

DOI: 10.22363/2312-9220-2025-30-2-346-360

EDN: JVPZTQ

УДК 82-92;70

Научная статья / Research article

«Третьи смыслы»: к семантике корреляции знаковых элементов в поликодовых текстах

И.Н. Кемарская 

Академия медиаиндустрии, Москва, Россия

✉ kemarskaya2011@yandex.ru

Аннотация. Актуальность темы определяется растущим интересом научного сообщества к проблемам полисемиотического воздействия медиатекстов. Цель работы – переосмысление концепции структуризации аудиовизуального текста Умберто Эко (1970-е гг.) применительно к современным, радикально изменившимся технологиям. Автор сосредоточен на семиотико-риторической интерпретации инструментов Эко, а также на его вокабулярии, конкретизации ряда параметров, связанных с потенциальным распределением смыслов по регистрам поликодового медийного текста. Исследование базируется на методологии прикладной семиотики, позволяющей анализировать отдельные культурные феномены, например телепередачи, элиминируя непосредственное содержание выпусков, при сохранении общих принципов системности, целостности и комплексности. Определяются проблемные зоны медиакommunikации и механизмы зрительской семантической корреляции слов и образов, открывающие дополнительные смыслы. Рассматриваются знаковые элементы кодовой и безкодовой природы, механизмы их восприятия реципиентами медиасообщения. Сопряжение визуальных и вербальных фрагментов последовательно закладывается на этапе авторского создания медиасообщения, используются принципы иллюстративности и (или) парадоксальности потенциального воздействия на зрителя, делается вывод о холистической природе восприятия медиасообщения аудиторией, не разделяющей поликодовый текст на автономные составляющие. Проводится разделение воспринимаемых смыслов на явные (проясненные) и неожиданные (непроговоренные), возникающие из трансформаций положения слова относительно изображения.

Ключевые слова: код, вербальность, визуальность, медиасообщение, Умберто Эко, ТВ-текст

Заявление о конфликте интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

История статьи: поступила в редакцию 17 февраля 2025 г.; отрецензирована 12 марта 2025 г.; принята к публикации 20 марта 2025 г.

Для цитирования: Кемарская И.Н. «Третьи смыслы»: к семантике корреляции знаковых элементов в поликодовых текстах // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Литературоведение. Журналистика. 2025. Т. 30. № 2. С. 346–360. <http://doi.org/10.22363/2312-9220-2025-30-2-346-360>

© Кемарская И.Н., 2025



This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/legalcode>

‘Third Meanings’: On the Semantics of the Sign Elements Position in Polycode Texts

Irina N. Kemarskaya 

Academy of Media Industry, Moscow, Russian Federation

✉ kemarskaya2011@yandex.ru

Abstract. The relevance of the topic is determined by the scientific community growing interest in the problems of the media texts polysemiotic impact. The aim of the article is to rethink in relation to modern, radically changed technologies the Umberto Eco’s concept of structuring audiovisual text (1970s). The author focuses on the semiotic-rhetorical interpretation of the tools used by Eco, as well as on his vocabulary, with the specification of parameters related to the potential distribution of meanings across the registers of the polycode text. The study is based on the methodology of applied semiotics, which allows the analysis of television programs as individual cultural phenomena, by eliminating the direct content of the episodes, while maintaining the general principles of systematicity, integrity and complexity. Given article focuses on the problematic areas of media communication and on the mechanisms of viewer correlation of words and images that reveal additional meanings to the screen-text. The author examines the symbolic elements of coded and non-coded nature, and the mechanisms of their perception by the media recipients. The ligaments between the visual and verbal fragments are consistently laid down at the stage of the author’s media message creation, based on the principles of illustrativeness and (or) paradoxality. Their potential integral impact on the viewer leads to the conclusion about the holistic nature of the media message perception by the audience, which doesn’t divide the polycode text into autonomous components. The transforming of the word’ position towards the image can be the source either of the obvious (clarified) or unexpected (unspoken) perceived meanings.

Keywords: code, verballity, visuality, media communication, Umberto Eco, TV text

Conflicts of interest. The author declares that there is no conflict of interest.

Article history: submitted February 17, 2025; revised March 12, 2025; accepted March 20, 2025.

For citation: Kemarskaya, I.N. (2025). ‘Third Meanings’: On the Semantics of the Sign Elements Position in Polycode Texts. *RUDN Journal of Studies in Literature and Journalism*, 30(2), 346–360. (In Russ.) <http://doi.org/10.22363/2312-9220-2024-30-2-346-360>

Введение

Понятие «третий смысл» обрело место в научном обороте с подачи французского семиотика Р. Барта (Roland Barthes), обратившего внимание на дополнительную информацию, возникающую в ходе медиакommunikации. Кроме прямых и символических значений вербально-визуальных структур, реципиентом улавливался еще один уровень смыслов, «вполне очевидный, ускользающий, но упрямый» (Барт, 2015, с. 61). Исследователя интересовала генерация «неполных» семантических знаков при сопряжении разнородных, не смешивающихся единиц, слов и изображения, составляющих субстанцию поликодового текста.

