

Федеральное государственное автономное образовательное учреждение
высшего образования
«СИБИРСКИЙ ФЕДЕРАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»

Институт филологии и языковой коммуникации
Кафедра восточных языков
45.03.02 Лингвистика

УТВЕРЖДАЮ
Заведующий кафедрой ВЯ
_____ Е. В. Чистова

« ____ » _____ 2022 г.

БАКАЛАВРСКАЯ РАБОТА

**СЕМИОТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ КИТАЙСКИХ И
РОССИЙСКИХ ВИДЕОКЛИПОВ В СОПОСТАВИТЕЛЬНОМ
АСПЕКТЕ**

Выпускник	Г. В. Петрова
Научный руководитель	канд. филол. наук, доц. И.Г. Нагибина
Научный консультант	ст. преп. Чжан Юй
Нормоконтролер	А.П. Мутасова

Красноярск 2022

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	3
ГЛАВА 1. ВЗАИМОСВЯЗЬ СЕМИОТИКИ, КИНОСЕМИОТИКИ И МУЗЫКАЛЬНОГО ВИДЕОКЛИПА	6
1.1. Семиотика как самостоятельная наука, её основные положения и история.....	5
1.2. Киносемиотика как раздел семиотики, понятие и основные положения	11
1.3. Музыкальный клип как мультимодальный текст.....	15
ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 1.....	22
ГЛАВА 2. КИТАЙСКИЙ И РОССИЙСКИЙ ВИДЕОКЛИП: СЕМИОТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ. СРАВНИТЕЛЬНЫЙ АСПЕКТ	23
2.1 Типология современных музыкальных клипов и их особенности.....	23
2.2 Анализ видеоклипа методом мультимодальной транскрипции А. Болдри и П. Тибалта.....	27
ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 2.....	68
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	70
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ.....	72

ВВЕДЕНИЕ

Данная работа посвящена исследованиям в области семиотики, и направлена на изучение семиотики кино на материале китайских и российских видеоклипов, а также их сравнительном анализе. Актуальность данной работы обуславливается стремительным развитием вербально-невербальной коммуникации и переходом человечества к использованию Интернета и медиапространства в качестве поля для коммуникации, в котором клип становится одним из значимых средств.

Целью данной работы является изучение и выделение особенностей китайских и российских видеоклипов с точки зрения семиотики кино и последующего их сравнительного анализа. Поскольку клип – явление относительно новое, необходимо изучить не только его, но и то, как он взаимодействует с остальным знаковым пространством, а также его семиотических особенностей как мультимодальных текстов.

Задачи, требующие решения в соответствии с поставленной целью:

1. Сделать обзор литературы по теме исследования.
2. Изучить общую историю становления семиотики, ее развитие в России и Китае.
3. Выделить основные понятия, необходимые для проведения дальнейшего исследования.
4. Выбрать материал для дальнейшего анализа.
5. Провести анализ выбранных видеоклипов, сравнить их между собой.

Объектом исследования являются китайский и российский видеоклипы, рассматриваемые как мультимодальный текст. Предметом исследования являются визуальные и вербальные знаки, выделяемые при просмотре клипа.

Методологической основой данного исследования послужили теоретический анализ литературы, посвященный общей семиотике и семиотике кино, исследованию явления мультимодальности и поликодовости, анализ мультимодального произведения (видеоклипа).

В качестве теоретической основы исследования использованы труды таких ученых как Ю.М. Лотман, Ч. С. Пирс, Ф. де Соссюр в области общей семиотики; Е.С. Кубрякова, Е.Г. Крейдлин, Г. Кресс и Т. Ван Лиувен в области изучения мультимодальности; Ю.М. Громова, С.Б. Шарифуллин, Ю.С. Степанов, К. Мец и Р. Барт в области семиотики кино. В процессе отбора музыкальных клипов было просмотрено и изучено порядка 2 часов видеоматериала заданной языковой пары, однако практической базой исследования послужили музыкальные видеоклипы «漂向北方» (Чужак на Севере), исполнителей 黃明志 Namewee и 王力宏 Leehom Wang, и «芒种» (Колошение хлебов) исполнителя Yin Que Shi Ting 音阙诗听 и Zhao Fang Jing 赵方婧, и российских клипов «Бейся, сердце, время биться» группы Sirotkin и «NBA (Не мешай)» исполнителей RSAC x ELLA, поскольку они являются наиболее показательными для нашего исследования.

ГЛАВА 1. ВЗАИМОСВЯЗЬ СЕМИОТИКИ, КИНОСЕМИОТИКИ И МУЗЫКАЛЬНОГО ВИДЕОКЛИПА

1.1. Семиотика как самостоятельная наука, её основные положения и история

Семиотика – наука, в рамках которой исследуются свойства знаков и знаковых систем. Согласно Ю. М. Лотману, под семиотикой следует понимать науку о коммуникативных системах и знаках, используемых в процессе общения [Лотман, 2000].

Опираясь на определение семиотики Ю.М. Лотмана, можно сказать, что предметом изучения семиотики являются различные знаковые системы, естественные и искусственные языки, системы сигналов в обществе и природе. В сферу интересов ученых, занимающихся семиотикой, входят многие системы визуальных и аудиовизуальных знаков (язык кино, театра, музыки, живописи), а также сложные системы, программы, алгоритмы и языки-посредники для общения человека и машины.

Семиотика – научное направление, окончательно оформившееся только к середине XX века. Тем не менее, его изучение и развитие началось задолго до этого времени.

