие. Данная сцена предваряет основные события, ни один из ее персонажей впоследствии не сыграет значимой роли в развитии основных сюжетных линий.

**Компенсация** опущенных в экранизации элементов реализуется:

1) **средствами визуального ряда** (грим, костюмы, поведение персонажей):

– Уилл и второй брат Дозора, Гаред, являются простолюдинами, о чем свидетельствует их потрепанная одежда;

– Гаред является опытным разведчиком, поэтому играющий его актер выглядит старше остальных (он единственный, кто носит усы и бороду);

– Командующий отрядом, Уэймар Ройс, неопытен, но принадлежит к знатному сословию, что отражают особенности внешности играющего его актера и богатая одежда;

– в открывающей сериал сцене выхода героев в разведку Ройс едет в центре группы, что также подчеркивает его статус руководителя отряда;

2) **сюжетными вставками**: одной из немногих сцен, добавленных в опенинг и отсутствующих в прологе, является сцена прохода дозорных через Стену: перед героями открывается решетка, они едут по темному тоннелю, затем через проход в огромной ледяной стене (она создана с применением компьютерной графики). Этот момент добавлен, по-видимому, с целью заинтриговать зрителя. Кроме того, Стена выступает в качестве локации, с которой связана одна из основных сюжетных линий литературного произведения и сериала.

### 3

Применение трансформаций, как правило, носит комплексный характер. Так, после прохода через Стену герои въезжают в лес.

Эта сцена в сериале является результатом следующих преобразований:

#### 1) перестановка

В книге действие пролога начинается после того, как Уилл обнаружил тела одичалых и вернулся к остальным Дозорным; пролог открывает реплика Гарета *We should start back...The wildling sare dead* / Надо бы поворачивать...Одичалые мертвы. В сериале сначала демонстрируется то, как Уилл находит место убийства;

#### 2) замена, добавление, компенсация

В романе указывается, что тела одичалых не были изуродованы, и их можно было принять за спящих (*No one moving...No living may ever lay so still* / Никто не двигался...Живому человеку не под силу пролежать так, не шевелясь), в сериале же показано, что трупы расчленены, и вид сверху демонстрирует выложенную из них фигуру (*A birds-eye view shows the bodies arranged in a shield-like pattern* / Вид с высоты птичьего полета демонстрирует тела, выложенные в форме, напоминающей щит). Кроме того, показана мертвая девочка, которая прибита к дереву, в книге же среди убитых детей не было, и эти сюжетные различия порождают и различия в репликах персонажей: *They even killed the children* / Они даже детей убили (в сериале); *No children I could see* / Я не видел там никаких детей (в книге).

Это преобразование можно объяснить желанием авторов сериала передать атмосферу страха, созданную в книге: герои неожиданно испытывают сильный холод, описывается чувство волнения, охватившее Уилла (*There was an edge to this darkness that made his hackles rise*). Передача эмоций и чувств персонажей возможна с помощью нарратива в литературном тексте, но требует иных решений при создании аудиовизуального ряда.

Кроме уже отмеченных приемов трансформации в сериале используется еще одно средство компенсации, направленное на создание атмосферы страха, – тревожная музыка, которая начинает звучать в момент обнаружения Уиллом изуродованных тел: в скрипте имеется указание *Eerie music in background* / Мрачная музыка на фоне.

Далее следует диалог между тремя героями: Уилл и Гаред убеждают Ройса вернуть-

ся обратно за Стену, в ответ тот высокомерно критикует их и заставляет отправиться в сторону лагеря одичалых. В данной сцене можно выделить следующие преобразования:

1) **компрессия** в сочетании с **заменой**: в киноверсии диалог существенно сокращен и переработан по репликам в сравнении с книжным аналогом, что обусловлено ограниченностью экранного времени;

2) **добавление**: в экранную версию была внесена реплика Ройса, который говорит Уиллу, что если тот проявит неповиновение и дезертирует, то ему отрубят голову (*You want to run away south, run away. Of course they will behead you as a deserter; if I don't catch you first / Хочешь бежать на юг, беги. Конечно, тебе как дезертиру отрубят голову. Если я не поймаю тебя раньше*). Добавленная реплика объясняет зрителям дальнейшие события: Уилл (в книге – Гаред) будет казнен Лордом Эддардом Старком – одним из главных персонажей первой книги и первого сезона.