Визуальная сторона телевизионной программы исходно рассматривалась как утилитарно-иллюстративная, заметно уступающая по художественной

привлекательности искусству кинематографа. Итальянский философ У. Эко (Umberto Eco) приводит подробности дискуссий среди европейских искусствоведов в начале 1960-х гг. о том, чем считать телевидение: типом коммуникации или все-таки «зародышем художественного повествования» (Эко, 2023, с. 75). Сравнения ТВ с кино и литературой затемняли сущностные моменты особого характера взаимодействия телевидения со зрителем: «Тенденция рассматривать телевидение как разновидность кинематографа отнюдь не так безобидна и умозрительна. <...> Мы мучаемся в догадках по поводу неизвестного компонента, который свойственен телевидению, и пребываем в полной иллюзии, будто знаем, что такое само телевидение» (Муратов, 2009, с. 67–68).

Обращает внимание исходный приоритет вербальности в ранжировании компонентов. Словесное радиодное «прошлое» раннего ТВ проступает в укоренившемся названии «аудиовизуальное СМИ». Понятие «телевизионная речь» изначально служило отдельным объектом изучения. Трактовалось оно как «род ораторского искусства, эффективное средство воздействия на общественное мнение» (Гаймакова и др., 2004, с. 40) без учета корреляции с изображением. Анализируя поликодовые экранные тексты, медиаспециалисты характеризуют их как сочетание вербальной, иконической и аудиальной составляющих, образующих единое целое, «сплоченную систему, воспринимающуюся реципиентом как общность элементов» (Сергеева, Уварова, 2014, с. 130).

Главный «крючок» телевизионного текста – прямое воздействие визуальных образов, открытые «цепляющие» эпизоды, целенаправленно рассчитанные на непреременный всплеск зрительского внимания. С развитием возможностей передачи качественного изображения, увеличением величины телеэкранов видеообраз стал доминировать над словом, превращая ТВ в «визуально-аудиодное» медиа. Барт называл эту смену приоритетов историческим медийным переворотом. Слово, нуждавшееся в иллюстрации, уступило место главенству образа, допускающего комментарии: «Изображение больше не иллюстрирует собой слово; со структурной точки зрения само слово паразитирует на изображении...» (Барт, 2015, с. 19). При этом смыслы, транслируемые видео и звучащими текстами, обретали общую многозначность, сообразно с идеями М.М. Бахтина о полисемии и многозначности каждого художественного текста как единого связного знакового языкового комплекса (Бахтин, 1979, с. 281). Теоретическую базу исследования составили труды российских и зарубежных авторов. В отечественной практике последовательно сменяли друг друга несколько парадигм рассмотрения ТВ в качестве феноменологического объекта (Михалкович, 1996, 1998). Некоторые работы касались следующего: сочетаний изображения и закадрового текста в неигровом кинематографе (Уртминцева, Скачкова, 2022; Mansfield, 1992); стремления ТВ избегать композиционных рисков и инноваций по сравнению с кинематографом, смысловой стабильности «мира конкретной истории» на телеэкране (Smith, 2018; Weissmann, 2019); однонаправленной векторности движения информации внутри телевизионной трансляционной модели (Волкова, 2018); тонкостей считывания мимических невербальных эмоций (Экман, 2013); пе-

рехода от логоцентрической к интерсемиотической культуре (Gambier, 2020; Manovich, 2007). Однако непосредственно о корреляции слова и изображения применительно к телевизионным произведениям написано мало.

Публикация общего сборника переводов работ У. Эко разных лет, посвященных телевидению (Эко, 2023), дала возможность расширить данное направление и детально ознакомиться с предлагаемым им внеконтентным подходом к анализу именно телевизионных текстов. Условное разделение ткани единого экранного произведения на визуальные и вербальные слои, с одной стороны, открывало доступ к технологиям «упаковки» смыслов при создании ТВ-выпуска и его сборки из элементов разной природы, а с другой – переносило локус внимания на холистический характер восприятия показываемого сообщения реципиентом-зрителем.

Материалы и методы

Предложенная У. Эко система разделения общего смыслового потока, передаваемого от коммуникатора к аудитории, предполагает условный разъем единого сплава сообщения на составляющие его знаковые коды, распределенные по уровням ключевых знаковых регистров – визуального и вербального. Структурный подход дал возможность выявить потенциальные области нестыковок смысловых коннотаций, не запланированных авторами.

«Третьи смыслы» возникают в мозгу у зрителя, а не у создателей сообщения. Как семиотик Эко предложил методологический подход, ориентированный на конечного получателя информации: «Я рассматриваю проблему с не совсем привычной точки зрения: не с позиции тех, кто делает телевизионную передачу, а с позиции зрителя; то есть я задаюсь вопросом: что зритель может понять про слово и образ в процессе коммуникации?» (Эко, 2023, с. 245). Схема обращения знаковых кодов в ходе коммуникационного процесса приводится в публикации Эко «Слово и образ на телевидении», представляющую запись его выступления на круглом столе в Венеции в марте 1971 г. (рис.).

Причиной коммуникационных разночтений могут быть прямые ошибки кодирования: неверный авторский расчет на культурный багаж и установки реципиентов (отсюда – непонимание аудиторией увиденного или ощущение скуки, банальности), коммуникационные «шумы» разного рода, отвлечения зрителя, провоцирующие сбои внимания и др.

Разного рода сдвиги между элементами экранного послания также способны вызывать трудно прогнозируемые «неуловимости», «непроговариваемые смыслы» (Усманова, 2019, с. 168). Следует отметить, что подобные побочные смысловые «зазоры» присущи не только ТВ. В эпоху постмодерна и метамодерна восприятие зрителем любых зрелищных искусств настраивается на рассмотрение объекта через призму неясности значений, размытия отличий «коннотата от денотата». Отдельные свойства искусства, возведенные в универсальные принципы, не объясняют новых реалий восприятия: «Вопрос в том, как обнаружить, как критически проанализировать наличие

этого „третьего времени“, или „третьего смысла“ в конкретном произведении?...» (Максимов, 2021, с. 50). Предлагаемый Эко принцип разъема содержательной целостности сообщения на условное распределение значений по различным перцептивным слоям может служить инструментом для обнаружения источников дополнительных значений и подтекстов, исходно не входивших в интенции авторов.