Самые первые упоминания семиотики встречаются еще в глубокой древности: в диалоге Платона «Кратил», где ведется спор о возможности познания вещей через имена, и в трактате Аристотеля «Об истолковании». В эпоху Средневековья так же было немало споров о знаках, их употреблении и значении, а в XVII веке Джон Локк определил семиотику, используя этот термин в значении учения о знаках. Это учение должно иметь своей задачей «рассмотреть природу знаков, которыми ум пользуется для понимания вещей или для передачи своего знания другим» [Лотман, 2010: 8].

Рассвет изучения семиотики наступает с приходом XIX века. В его второй половине независимо друг от друга начинают работу двое ученых:

швейцарский лингвист Фердинанд де Соссюр и американский логик Чарльз Сандерс Пирс. Они начали рассматривать семиотику непосредственно как науку о знаках.

В «Курсе общей лингвистики» Фердинанда де Соссюра создаваемая ученым «семиология» определяется как «наука, изучающая жизнь знаков в рамках жизни общества» [Соссюр, 2019: 54]. Одно из основных положений теории – дифференциация языка и речи. Языком (*la langue*) Соссюр называл общий для всех говорящих набор средств, используемых при построении фраз на данном языке; речью (*la parole*) — конкретные высказывания индивидуальных носителей языка. В языковой знак Фердинанд де Соссюр включил две составляющие: означающее (акустический образ) и означаемое (мысленный образ). [там же]

Основные принципы семиотики были сформулированы Чарльзом Пирсом, который стремился к созданию логики науки, объясняющей процесс приобретения научных знаний, отражающих реальность. Еще одна заслуга Пирса – введение термина «семиотика» для обозначения науки о знаковых системах (однако же, часть французских авторов и в настоящее время предпочитают пользоваться термином «семиология», введенным Фердинандом де Соссюром). Помимо этого, Чарльз Пирс создал базовую классификацию знаков:

- иконические знаки (*icon*), т.е. образ предмета [Чарльз Сандерс Пирс, 2006]
- знаки-индексы (*index*), т.е. знаки, указывающие на предмет [там же]
- знаки-символы (*symbol*), т.е. знаки, произвольно и на основании конвенции обозначающие предмет [там же].

Кроме того, Чарльз Пирс выделил три семиотических элемента: знак, объект и интерпретант. Ему принадлежит авторство термина семиозис.

Хотя идея создания науки о знаках у данных ученых была единая, представления о том, из чего она будет состоять, довольно сильно отличались. Чарльз Пирс представлял семиотику как «универсальную алгебру отношений» [Семиотика, 2015], т.е. скорее как раздел математики. Фердинанд де Соссюр говорил, что семиотика – это больше психологическая наука, нечто надставленное над другими гуманитарными науками.

Помимо Чарльза Пирса и Фердинанда де Соссюра в направлении семиотики работали также и другие ученые. Например, в 1930-х годах идеи семиотики в своих трудах развивал еще один американский философ Чарльз Моррис. Считая семиотику общенаучной дисциплиной, Моррис, однако, подчеркивал ее особое значение именно для гуманитарного знания. «Семиотика дает основу для понимания важнейших форм человеческой деятельности и связи этих форм друг с другом, поскольку все эти виды деятельности, все отношения находят отражение в знаках» [Степанов, 1971: 145]. К заслугам Чарльза Морриса относится определение структуры семиотики как науки. По Моррису семиотика делится на три основных раздела:

- семантика, т.е. отношение знака к объекту [Моррис, 1983: 88]
- синтаксис, т.е. взаимоотношения знаков [там же]
- прагматика, т.е. отношение знака к субъекту [там же]

В своей работе данный ученый руководствовался принципами, положенными Чарльзом Пирсом. В дальнейшем этот подход получил развитие в работах таких логиков и философов, как Рудольф Карнап [Карнап, 1993], [Карнап, 2007], Альфред Тарский [Tarski, 1994] и др. В дальнейшем эти ученые сформировали свою особую логико-философскую традицию в изучении семиотики.

Рудольф Карнап развивал теорию логического синтаксиса, а язык рассматривал в качестве аппарата для логического анализа языка науки. После 1936 года Карнап, занимаясь построением «унифицированного языка науки»,

сделал вывод, что одного только синтаксического подхода недостаточно, необходимо также учитывать семантику, то есть отношение между языком и описываемой им областью предметов. Основываясь на своей семантической теории, ученый создает теорию семантической информации. В логико-философской традиции знак воспринимается в качестве некоего материального носителя, представляющего другую сущность (чаще всего информацию). В лингвистической же традиции, восходящей к Фердинанду де Соссюру и позднейшим работам Луи Ельмслева [Ельмсев, 2006], знак – это двусторонняя сущность. В этом случае материальный носитель называется означающим, а то, что он представляет, – означаемым знака. Синонимами «означающего» являются термины «форма» и «план выражения». Под синонимами «означаемого» подразумеваются термины «содержание» и «план содержания», «значение», реже «смысл» [Carnap, 1937].

В конце XX в. сформировался ряд смежных наук и научных направлений, среди которых представлены лингвистика текста, терминоведение и терминография, коммуникативная лингвистика, когнитивные психология и лингвистика, эпистемология (т.е. теория познания) и проблематика искусственного интеллекта, связанных с проблематикой общей семиотики и влияющих на ее развитие. Семиотический подход стал применяться практически во всех областях.