Последующие действия в сериале также изменены и сокращены по сравнению с событиями книги: как и в прологе, в опенинге Дозорные добираются до лагеря, обнаруживают, что тела одичалых исчезли, и подвергаются нападению Белого Ходока. При трансформации этого эпизода используются:

1) **опущение** (традиционный для экранизаций прием): так, в анализируемой сцене опущено описание ухудшающихся погодных условий и мыслей Уилла. Большинство фраз, которыми обмениваются персонажи в тексте романа, также отсутствуют в сериальном полнologue, осталась только реплика сира Ройса *Your dead men seem to have moved camp / Похоже, твои покойники, свернули лагерь*. В книге внешность и одежда Белого Ходока описываются подробно (*flesh pale as milk / тень...бледная, как молоко; its armor seemed to change color as it moved / Доспехи ее словно меняли цвет при каждом движении*), в сериале же он представляет собой антропоморфную фигуру, внешние особенности которой нельзя разглядеть, он носит темную одежду, и единственной отличительной его чертой являются ярко-голубые глаза (в скрипте он описан как *a CREATURE with glowing blue eyes / СУЩЕСТВО с сияющими голубыми глазами*). Кроме того, в книге герои сталкиваются

с несколькими Иными, а в опенинге – только с одним Белым Ходоком;

2) **компрессия**: сцена смерти Ройса существенно сокращена по сравнению с оригиналом. В книге описывается, как он сражается с Иным на мечех и Уилл даже проникается некоторой симпатией по отношению к нему (*Will thought, he was a boy no longer, but a man of the Night's Watch / И все же в тот момент Уилл увидел в нем не прежнего мальчика, но мужа из Ночного Дозора*); в сериале же Белый Ходок убивает Ройса одним ударом, напав на него со спины. Представление дальнейших событий также «сжимается»: в книге Уилл наблюдает за событиями, забравшись на дерево, видит, как приближаются остальные Иные, затем, выждав долгое время, спускается с дерева, в сериале же Уилл сразу после обнаружения Иных пытается спастись бегством;

3) **замена** в сочетании с **добавлением** используются для переработки завершающей сцены: в прологе Уилл спускается с дерева, после чего мертвый Ройс, глаза которого стали голубого цвета, поднимается и душит его – таким образом, остается в живых и дезертирует третий разведчик, Гаред. В сериале Уилл, увидев смерть Ройса, убегает с места боя, после чего наблюдает, как Белый Ходок убивает Гаред. Этой сцене предшествует момент, когда стоящая спиной к Уиллу и, соответственно, к зрителям девочка, труп которой он нашел ранее на дереве, поворачивается, и обнаруживается, что ее глаза также стали голубого цвета (*The figure turns: it's the child who had been suspended in the tree, now with glowing blue eyes. WILL turns and runs / Фигура поворачивается: это ребенок, который висел на дереве, теперь с горящими синим глазами. УИЛЛ разворачивается и убегает*): глаза у Иных и у оживленных ими мертвецов неестественного голубого цвета (эту примечательную особенность создатели сериала сохранили).

Трансформационные изменения в финальной части опенинга обусловлены тем, что сцена в лесу лишь предваряет основные события сериала, она не должна занимать много экранного времени, однако ее основными задачами являются введение в новую реальность, знакомство аудитории со значимыми

аспектами сюжета, привлечение зрителей и сохранение атмосферы первоисточника.

## 4

Таким образом, для кинематографической адаптации пролога используются следующие приемы интраязыкового и интерсемиотического перевода (перечень дан с учетом частотности реализации приема): альтернативное название персонажа, **перестановка** при подаче информации (хронология событий изменяется); **компрессия** и **опущение** при подаче информации, касающейся предыстории персонажей, при воспроизведении диалогов и завершающей батальной сцены, в которой сокращено количество задействованных персонажей, однако визуальный ряд компенсирует сокращение нарратива, представленного в литературном произведении, формируя интерсемиотическое пространство кинотекста; **замена**, отражающая перераспределение действий, совершаемых персонажами; **добавление** сцен (демонстрация выхода Дозорных за Стену) и реплик, объясняющих дальнейшие сюжетные события, в диалогах Дозорных.