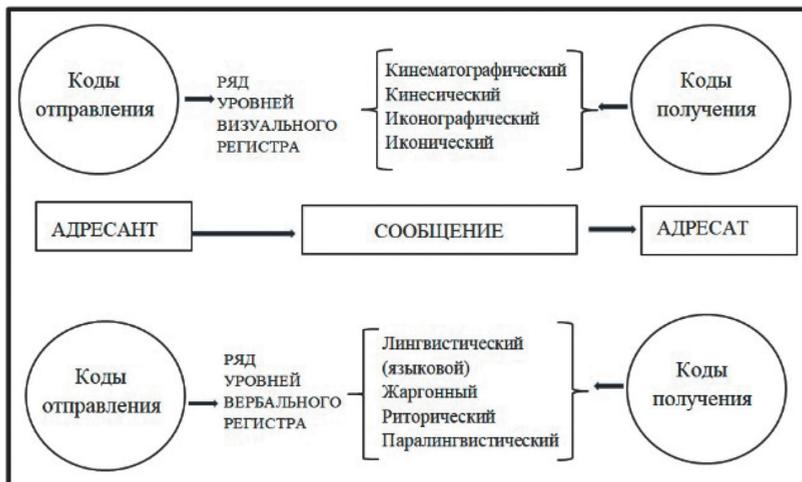
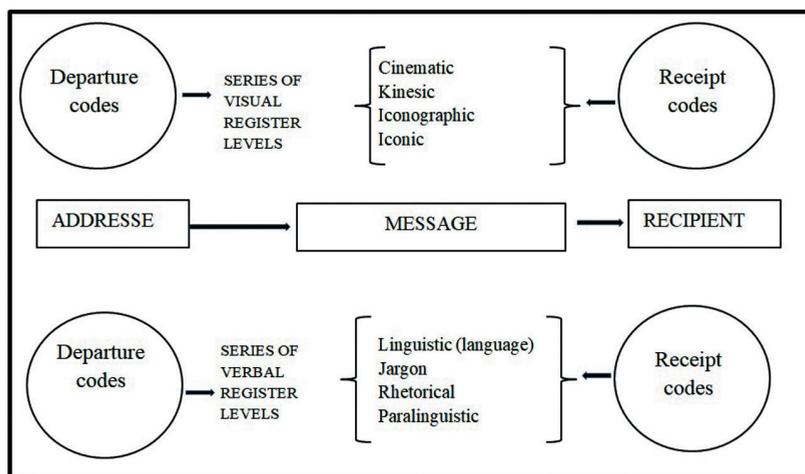


Схема вербального и визуального регистров ТВ-сообщения

Источник: Эко У. О телевидении: статьи и эссе 1956–2015. М. : АСТ ; CORPUS, 2023. С. 246. (Eco U. Towards a Semiotic Inquiry into the Television Message // Working Papers in Cultural Studies. 1972. No. 2. P. 103–121).



Scheme of verbal and visual registers of TV message

Source: Eco, U. (2023). *About Television: Articles and Essays 1956–2015*. Moscow: AST; Corpus Publ. P. 246. (In Russ.) (Eco, U. (1972). Towards a Semiotic Inquiry into the Television Message. *Working Papers in Cultural Studies*, (2), 103–121).

Здесь необходима оговорка: вслед за Эко мы делаем предметом послышного рассмотрения произведения, которые Лев Манович, наряду с другими исследователями (Пронин, 2017; Gunning, 1990), выделил в группу нарративных (narrative) – повествовательные произведения, делающие ставку на выражен-

ные смысловые коннотации. Они кардинально отличаются от цифровых художественных произведений, созданных методами слияния множественных изменяемых слоев, так называемых Hybrid Media¹ (Manovich, 2007, p. 11), демонстрирующих принципиально иной визуальный язык.

Результаты и обсуждение

При дешифровке экранного сообщения зритель использует одновременно как минимум три системы восприятия: языковую (звучащий текст, телевизионная речь, синхронная и закадровая, графические вербальные включения, титры, надписи); первичную иконическую, т.е. прямое, непосредственное, денотативное восприятие передаваемой «картинки»; вторичную иконическую (или символическую) систему. Символические значения – интенциональны, они заключают в себе то, «что хотел сказать автор» (Барт, 1985, с. 177). То есть они целенаправленно закладываются в структуру сообщения как на уровне технического фиксирования реальности, так и на уровне эстетизации исходного материала, креативного выбора собственно авторского синтаксиса.

Нобелевский лауреат психолог Д. Канеман (Daniel Kahneman) обозначил способы восприятия эвристических объектов, к которым относятся такие изображения в телепрограмме, как «системы мышления Один и Два». Первая система – интуитивная, срабатывающая автоматически и не поддающаяся произвольному управлению. Она включает у получателя информации так называемую «до-языковую денотацию», то есть «считывание», узнавание увиденного напрямую, без понятийной расшифровки. Это понимание близко к первой иконической системе Барта. Второй способ предполагает сознательные умственные усилия, «субъективное ощущение деятельности, выбора и концентрации» (Канеман, 2014, с. 31), требующие от зрителя мысленной расшифровки увиденного.