Н.Б. Мечковская замечает: «Как метод семиотика используется практически во всех исследованиях человеческой деятельности. Так, существуют исследования семиотики городской дороги, семиотики гадания, семиотики театрального пространства, семиотики жестов, семиотики туризма, семиотики масок, семиотики часов и зеркал и др. Рассматриваемая как наука, семиотика сопоставима практически со всеми науками о человеке. Например, широко представлены исследования на тему “семиотика и психоанализ”, “семиотика и народная культура”, “семиотика и исследования литературных текстов”, “семиотика и прагматика”, “семиотика и лингвистика”, “семиотика

и теория катастроф”, “семиотика и теория прототипов” и др.» [Мечковская, 2004].

В СССР семиотика изучалась скорее как расширенная лингвистика, которая пытается распространить себя, свои правила и системные принципы на смежные науки: историю и теорию литературы, историю, искусствоведение, на художественную критику, способы анализа различных произведений искусства, будь то картины, скульптуры или кинофильмы.

«Семиотика в СССР сыграла очень парадоксальную роль: с одной стороны, она выступила инструментом объективации знания о непознаваемом, о тайном, об искусстве, а с другой стороны, на фоне объективации, развенчания мифов происходило создание собственного автомифа – семиотики как универсальной науки, универсального языка, принадлежность к которому является показателем определенной исключительности» [Левченко, 2016].

Советские семиотики в большинстве своем являлись представителями Московско-тартуской семиотической школы, объединившей в себе сильнейших ученых со всех территорий СССР. Основные проблемы, изучаемые данной школой – это проблемы языка и культуры как системы, состоящей из «бинарных оппозиций» и содержащей некий «универсальный код». Ярчайшими представителями данной школы и советской семиотики в целом стали Ю.М. Лотман и В.В. Иванов. В дальнейшем именно Ю.М. Лотман стал «одним из важнейших рулевых семиотического процесса в России», а В.В. Иванов и «его группа единомышленников составила костяк московской школы» [там же].

Заслуга Ю.М. Лотмана и его школы заключается в использовании и адаптации лингвистического языка описания, благодаря чему стало возможным на практике осуществить семиотическую идею универсализации лингвистического языка. Другими словами, Лотман и его коллеги дали возможность ученым из других сфер использовать метаязык лингвистики и его термины.

Научный интерес к семиотике у китайских лингвистов возник несколько позже, чем в других странах. Начало их изысканий приходится на 80-е годы XX века. На первом этапе становления семиотики в Китае, а именно в период с 1980 по 1986 годы, лингвисты исследовали иностранные труды. Особое внимание уделялось работам Фердинанда де Соссюра и Ролана Барта.

С 1987 по 1993 год семиотика развивается более устойчиво и основательно, научные работы становятся детальнее и глубже. Семиотика становится одним из методов изучения смежных дисциплин: прагматики и семантики. Исследования в области семиотики охватывают уже не только лингвистику, но и другие науки. Соприкасаясь с ними, семиотика дала начало таким направлениям как перевод с позиции семиотики, интерпретация литературных произведений в призме семиотике и так далее [王铭玉, 宋尧, 2003].

С 1994 года и по настоящее время в Китае продолжается активное изучение других направлений, связанных с семиотикой. Например, описательная семиотика, семиотика кино, социосемиотика, дискурс с позиции семиотики. Помимо этого, изучаются паралингвистические языковые знаки; ведутся исследования в области языка тела. Китайские исследователи традиционной культуры и истории с позиции семиотики пытаются с помощью семиотического метода описать некоторые историко-культурные феномены Китая [там же].

Хотя для науки в целом 40 лет – это совсем короткий промежуток времени, именно в нем сформировалось и оформилось направление семиотики в Китае.

На данный момент общая семиотика – это самостоятельная наука со своим предметом, категориальным аппаратом, которая исследует происхождение, функционирование и развитие знаковых систем. Параллельно с выделением направлений на стыке нескольких наук – биосемиотики,

лингвосемиотики, этносемиотики, семиотики культуры и искусства, которые в дальнейшем оформились как самостоятельные дисциплины, продолжается развитие теории общей семиотики.

Существование семиотики продолжается. В рамках семиотики продолжают писать научные труды, издавать учебники. Семиотика остается очень важным направлением в лингвистике и теории коммуникации, которая как бы объединяет социальные науки. Тем не менее, ярче всего семиотика заявила о себе в середине XX века, в послевоенный период, который одновременно выстрелил во многих странах, особенно в таких «двигателях науки» как Франция, США, и СССР.

Для данного исследования семиотика составляет основную теоретическую базу и дает возможность детально структурировать и классифицировать практический материал для более глубокого анализа. Анализ видеоклипа с позиции семиотики возможен благодаря интеграции семиотики в иные научные направления и их последующий синтез, и если говорить об этих направлениях, для нашего исследования необходимо такое направление как киносемиотика, т.е. соединение семиотики и киноведения.

1.2. Киносемиотика как раздел семиотики, понятие и основные положения

Поскольку объектом данного исследования является видеоклип, который, по сути, представляет собой небольшой фильм о конкретной песне, невозможно не обратиться к семиотике кино или киносемиотике, одному из разделов семиотики. Режиссер, киноактеры, авторы сценария, все создатели фильма что-то нам хотят сказать своим произведением. Их лента – это как бы письмо, послание зрителям. Но для того, чтобы понять послание, надо знать его язык [Лотман, 1973: 8].