Изучение технологии интерсемиотического интраязыкового перевода, используемой в процессе перевода литературного текста романа в кинотекст, позволяет представить комплексный характер изменений актуального арсенала языковых средств и в перспективе определить пути оптимизации качества кинотекста как инициального феномена социокультурной коммуникации.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- Игнатов К. Ю., 2007. От текста романа к кинотексту: языковые трансформации и авторский стиль (на англоязычном материале) : автореф. дис. ... канд. филол. наук. М. 26 с.
- Лотман Ю. М., 1973. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллинн : Ээстираамат. 92 с.
- Митягина В. А., 2007. Социокультурные характеристики коммуникативного действия. Волгоград : Изд-во ВолГУ. 356 с.
- Слышкин Г. Г., Ефремова М. А., 2004. Кинотекст: опыт лингвокультурологического анализа. М. : Водолей Publishers. 164 с.
- Эко У., 2006. Сказать почти то же самое. Опыты о переводе. Санкт-Петербург : Симпозиум. 573 с.

Яacobson P., 1978. О лингвистических аспектах перевода // Вопросы теории перевода в зарубежной лингвистике. М. : Международные отношения. С. 16–24.

## ИСТОЧНИКИ

- Мартин Дж. Р. Р., 2015. Игра престолов. Ч. I / пер. с англ. Ю. Р. Соколова. М. : Издательство АСТ. 645 с.
- Игра престолов, сериал. Сезон 1, эпизод 1, год выхода: 2011. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=8iyeYBtpcCU>.
- Martin George R. R., 2013. *A Game of Thrones*. N. Y. : Bantam Books. 833 p.
- Game of Thrones. Winter is coming. URL: <http://genius.com/Game-of-thrones-winter-is-coming-annotated>.

## REFERENCES

- Ignatov K. Yu., 2007. *From the text of the novel to the film text: language transformations and the author's style. Cand. philol. sci. abs. diss.* Moscow. 26 p. (in Russian).
- Lotman Yu.M., 1973. *Film semiotics and film aesthetics problems*. Tallinn, EestiRaamat, 1973. 92 p.
- Mityagina V.A., 2007. *Social and cultural characteristics of communicative action*. Volgograd, Izd-vo VolGU. 356 p. (in Russian).
- Slyshkin G.G., Efremova M.A., 2004. *Film text: an experience of a linguistical and cultural analysis*. Moscow, Vodoley Publ. 164 p. (in Russian).
- Eco U., 2006. *Saying almost the same. Translation experiences*. Saint Petersburg, Simposium Publ. 573 p. (in Russian).
- Yacobson R. On linguistical aspects of translation. *Voprosy teorii perevoda v zarubezhnoy lingvistike*. Moscow, Mezhdunarodnye otnosheniya Publ., pp. 16-24. (in Russian).

## SOURCES

- Martin G.R.R. *A Game of Thrones. Part I*. Moscow, AST Publ. 645 p. (in Russian).
- Game of Thrones, series, season 1, episode 1. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=8iyeYBtpcCU>.
- Martin George R.R., 2013. *A Game of Thrones*. New York, Bantam Books, 843 p.
- Game of Thrones. Winter is coming. URL: <http://genius.com/Game-of-thrones-winter-is-coming-annotated>.

### **Information about the Author**

**Aleksandr S. Besedin**, Postgraduate Student, Department of Translation Theory and Practice, Volgograd State University, Prosp. Universitetsky, 100, 400062 Volgograd, Russia, [aleksandr-besedin@yandex.ru](mailto:aleksandr-besedin@yandex.ru), <http://orcid.org/0000-0002-5468-4677>

### **Информация об авторе**

**Александр Сергеевич Беседин**, аспирант кафедры теории и практики перевода, Волгоградский государственный университет, просп. Университетский, 100, 400062 г. Волгоград, Россия, [aleksandr-besedin@yandex.ru](mailto:aleksandr-besedin@yandex.ru), <http://orcid.org/0000-0002-5468-4677>