Ранние работы Эко дополняют инструментарий для условного ранжирования комплексных субъективных ощущений зрителя и их распределения по отдельным уровням, сохраняя комплексность воздействия.

Эко рассматривал визуальный (зрелищный) регистр как приоритетный (табл. 1).

Таблица 1

Характеристики уровней визуального регистра (по У. Эко)

| | | |
|---|---------------------|--------------------------------------|
| 1 | Иконический | Денотационное узнавание увиденного |
| 2 | Иконографический | Поиски значимых коннотаций |
| 3 | Кинесический | Экспрессивный язык эмоций |
| 4 | Кинематографический | Эстетические приемы съемки и монтажа |

Источник: составлено И.Н. Кемарской.

¹ Манович называет появление «гибридных» медиа в 1990-х гг. «невидимой революцией», в ходе которой непрерывное слияние слоев изображения и звука с помощью цифровизации становится профессиональной нормой: *The invisible revolution that took place in the second part of the 1990s can therefore be understood as the period of systematic hybridization between different software originally designed to be used by professionals working in different media.*

Table 1

Specifications of visual register's levels (according to U. Eco)

| | | |
|---|--------------|---|
| 1 | Iconic | Denotational recognition |
| 2 | Iconographic | Search for significant connotations |
| 3 | Kinesic | Expressive language of emotions |
| 4 | Cinematic | Aesthetical techniques of filming and editing |

Source: compiled by Irina N. Kemarskaya.

Названия уровней – рабочие термины в силу многозначности и широты употребления. Интерес представляет послышное описание воздействия кодов каждого уровня на зрителя (конечно, с учетом специфики до-цифрового традиционного телесмотрения). «Третьи смыслы» могут возникать на любом уровне считывания визуальных кодов.

Иконический уровень восприятия предполагает непосредственное *узнавание* образа зрителем. Его ключевая характеристика – отсутствие знакового кода, прямое воздействие. Именно механизм такой спонтанной перцепции описал Барт применительно к фотоизображениям: «Фотография <...> в силу своей откровенно аналогической природы есть, по всей видимости, сообщение без кода» (Барт, 2015, с. 44). Мгновенный процесс распознавания движущегося изображения, буквально фиксирующего реальность, похоже, носит аналогичный характер: «Знаки иконического сообщения не черпаются из некоей кладовой знаков, они не принадлежат какому-то определенному коду, в результате чего мы оказываемся перед лицом парадоксального феномена <...> перед лицом сообщения без кода» (Барт, 2015, с. 35).

«Третий смысл» на иконическом уровне возникает, например, при восприятии зрителем хроники катастроф, травмирующее видео которой воздействует мгновенно, независимо от присутствия или отсутствия сопроводительного текста. В частности, попавший в угол кадра черный пластиковый мешок на месте какой-то аварии мгновенно ассоциируется со смертью, хотя исходно такое понимание может и не быть заложено ни визуально, ни словами. Р. Барт отмечал это свойство сильных прямых денотаций: «Травма прерывает речь, блокирует сигнификацию» (Барт, 2015, с. 25).

Не предполагавшиеся авторами «третьи смыслы» могут провоцироваться и плохим качеством видеоизображения. Некачественная «картинка» вызывает напряжение зрения и требует большей включенности, повышенной концентрации внимания, аналогично тому, как плохой шрифт влияет на достоверность восприятия и улучшает когнитивную деятельность (Канеман, 2014, с. 95). Современные подростки часто не опознают черно-белую хронику, видят в ней смыслы, отличные от узнаваемых старшим поколением.

Иконографический уровень визуального регистра рассчитан на более сложное истолкование визуального ряда пользователем, требующего пояснений. Искажение зрительского восприятия может быть вызвано неадекватной расшифровкой воздействующих элементов, в частности эмоционально-смысловой доминанты текста, закладывавшейся авторами. Нет гарантий, что зритель

примет за «чистую монету» формально от него скрывающиеся «внеконвенциональные» интенции авторов: рекламные, пропагандистские, социально-культурные, – не ожидаемые в данном сообщении. Чрезмерная предопределенность авторских намерений может не привлечь, а отпугнуть зрителя, который «считает» в экранном тексте не то, что ему показывают. Продуманное сочетание элементов послания, с одной стороны, обеспечивает эффективную коммуникацию, с другой – может делать заметной коммуникативную интенцию, а следом и дискуссионную заданность медиатекстов (Бережная, 2016, с. 147–148).

Именно на этом уровне визуальный регистр наиболее близко соприкасается, практически «срачивается» с вербальным, это тот случай, когда образ должен быть подкреплён словом (Эко, 2023, с. 247). Расхождения между «картинкой» и словом особенно чреваты искажением интенционных авторских смыслов на уровне культурного декодирования текста. Источником появления «третьих смыслов» могут стать неадекватная оценка авторами социокультурных установок аудитории, чрезмерная зрелищная плотность послания, сложность подачи информации и, как следствие, уклонение зрителем от полноценной медиакоммуникации.