Семиотика кино – направление в современном киноведении, рассматривающее кинематограф в качестве специфической знаковой системы или совокупность знаковых систем. Метод киносемиотики строится на основе современной лингвистики, этнологии, структурной поэтики. Первые попытки исследования кино с точки зрения семиотики относятся к 1920-м годам. Высказывания о знаковой природе кинематографа можно найти в трудах Ю. Н. Тынянова («Поэтика. История литературы. Кино» 1977 г) [Тынянов, 1977], Б. М. Эйхенбаума («Проблемы киностилистики» сборник «Поэтика кино», 1927 г) [Эйхенбаум, 1927], В. Б. Шкловского («О кинематографе», «Кинематограф как искусство» 1919 г) [Шкловский, 1919], С. М. Эйзенштейна («Метод» 2002 г, «Grundproblem» 2002 г.) [Эйзенштейн, 2002].

Знаковая специфика кинематографа заключается в его свойстве оперировать одновременно тремя типами знаков: иконами, индексами и символами. Это знаковое триединство и является источником полисемии (многозначности) в кино [Зайченко, 2014].

В 1973 году Ю.М. Лотман в работе «Семиотика кино», рассматривая кино как, безусловно, иконический знак, проводит параллели между повествовательным текстом и сюжетом кино, в котором кадры играют роль своеобразных морфем, из которых составляется текст: «...образы на экране могут наполняться некоторыми добавочными, порой, совершенно неожиданными, значениями. Освещение, монтаж, игра планами, изменение скорости и пр. могут придавать предметам, воспроизводимым на экране, добавочные значения — символические, метафорические, метонимические и пр.» [Зайченко, 2014].

В 1971 году своей книге «Семиотика» Ю.С. Степанов скептически отозвался о возможности выделения семиотики искусства: «Что касается так называемой семиотики искусства, то вряд ли можно говорить о существовании ее как особой самостоятельной отрасли семиотики, по крайней мере,

в настоящее время, когда недоказанным и непоказанным остается характер искусства и литературы как знаковых систем» [Степанов, 1971].

По мнению же Лотмана «...в искусстве соотношение языка и содержания передаваемых сообщений иное, чем в других семиотических системах: язык тоже становится содержательным, порой превращаясь в объект сообщения» [Лотман, 1973].

К. Метц говорит, что специфика кино заключается в том, что оно не имеет четкого словаря, являясь "открытой системой" [Метц, 1979: 66]. Значение того или иного предмета в кино всегда более или менее мотивировано и никогда не произвольно. Источником мотивированности в денотации является аналогия, то есть сходство в восприятии означаемого и означающего. Это касается и звука, и изображения, например, изображение собаки и в реальности, и в кино похожее, а звук выстрела похож на звук выстрела в реальности [там же].

Данное расхождение во мнениях – абсолютно нормальное явление, так как с течением времени взгляды ученых на тот или иной вопрос меняются. В современной теории семиотики кино принято выделять несколько основных определений.

В семиотике кино принято выделять два уровня значения – денотативный и коннотативный. К первому относится аудиовизуальная составляющая кино, ко второму – эмоции и разного рода ассоциации при восприятии фильма.

Денотативный уровень предельно прост для понимания, в то время как осознание коннотативного уровня требует определенных усилий от зрителя. Метц полагал, что «исследование коннотативных значений ближе подводит нас к пониманию кино, как искусства («седьмого искусства»)» [Метц, 1971].

Метц делает вывод, что кино – это не язык, а код; и специфика кинематографического кода состоит в отсутствии четкого словаря. Другими словами, кинокод является принципиально открытой системой. Еще одним устойчивым свойством кинокода можно назвать его сугубую денотативность

(кинокод всегда отсылает к предмету, а не к другому знаку; показанные предметы означают лишь самих себя). Значение кинокода всегда мотивировано. Это обусловлено сходством в восприятии означающего и означаемого (изображение крота похоже на крота, звук взрыва похож на взрыв в реальности) [там же].

Коннотативные значения вступают в парадигматические отношения, в рамках которых кадр сравнивается с нереализованными членами парадигмы. Кадр розы, снятый с низкой точки, производит впечатление доминирования и важности цветка, так как подсознательно мы сравниваем его с кадром, снятым с высокой точки, преуменьшающим значение объекта. При синтагматическом подходе тот же самый кадр будет сравниваться не с потенциальными кадрами из парадигмы, но с другими кадрами, использованными в реальности, которые предшествуют ему или следуют за ним. Он получает значение за счёт сравнения с другими кадрами, которые мы видим [Монако, 2009].

Основные тропы языка кино – это метонимия и метафора. Метонимия проистекает из способности знака представлять целое, являясь при этом лишь его частью. Одними из ярких примеров могут служить Статуя Свободы или Запретный город, изображающие США или Китай соответственно. Кинематограф часто обращается к метонимиям, так как для него свойственно показывать внутренние качества через их внешние проявления.

Другой не менее мощный инструмент кинематографа – это метафоры, которые представляют собой сравнение между двумя предметами, не связанными друг с другом, но объединёнными сходными характеристиками. В кино идущие друг за другом кадры метафоричны, когда в них подразумевается сравнение. К примеру, кадр летящей птицы, следующий за кадром летящего самолёта, создаёт метафору, так как он указывает на сходство самолёта с птицей [Чандлер, 2005].

Семиотика кино – относительно молодое ответвление общей семиотики, направленное на изучение различных кинематографических произведений, в частности и интересующих нас видеоклипов. Тем не менее, предпосылки к

выделению данной науки зародились довольно давно. Ярчайшими учеными, изучавшими вопросы киносемиотики, считаются Ю.М. Лотман, Ю.С. Степанов, К. Мец и Р. Барт. Стоит отметить, что данные ученые работали в направлении структурализма, стремясь как можно четче определить каждую конкретную особенность языка кино.

Несмотря на ряд разногласий, прослеживаемый в их трудах, все их идеи очень ценны при комплексном и детальном изучении языка кинематографа.

Основными определениями, без которых невозможно говорить о языке кино и, соответственно, киносемиотике, являются денотация и коннотация, метафора.

В нашем исследовании семиотика кино – это то научное направление, которое формирует основной терминологический аппарат работы и которое позволяет более детально трактовать материал исследуемых клипов, не упуская из поля зрения специфику клипа и связанные с этим нюансы, речь о которых пойдет в следующем параграфе.

1.3. Музыкальный клип как мультимодальный текст

На рубеже XX и XXI веков в лингвистике происходит смена научной парадигмы, поиск и постановка новых проблем, «экспансионизм» (по выражению Е.С. Кубряковой) когнитивной, антропоцентрической и функциональной составляющих науки о языке основной причиной расширения круга изучаемых явлений, так или иначе связанных с передачей и восприятием информации в современном мире. Отсюда же происходит и рост лингвистического интереса к вопросу визуализации. Также это связано с тем, что текст сам по себе стал рассматриваться как элемент культуры, а коммуникация стала рассматриваться не только как сугубо вербальное явление.

В настоящее время ярчайшими примерами невербальной коммуникации можно считать кинематограф, телевидение, разного рода музыкальные композиции и Интернет. На стыке кино, телевидения и музыки рождается новое явление – музыкальный видеоклип, основной объект исследования данной работы. Для того, чтобы переходить непосредственно к работе с клипом, необходимо дать его определение.

Музыкальный клип – это вербально-аудиовизуальное произведение, включающее, помимо вербальной составляющей, вокальную либо инструментальную партию в сопровождении ярких, динамичных изображений. [Громова, 2014].

В китайской традиции музыкальный клип или музыкальное видео (кит. 音画, досл: аудиовизуальная живопись) относится к видеозаписям, которые соответствуют песням, и является термином, характерным для Интернета. «Аудиовизуальная живопись» сочетает в себе музыку, изображения и связанные с ними тексты. Ее цель состоит в том, чтобы достичь слуховой и визуальной синхронизации посредством сочетания музыки и изображений, чтобы зритель мог почувствовать настоящий художественный смысл и эмоции, заложенные исполнителем.

Хотя данные определения взаимодополняют и актуализируют друг друга, для нашей работы опорным определением будет являться вариант Ю.М. Громовой.

Характерными чертами видеоклипа являются:

- жесткость формы; видеоряд и звучащая песня неразрывно связаны (за исключением тех моментов, когда несколько секунд видеопреамбулы предваряют песню или «самостоятельными» оказываются какие-то кадры в середине, в намеренных паузах);
- ритмическое соотнесение видеоряда со звучащей композицией (оно может быть «точным», «опережающим», «запаздывающим», но так или иначе выдерживается ритм песни);

- усложненная структура текста и более сложный характер способов передачи информации за счет появления изобразительного и звукового ряда [Большакова, 2008: 23].

В музыкальном клипе обязательно присутствует сюжет, напрямую связанный с песней; определенным образом подобранные кадры, помогающие наилучшим образом раскрыть этот сюжет и подчеркнуть манеру исполнения автора песни.

Исходя из выделенных особенностей клипа, мы можем сделать вывод, что в данном виде текста задействованы разного рода знаки, то есть музыкальный клип – это семиотически неоднородный текст. Чаще всего современные ученые определяют клип как вербально-иконический текст (из-за сочетания вербальных знаков с иконическими). «Взаимодействуя друг с другом, вербальный и иконический тексты обеспечивают целостность и связность семиотического текста, его коммуникативный эффект, поскольку сочетание разнокодовых сообщений дополняют и поясняют друг друга». [Елина, 2012: 51]. Однако, в данной работе воспользуемся несколько иным определением.

Такая сложная структура, когда для построения текста используются элементы различных знаковых систем, позволяет говорить о том, что текст креолизован и полисемиотечен. Термин «креолизованный» употребляется метафорически для обозначения текста, состоящего из знаков разной природы: вербальной (естественного языка) и невербальной (принадлежащей к языкам других знаковых систем – из изображений, нот, формул и т. п.) [Текст: вербальный, иконический, креолизованный, 2021].

Актуальным для данной работы определением креолизованного текста будет являться определение Е.Е. Анисимовой: «Креолизованные тексты – это тексты, фактура которых состоит из двух негомогенных частей: вербальной (языковой/речевой) и невербальной (принадлежащей к другим знаковым

системам, нежели естественный язык)». Среди паралингвистических средств доминируют иконические знаки. [Анисимова, 2003: 8].

Исследуя явление полисемичности, Р. Барт особо подчеркивал факт полисемичности иконического знака, и только подписи под изображениями на естественном языке позволяют избежать многозначности и выбрать верную трактовку знака. «На практике мы все равно сначала читаем изображение, а не текст, его сформировавший: роль текста в конечном счете сводится к тому, чтобы заставить нас выбрать одно из возможных означаемых» [Барт, 1994: 301].