Кинесический уровень визуального регистра в иерархии Эко означает восприятие зрителем невербальной мимики и жестов персонажей на экране. Неожиданные дополнительные истолкования, порождаемые на данном уровне, могут быть связаны с такими не до конца определенными понятиями, как телегеничность или харизматичность человека, оказавшегося перед объективом. Спонтанно производимое кинесическое впечатление особо важно для телеведущих, подкрепляющих с помощью интонаций и жестов нужный им образ. Проблемным полем для проявлений «третьих смыслов» на этом уровне можно считать прямой эфир. Ироничный взгляд, эмоциональный всплеск руками, долгая пауза перед ответом или вопросом, – все это триггеры для «высекания» неожиданного понимания происходящего аудиторией, размывания интенций, исходно закладывавшихся авторами в ткань сообщения.

Кинематографический уровень визуального регистра как тип кодирования не характерен для телевидения, хотя его простейшие элементы «насмотренный» зритель успешно распознает. Он связан с техникой сборки визуального материала, с приемами видеомонтажа. Так, прямая склейка означает переход к следующему фрагменту, а склейка через наплыв намекает на то, что между эпизодами прошло какое-то время. Поликодовый ТВ-текст «шьется» гораздо более грубыми средствами, чем кинотекст. Эстетически выстроенные мизансцены, сложные ракурсы, изощренные монтажные переходы и другие элементы киноязыка разрушают в глазах аудитории *достоверность реальности*, ценимую на телеэкране. Не говоря уже о том, что сложная «грамматика» кинофильма впустую пропадет при фоновом телепросмотре.

Скрытые «неочевидные» смыслы уровней визуального регистра сильно зависят от эмоциональной насыщенности послания, его пропитанности

эмоционально-ценностными представлениями (Барт, 2015, с. 34). Тот же Д. Канеман (2014, с. 94) предостерегает от так называемой «когнитивной легкости» восприятия зрелищных элементов без кода – интуитивно-спонтанного, но создающего обманчивое впечатление «понятности» увиденного, не всегда адекватное реальности.

В упрощенной схеме медиакommunikации, предложенной Эко, исследователя главным образом интересовала область корреляции кодовых знаков визуального регистра с регистром вербальным, творческая составляющая создания *неоднозначного* сообщения, «в котором накладываются различные слои, предоставляя получателю максимальную свободу ответа и интерпретации» (Эко, 2023, с. 249).

Здесь следует добавить пояснение. Аудийный вербальный ряд на экране (как и на экранах цифровых платформ) складывается из двух типов звучащей речи. Во-первых, это текст, произносимый в кадре синхронно с артикуляцией говорящего персонажа (так называемый *синхрон*), во-вторых, – слова, звучащие параллельно с действием в кадре (так называемый *закадровый текст* или *закадр*). Синхрон легко становится закадром, будучи «заброшенным» на соседние планы, что для зрителя чаще всего проходит незамеченным.

Исторически закадровый текст для отдельных выпусков телепрограмм писался по аналогии с дикторскими текстами для неигрового кино, то есть создавался по готовой монтажной сборке. Такой способ вербализации требовал от авторов определенных навыков обращения со словом, строгой «укладки» текста параллельно изображению, с поиском мест для наилучшего смыслового сцепления аудиального материала с видео (так называемых реперных точек). Слово дополняло изображение, в частности содержательные смыслы отвлеченных понятий.

Но такой способ вербализации для телевидения оказался слишком затратным по многим параметрам и к концу прошлого столетия превратился в производственный анахронизм. Возобладала практика создания новостных сообщений, исходного «наговора», перекрывающегося подходящей «картинкой». То есть вербальная риторика и ее визуальный семантический «двойник» технологически создавались по-отдельности, видеоряд иллюстрировал текст. Эта, казалось бы, чисто ремесленная разница в способе создания медиапродуктов внесла свою лепту в рассогласование вербально-визуальных компонентов. Какую бы информацию ни транслировал исходный текст, смыслы «картинки» оказывались сильнее. Лишенные продуманных сцепок, визуальные акценты подспудно провоцировали в восприятии зрителя распад целостных смыслов, внутреннюю конкуренцию кодовых элементов за приоритетность воздействия, запуская механизмы разрыва коммуникации при информационной перегрузке: «Слово ведь не может „дублировать“ образ, ибо при переходе от одной структуры к другой неизбежно вырабатываются вторичные означаемые» (Барт, 2015, с. 20). Отметим сразу, что тавтология слова и образа иногда срабатывает как контрапункт или усилитель.

Еще одну смыслопорождающую сторону закадра отмечали исследователи документального кинематографа: в звучащем вещающем голосе зритель ощущает нечто мистическое. «Видеть говорящего – значит понимать, что мы слышим мнение отдельного человека, с которым можно соглашаться или не соглашаться. Голос невидимого претендует на большее – на абсолютную истину» (Лотман, Цивьян, 1994, с. 145).

Аудийный или вербальный регистр поликодового ТВ-текста Эко рассматривал также как иерархию четырех уровней кодов (табл. 2).

Таблица 2

Характеристики уровней вербального регистра (по У. Эко)

| | | |
|---|-------------------------|---|
| 1 | Лингвистический | Одинаковое знание кодов сообщения авторами и получателями |
| 2 | Лексический (жаргонный) | Определение «свой – чужой» |
| 3 | Риторический | Расположение слов внутри ТВ-текста |
| 4 | Паралингвистический | Невербальные средства речевого воздействия |

Источник: составлено И.Н. Кемарской.

Table 2

Specifications of verbal register's levels (according to U. Eco)

| | | |
|---|----------------|--|
| 1 | Linguistic | Equal knowledge of message codes by the authors and the recipients |
| 2 | Lexical | Definition of 'friend or foe' |
| 3 | Rhetorical | Arrangement of words within the TV text |
| 4 | Paralinguistic | Non-verbal means of speech influence |

Source: compiled by Irina N. Kemarskaya.