Р. Барт рассматривал текст с семиотической точки зрения, и в процессе своих исследований отметил прагматическую разницу вербальных и иконических знаков. «Знаки иконического сообщения не черпаются из некоей кладовой знаков, они не принадлежат какому-то определенному коду... Данная особенность проявляется в характере тех знаний, которые необходимы для чтения иконического сообщения: чтобы “прочитать” последний (или, если угодно, первый) уровень изображения, нам не нужно никаких познаний помимо тех, что требуются для непосредственной перцепции образа» [там же].

С течением времени и развитием средств массовой коммуникации к вербальному и изобразительному компонентам добавился еще и звуковой, в связи с чем в обиход введено понятие «поликодового текста». [Громова, 2014]. В научной парадигме данное понятие сменило понятие креолизованного текста. По мнению А.Г. Сониной в научной среде достаточное время доминировало представление о том, что поликодовые тексты характеризуются большей эффективностью в передаче информации по сравнению с близкими по содержанию вербальными произведениями за счет одновременного использования разных каналов передачи информации и за их счет более гибкой структуры [Максименко, 2012: 4]. К поликодовым текстам Сонин относит такие тексты, элементы которых «различны по своей семиотической природе, но предназначены исключительно для зрительного восприятия» [Сонин, 2006, 21]. Разновидностями поликодовых текстов являются

иллюстрированный художественный текст, комикс, реклама. Полиmodalными являются тексты, «не только включающие гетерогенные составляющие, но воспринимаемые благодаря работе двух или нескольких перцептивных (сенсорных) modalностей» [там же]. Такие тексты позволяют гибко комбинировать более широкий спектр гетерогенных составляющих и, помимо письменного вербального текста, включают звучащий текст, шумовые и музыкальные средства, анимацию и видеоматериалы» [Зайченко, 2014].

Опираясь на предложенную А. Г. Сониным терминологию, кинотекст, следует рассматривать как поликодовое и полиmodalное образование, состоящее из комбинации элементов разных по своей природе знаковых систем, оперирующих несколькими кодами, воспринимаемое посредством двух сенсорных modalностей – слуха и зрения [там же].

Логично, что для восприятия такого рода поликодовых полиmodalных (мультиmodalных) текстов или уже скорее произведений, к числу которых мы также можем отнести и объект нашего исследования – видеоклип, необходимо задействовать не только визуальный канал восприятия, но и аудиальный, или же не только визуальную, но и аудиальную modalность. Данный вывод позволяет нам говорить о явлении мультиmodalности и мультиmodalном тексте (произведении) соответственно. В силу своей природы, клип является мультиmodalным текстом; в нем используется несколько модусов репрезентации: уже заданный аудио-вербальный (музыкальная композиция с текстом) и достраиваемый позже визуальный (видеоряд) [Александрова, 2018].

Термины «мультиmodalность», «мультиmodalный текст» и основные положения теории мультиmodalности разработаны и введены в научную сферу Гюнтером Крессом и Тео ван Лиувеном [Kress, van Leeuwen 2001]. Ученые выделяют следующие основные теоретические положения мультиmodalности:

1. Мультиmodalность допускает, что репрезентация и содержание высказывания всегда основывается на взаимодействии модусов. Это

конструируется с помощью анализа и описания полного спектра средств для создания значений, которыми люди пользуются (визуальный, разговорный, жестикуляционный, письменный, 3D и др.) в различных контекстах.

2. Мультиmodalность предполагает, что существуют определенные экстралингвистические, семиотически неоднородные ресурсы для достижения определенной цели.
3. Мультиmodalность допускает, что именно нормы и правила, действующие в момент создания значения, являются базисом при отборе и конфигурации модусов для создания этого значения [Kress, van Leeuwen 2001: 77].

А.А. Кибрик считает, что понятие мультиmodalности относится к разграничению между человеческими органами чувств, в первую очередь – зрительным и слуховым каналами. «В рамках каждого из этих каналов есть дальнейшие, более мелкие различия, которые также охватываются понятием мультиmodalных. Так, в речи присутствует сегментный (вербальный) компонент и множество несегментных (просодических) параметров. Визуальный канал включает жестикуляцию, взгляд, мимику и другие аспекты “языка тела”. Письменный дискурс также воспринимается визуально и, кроме вербального компонента, включает целый набор графических параметров, таких как шрифт, цвет, формат и т. д. Современное понятие мультиmodalности включает всё это многообразие» [Кибрик 2010: 148].

Будучи сравнительно молодым жанром, «видеоклип перестал быть неким «видеорядом», в рамках которого поклонники могут увидеть своих кумиров, – эта функция возложена на видеозаписи «живых» выступлений» [Громова, 2014: там же]. В настоящее время можно утверждать, что видеоклип – это сложно организованное произведение, где вербальный и невербальный компоненты могут находиться в различных отношениях друг с другом.

Вербальная сторона клипа выражается через устную речь героев или же исполняемую песню, что является первичной составляющей вербального

компонента, а также через скрипт песенного текста или субтитры. Иконический компонент представлен видеорядом [Большакова, 2008: 23].

Добавление визуального кода к традиционно содержащимся в песне вербальному и мелодическому является способом полного овладения внимания адресата, а также усложняет песенный текст путем добавления еще одного плана восприятия – зрительного, содержащего дополнительную информацию, обогащающую смысловое содержание песни [Большакова, 2008: 23].