Умение выстраивать сопряжения кодовых знаков – ключевой навык достижения авторской интенциональности медиасообщения. И образные, и языковые элементы представляют собой сложные семиотические комплексы, воздействующие по-разному. Текстовая составляющая послания более аналитична, она сопровождается обязательным процессом расшифровки звуковых или буквенных кодов. Кинематограф родился «немым» и освоил звук как дополнительное средство усложнения смысловой композиции фильма (Лотман, Цивьян, 1994, с. 138). Звук придает плоскому экранному изображению объемность, повышает иллюзию достоверности изображаемого. Но для вербального регистра по Эко важно вычленение обособленных, специфических уровней значений, воспринимаемых зрителем аудиально.

Лингвистический уровень восприятия предполагает знание получателем знаковых единиц языка отправления. В случае непонимания исходного кода вербальная коммуникация прерывается. Это наглядно видно при просмотре видео на иностранном языке, не известном пользователю. Разрыв в понимании кодов может быть ликвидирован с помощью аудиального или титрованного перевода, то есть замены вербальных кодов одного языка на коды другого. Характерно, что именно исследователи дубляжа кинофильмов первыми обратили внимание на проблему «двойной реконструкции»: на неравновесность

чисто лингвистических замен в случае перекодирования экранных сообщений. Буквальное вербальное переложение оказывалось недостаточным для адекватной трансляции смыслов: «В ходе анализа информационных потоков и семантических систем аудиовизуальный переводчик должен уяснить, что не будет понятно целевой аудитории, а также каким образом будет строиться когнитивный процесс воссоздания *целостного хронотопа ситуации*, предъявляемой в аудиовизуальном произведении» (Козуляев, 2017, с. 60)². Речь идет о том, что смыслы аудиовизуального сообщения наиболее адекватно считываются при холистическом восприятии слова и «картинки», дополняющих друг друга.

Лексический (жаргонный) уровень кодов – наиболее стилистически окрашенный уровень понимания медиаречи. Он рассчитан на получение информации не зрителем вообще, а определенной социально-демографической группой. Данный уровень определяет стиль дискурса, выбор лексики, принятия реципиентом решения «смотреть или не смотреть». К примеру, для молодежного ТВ-канала уровень материалов лексически окажется, возможно, нарочито огрубленным, с включением диалектизмов, жаргонизмов, неологизмов, «высекающих» дополнительные смыслы послания. Расчет на комплементарную самоидентификацию зрителей по системе «свой – чужой» позволяет привлечь к программе целевое ядро «понимающих» потребителей.

Риторический уровень коррелируется с потенциальным жанром сообщения, с установкой зрителя на серьезность, патетику или развлекательность воспринимаемой информации. Непопадание в жанр чревато капитальным искажением смыслов: драма может быть воспринята как фарс, ирония окажется несчитанной, юмор не вызовет смеха. Но что еще важнее, риторический уровень определяет грамматику телевизионной речи. В закадровом тексте почти не употребляются прилагательные, роль которых берет на себя изображение. Длинные и непонятные слова также неуместны в качестве риторических кодов, они создают излишние коннотации «напряжения» (Эко, 2023, с. 297), по-разному интерпретирующиеся. Атракционные видеофрагменты обычно не сопровождаются текстом, но тавтологичный изображению комментарий может усиливать «нажим определенного эффекта на внимание и эмоцию зрителя» (Эйзенштейн, 2016, с. 19).

Паралингвистический уровень включает в себя ритм аудиальной речи, скорость проговора, авторские интонации. Этот уровень коррелируется с кинесическим уровнем визуального регистра и отвечает вместе с ним за возможные подтексты и скрытые смыслы, передаваемые так называемыми «партизанскими методами», не напрямую. «Третьи смыслы», возникающие на данном уровне, связаны с эмотивной (повышенно эмоциональной) функцией языка, отмеченной, в частности Р.О. Якобсоном, «которую до него лингвисты не „замечали“, полагая, что такого рода паралингвистические феномены не мо-

² Курсив авт. – И. Кемарская.

гут быть включены в область лингвистического анализа, коль скоро здесь речь идет о значениях, возникающих благодаря интонации, экспрессивному „синтаксису“, которые не зависят от семантики произносимого» (Усманова, 2019, с. 171).

Как видно из обсуждения, методология внеконтентного рассмотрения визуально-аудийной продукции, предложенная У. Эко более полувека назад, остается действенной для изучения и, что не менее важно, – для создания экранных произведений нарративного типа (транслирующих смыслы на образном и словесном уровнях). Она предоставляет собой универсальный инструментарий, гибко настраиваемый под различные творческие задачи.

Медиалингвист Ив Гамбье (Yves Gambier), периодизируя историю медиа, справедливо заметил, что каждая новая инфраструктура сменяет, но не отменяет предыдущую: древняя логосфера сохраняется в устной речи; графосфера, появившаяся в XV в., продолжает жить в современной письменности; а видеосфера, начало которой он датирует появлением фотографии, кино, ТВ и других средств визуализации, не обнуляется с появлением цифровых нейросетей, того, что он называет киберсферой (Gambier, 2020, p. 8).