Видеоклип существенно сложнее текста, зафиксированного сугубо знаками естественного языка за счет наличия в нем элементов разных знаковых систем. «Усложнение структуры текста и включение в него изобразительного и звукового ряда объясняется усложнением характера информации, которую намерен передать автор клипа.

Отношения текст–изображение–мелодика весьма информативны, они делают возможным анализ в двойном и даже тройном контексте. Движение от вербального кода к иконическому и мелодическому и назад эксплицируют значимость различных компонентов ситуации общения» [там же].

Суммируя вышесказанное, мы можем прийти к выводу, что видеоклип – это сложное явление, которое составляют разного рода знаки. Оно имеет свои особенности и принципы работы, а также более сложную структуру по сравнению с обычными текстами. Для комплексного восприятия видеоклипа и составляющих его кодов, а также последующей обработки необходимо задействовать несколько модальностей, что позволяет назвать клип поликодовым мультимодальным произведением.

ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 1

В результате работы над теоретической частью нашего исследования мы выяснили, что семиотика – это самостоятельная наука о знаках, системах знаков, их функционировании и развитии. Она обладает своим категориальным и понятийным аппаратами, а также богатой историей. Зарождение семиотики произошло в Древней Греции, расцвет изучения этой науки пришелся на конец XIX – начало XX века и продолжается до сих пор. В следствие этого происходит взаимодействие с другими науками, их интеграция с семиотикой, последующее формирование новых научных направлений, среди которых и семиотика кино.

Киносемиотика в нашей работе – это научное направление, в рамках которого мы проводим исследование видеоклипа. В этом процессе мы оперируем основными понятиями киносемиотики и кинематографии. Опорными трудами для данного исследования стали работы Ю.М. Лотмана, Ю.С. Степанова, К. Меца и Р. Барта. Стоит отметить, что данные ученые работали в направлении структурализма, стремясь как можно четче определить каждую конкретную особенность языка кино, следовательно и мы можем максимально конкретизировать каждый элемент анализируемых видеоклипов.

Помимо изучения основных понятий семиотики и киносемиотики, истории этих наук и ознакомления со знаковыми работами, мы определили понятие видеоклипа и выявили его характерные черты. Поскольку говорить о видеоклипе невозможно без упоминания как визуальной, так и аудиальной составляющих, мы познакомились с понятиями креолизованности, поликодовости, и мультимодальности, а также различными точками зрения современных ученых, после чего пришли к выводу о том, что музыкальный клип – это мультимодальное произведение. Изучать и анализировать видеоклип мы будем с помощью визуального и аудиального канала соответственно.

ГЛАВА 2. КИТАЙСКИЙ И РОССИЙСКИЙ ВИДЕОКЛИП: СЕМИОТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ. СРАВНИТЕЛЬНЫЙ АСПЕКТ

2.1 Типология современных музыкальных клипов и их особенности

Перед началом анализа видеоклипа необходимо его классифицировать. В данной работе используется классификация, предложенная С.Б. Шарифуллиным в работе «Вербально-иконические тексты в современной музыкальной коммуникации (на материале видеоклипов)», согласно которым мы можем выделить несколько основных признаков и определить тип исследуемого материала.

С.Б. Шарифуллин выделяет три наиболее релевантных признака (коммуникативную цель, семантико-событийное содержание и долю присутствия вербального компонента), согласно которым выявляются следующие типы клипов:

1. По коммуникативной цели:

- 1) широковещательные – клипы для массовой аудитории,
- 2) узковещательные – клипы для «элитарной аудитории».

2. По семантико-событийному содержанию:

- 3) художественные клипы, семантико-событийное содержание которых определяется наличием сюжетной линии (фактической стороны повествования), персонажей и объектов,
- 4) документальные клипы, семантико-событийное содержание которых находится в прямой зависимости от знаков-индексов, зачастую полностью отделенных от вербального компонента,
- 5) художественно-документальные клипы, где семантико-событийное содержание варьируется от «художественного» к «документальному»,

б) клипы-абстракции, семантико-событийное содержание которых представлено абстрактным, зачастую немотивированным или даже случайным образом сгенерированным набором визуальных образов, не находящихся в непосредственной семантической связи с вербальным компонентом песни.

3. По доле присутствия вербального компонента:

7) вокально-инструментальные клипы, в синкретическом пространстве которых присутствует вербальный компонент в виде текста музыкальной композиции, являющийся релевантным для реализации его смыслообразующего потенциала,

8) инструментальные клипы, вербальный компонент в которых либо отсутствует полностью, либо присутствует в малых долях и находится в непосредственной зависимости от иконического компонента [Шарифуллин, 2013: 11].

Наибольший интерес представляют широковебательные вокально-инструментальные художественные и абстрактные видеоклипы за счет их образности и степени взаимодействия вербального и невербального компонента, поэтому в приведенном исследовании будут сравниваться китайские и российские клип именно этих видов.

В данной работе мы рассмотрим ряд видеоклипов китайских и российских исполнителей, проанализируем и сравним данные, полученные при разборе материалов. Проводить исследование мы будем на примере китайских клипов «漂向北方» (Чужак на Севере), исполнителей 黄明志 Namewee и 王力宏 Leehom Wang, и «芒种» (Колошение хлебов) исполнителя Yin Que Shi Ting 音阙诗听 и Zhao Fang Jing 赵方婧, и российских клипов «Бейся, сердце, время биться» группы Sirotkin и «NBA (Не мешай)» исполнителей RSAC x ELLA.