Заключение

Обращение к работам по семиотике телевидения У. Эко не следует рассматривать как очередной опыт археологии медиа, выглядящий неуместным в эпоху стремительной цифровизации коммуникационных средств. Именно поэтому исследования эффекта полимодального восприятия визуально-вербальных текстов не теряют значимости, особенно применительно к массификации их использования в качестве бытового инструмента коммуникации (в блогах, соцсетях, системах частного архивирования информации).

Детальное рассмотрение структурной модели аудиовизуального текста, разработанной Эко, расширяет возможности анализа экранных текстов, выводя их за границы интенционно закладываемых авторских смыслов в область «неочевидного», многослойного, усложненного восприятия содержания. Поликодовые тексты обладают собственным синтаксисом, обучение которому происходит постоянно всеми участниками медиакommunikации в ходе развития зрелищных технологий.

Понятийный ряд, предлагаемый Эко, конкретизирует распределение потенциальных смыслов по визуальным и вербальным регистрам медийного текста, выявляя при этом проблемные зоны авторско-зрительской коммуникации, образующиеся в ходе корреляции увиденного с услышанным (или прочитанным), чреватые возникновением непредусмотренных авторами «третьих» смыслов.

Порядок знаковых кодов, их характер и положение относительно друг друга определяют уровень финального интегрального декодирования сообщения зрителем, зависимый от его культурного багажа, накопленных аналогий

и других факторов. Холистический характер восприятия сообщения предполагает обязательное взаимодействие смыслов, транслируемых отдельными элементами.

Список литературы

- Барт Р.* Третий смысл. М. : Ад Маргинем Пресс, 2015. 104 с.
- Бахтин М.М.* Эстетика словесного творчества. М. : Искусство, 1979. 424 с.
- Бережная М.А.* Доминанты аудиовизуального текста в аспекте исследования ТВ-дискурсов // Вестник СПбГУ. Серия 9. Филология. Востоковедение. Журналистика. 2016. Вып. 3. С. 147–156. <https://doi.org/10.21638/11701/spbu09.2016.317>
- Волкова И.И.* Феномен стриминга: журналистика будущего? // Мультимедийная журналистика: сборник научных трудов Международной научно-практической конференции / под ред. В.П. Воробьева. Минск : БГУ, 2018. С. 213–218.
- Гаймакова Б.Д., Макарова С.К., Новикова В.И., Оссовская М.П.* Мастерство эфирного выступления. М. : Аспект Пресс, 2004. 283 с.
- Канеман Д.* Думай медленно... решай быстро. М. : АСТ, 2014. 653 с.
- Козуляев А.В.* Основы инновационной методики формирования профессиональных компетенций аудиовизуального переводчика // Инновационные проекты и программы в образовании. 2017. № 6. С. 55–62.
- Лотман Ю. Цивьян Ю.* Диалог с экраном. Таллин : Александра, 1994. 116 с.
- Максимов В.И.* Теоретические основы современного танца // Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. 2021. № 6. С. 45–55.
- Михалкович В.И.* О сущности телевидения. М. : ИПК работников ТВ и РВ, 1998. 49 с.
- Михалкович В.И.* Очерк теории телевидения. М. : Государственный институт искусствознания, 1996. 256 с.
- Муратов С.А.* Телевидение в поисках телевидения. Хроника авторских наблюдений. М. : МГУ, 2009. 280 с.
- Пронин А.А.* Mass-док: презумпция нарративности. СПб. : Петрополис, 2017. 244 с.
- Сергеева Ю.М., Уварова Е.А.* Поликодовый текст: особенности построения и восприятия // Наука и школа. 2014. № 4. С. 128–134.
- Уртминцева М.Г., Скачкова В.Н.* Закадровый текст в документальном кинодискурсе // Научный диалог. 2022. Т. 11. № 6. С. 334–349.
- Усманова А.* Поэтика непроговариваемого и «фильмическое» в работах Ролана Барта // *Toros*. Философско-культурологический журнал. 2019. № 1–2. С. 150–176.
- Эко У.* О телевидении: статьи и эссе 1956–2015. М. : АСТ ; CORPUS, 2023. 640 с.
- Эйзенштейн С.М.* За кадром. Ключевые работы по теории кино. М. : Академический проект ; Гаудеамус, 2016. 727 с.
- Экман П.* Психология эмоций: я знаю, что ты чувствуешь. М. : Питер, 2013. 333 с.
- Eco U.* Towards a Semiotic Inquiry into the Television Message // *Working Papers in Cultural Studies*. 1972. No. 2. P. 103–121.
- Gambier Y.* Change and Continuity in Translation. Renewing Communication in a Globalised World // *Studies about Languages*. 2020. Vol. 37. P. 5–19. <http://dx.doi.org/10.5755/j01.sal.1.37.27760>
- Gunning T.* Attractions: How They Came into the World // *The Cinema of Attractions Reloaded* / Ed. W. Strauven. Amsterdam : Amsterdam University Press, 2006. P. 31–41.
- Manovich L.* Understanding Hybrid Media // *Animated Paintings* / Ed. Betti-Sue Hertz. San Diego Museum of Art Publ., 2007. P. 1–18.
- Mansfield J.* Narration and Editing: Sound for Television. London : BBC Television Training Publ., 1992.

- Smith A.N. *Storytelling Industries. Narrative Production in the 21st Century*. Palgrave Macmillan Cham., 2018.
- Weissmann E. Book Review: *Storytelling Industries. Narrative Production in the 21st Century* // *Critical Studies in Television*, Manchester University Press. 2019. Vol. 14. No. 1. P. 146–149. <https://doi.org/10.1177/1749602018818288c>

References

- Bahtin, M.M. (1979). *Aesthetics of Verbal Creativity*. Moscow: Iskusstvo Publ. (In Russ.)
- Barthes, R. (2015). *The Third Sense*. Moscow: Ad Marginem Press. (In Russ.)
- Berezhnaia, M.A. (2016). Dominants of Audiovisual Text in the Aspect of TV Discourses Research. *Vestnik SPbSU. Series 9. Philology. Asian Studies. Journalism*, 3, 147–156. (In Russ.) <https://doi.org/10.21638/11701/spbu09.2016.317>
- Eco, U. (2023). *About Television: Articles and Essays 1956–2015*. Moscow: AST; Corpus Publ. (In Russ.)
- Eco, U. (1972). Towards a Semiotic Inquiry into the Television Message. *Working Papers in Cultural Studies*, (2), 103–121.
- Eisenstein, S.M. (2016). *Behind the Scenes. Key Works on Cinema Theory*. Moscow: Academic Project; Gaudeamus Publ. (In Russ.)
- Ekman, P. (2013). *Emotions Revealed. Psychology of Emotions. I know What You Feel*. Moscow: Piter Publ. (In Russ.)
- Gajmakova, B.D., Makarova, S.K., Novikova, V.I., & Ossovskaya, M.P. (2004). *Mastery of On-air Performance. Study Guide*. Moscow: Aspect Press. (In Russ.)
- Gambier, Y. (2020). Change and Continuity in Translation. Renewing Communication in a Globalised World. *Studies about Languages*, 37, 5–19. <http://dx.doi.org/10.5755/j01.sal.1.37.27760>
- Gunning, T. (2006). Attractions: How They Came into the World. In W. Strauven (Ed.), *The Cinema of Attractions Reloaded* (pp. 31–41). Amsterdam University Press.
- Kaneman, D. (2014). *Thinking, Fast and Slow*. Moscow: AST Publ. (In Russ.)
- Kozulyaev, A.V. (2017). Fundamentals of Innovative Methodology of Formation of Professional Competences of Audiovisual Interpreter. *Innovative Projects and Programmes in Education*, (6), 55–62. (In Russ.)
- Lotman, Yu., & Tsvyvan, Yu. (1994). *Dialogue with the Screen*. Tallin: Alexandra Publ. (In Russ.)
- Maksimov, V.I. (2021). The Theoretical Basis of the Modern Dance. *Bulletin of the Vaganova Ballet Academy*, (6), 45–55. (In Russ.)
- Manovich, L. (2007). Understanding Hybrid Media. In Betti-Sue Hertz (Ed.), *Animated Paintings* (pp. 1–18). San Diego Museum of Art Publ.
- Mansfield, J. (1992). *Narration and Editing: Sound for Television*. BBC Television Training Publ.
- Mikhalkovich, V.I. (1996). *Essay on the Theory of Television*. Moscow: State Institute for Art Studies Publ. (In Russ.)
- Mikhalkovich, V.I. (1998). *On the Essence of Television*. Moscow: IPK Publ. (In Russ.)
- Muratov, S.A. (2009). *Television in Search of Television. Chronicle of Author's Observations*. Moscow State University Publ. (In Russ.)
- Ousmanova, A. (2019). The Poetics of the Unspeakable and 'Le Filmique' in the Works of Roland Barthes. *Topos. Journal for Philosophy and Cultural Studies*, (1–2), 150–176. (In Russ.) <https://doi.org/10.24412/1815-0047-2019-1-2-150-176>
- Pronin, A.A. (2017). *Mass-doc: Presumption of Narrativity*. Saint Petersburg: Petropolis Publ. (In Russ.)

- Sergeeva, Yu.M., & Uvarova, E.A. (2014). Polycode Text: Peculiarities of Structure and Perception. *Science and School*, (4), 128–134. (In Russ.)
- Smith, A.N. (2018). *Storytelling Industries. Narrative Production in the 21st Century*. Palgrave Macmillan Cham.
- Urtmintseva, M.G., & Skachkova, V.N. (2022). Voice-Over Text in Documentary Film Discourse. *Nauchnyi dialog*, 11(6), 334–349. (In Russ.) <https://doi.org/10.24224/2227-1295-2022-11-6-334-349>
- Volkova, I.I. (2018). The Streaming Phenomenon: Journalism of the Future? In V.P. Vorobyov (Ed.), *Multimedia journalism: collection of scientific papers of the International Scientific and Practical Conference* (pp. 213–218). Minsk: BSU Publ. (In Russ.)
- Weissmann, E. (2019). Book Review: *Storytelling Industries. Narrative Production in the 21st Century*. *Critical Studies in Television, Manchester University Press*, 14(1), 146–149. <https://doi.org/10.1177/1749602018818288c>

Сведения об авторе:

Кемарская Ирина Николаевна, доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник научно-исследовательского сектора, Академия медиаиндустрии, Российская Федерация, 127521, Москва, ул. Октябрьская, д. 105, корп. 2. ORCID: 0000-0001-7593-8042; SPIN-код: 7827-5046. E-mail: kemarskaya2011@yandex.ru

Bio note:

Irina N. Kemarskaya, Grand PhD in Philology, Leading Researcher, Research Sector, Academy of Media Industry, 105 Oktyabrskaya St, bldg 2, Moscow, 127521, Russian Federation. ORCID: 0000-0001-7593-8042; SPIN-code: 7827-5046. E-mail: kemarskaya2011@yandex.ru