Первым этапом работы с клипами является их типологизация. Для этого необходимо составить таблицу с критериями, выделенными С.Б. Шарифуллиным, и заполнить данными, соответствующими содержанию

клипов. На основе данного этапа анализа можно прийти к следующим выводам:

Таблица 1. Типологизация клипов

Название клипа	Коммуникативная цель	Семантико-событийное содержание	Присутствие вербального компонента
«漂向北方»	Клип д/массовой аудитории (широковещательный). Клип представлен на онлайн-платформах в свободном доступе (YouTube).	Художественный клип. Текст песни рассказывает историю человека, чьи надежды, связанные с переездом в Пекин, не оправдались. Видеосопровождение отражает путь героя и его страдания, тоску за счет серой цветовой гаммы и крупных планов, показывающих мимику героя (возможность оценить эмоциональное состояние).	Вокально-инструментальный клип. Клип сопровождается песней, присутствуют субтитры.
«芒种»	Клип д/массовой аудитории (широковещательный). Клип представлен на онлайн-платформах в свободном доступе (YouTube).	Клип-абстракция. Видеоряд не соотносится с текстом песни, совпадают лишь отдельные фрагменты. Видео представляет отдельную систему образов.	Вокально-инструментальный клип. Клип сопровождается песней, присутствуют субтитры.
«Бейся, сердце, время биться»	Клип д/массовой аудитории (широковещательный). Клип представлен на онлайн-платформах в свободном доступе (YouTube).	Художественный клип. Текст песни рассказывает о реалиях времени и жизни в России, о самых обычных молодых людях, сталкивающихся с трудностями, взрослением, непониманием окружающими и их неприятием ситуации, стремлении бороться. В видеоряде это отражено за счет сцен с общением героев, их хобби, борьбы и характерной серой гаммы цветов, соотносящихся с суровостью непростой жизни.	Вокально-инструментальный клип. Клип сопровождается песней, субтитры отсутствуют. В качестве стилизации под художественный фильм присутствуют финальные титры.

«NBA (Не мешай)»	Клип д/массовой аудитории (широковещательный). Клип представлен на онлайн-платформах в свободном доступе (YouTube).	Клип-абстракция. Видеоряд не соотносится с текстом песни, совпадают лишь отдельные фрагменты. Видео представляет отдельную систему образов, частично совпадающих и дополняющих текст.	Вокально-инструментальный клип. Клип сопровождается песней, субтитры отсутствуют.
------------------	---	---	---

Данная классификация позволяет определить основные идеи, заложенные в клип, а также знаки, которые следует изучить более детально для полного понимания особенностей рассматриваемых клипов.

В случае клипа на песню «漂向北方» особого внимания заслуживают сцены с крупными планами героя, его мимика, переходы между кадрами, цветовая гамма и их привязка к сюжету песни.

Для клипа на песню «芒种» следует изучить те фрагменты и сцены, которые хотя бы частично совпадают с сюжетом песни или репрезентуют отдельно упомянутые детали. Аналогично первому клипу, анализу также подвержены цветовая гамма, операторские решения и портреты героини клипа. В обоих случаях для облегчения восприятия сюжета и текста следует уделять внимание субтитрам.

Говоря о российских клипах, в первом случае, аналогично китайскому клипу «漂向北方», мы уделяем внимание крупным планам, портретам и переходам от одного сюжетного звена (кадра в случае непосредственно видео) к другому, однако в отличие от китайских клипов, в анализе мы не обращаемся к титрам.

Во втором случае при анализе абстрактного клипа «NBA (Не мешай)», как и в работе с клипом «芒种» к анализу следует взять те кадры, которые могут быть соотнесены с текстом и его деталями, цвета и операторские решения.

2.2 Анализ видеоклипа методом мультимодальной транскрипции А. Болдри и П. Тибалта

Поскольку ранее мы уже определили, что клип – это мультимодальный текст, его следует рассматривать с точки зрения полисемиотического подхода в соответствии с идеями И. Гамбье.

Для анализа поликодового аудиовизуального текста (клипов), предлагаемого в качестве материала данной работы, была использована методика мультимодальной транскрипции, разработанная А. Болдри и П. Тибалтом.

«В соответствии с предложенной схемой анализа, поликодовый аудиовизуальный текст разбивается на кадры (сцены), каждый из которых помещается в виде изображения в отдельную ячейку заранее заготовленной таблицы и описывается в соответствии с тремя ключевыми параметрами, указанными в соответствующих колонках таблицы: визуальный образ, кинетические действия/движения, звуковая дорожка. Подобный подход к анализу поликодового аудиовизуального текста позволяет понять его комплексную знаковую природу и выяснить, как использование совокупности различных знаковых систем позволяет создавать определённое значение» [Малёнова, 2018: 168].

Рассмотрим клип «漂向北方» с применением метода мультимодальной транскрипции:



Рисунок 1. Раскадровка первого фрагмента, «漂向北方»



Рисунок 2. Раскадровка первого фрагмента, «漂向北方»



Рисунок 3. Раскадровка первого фрагмента, «漂向北方»

Таблица 2. Мультимодальная транскрипция первого фрагмента, «漂向北方»

Аудиальный канал (коды)	Визуальный канал (коды)
<p>Лингвистический: герой поет о своей тоске по дому и семье, и даже старые стены города не могут сдержать его грусть. Чехол за спиной – и тот пронизан грустью и мраком. 漂向北方 别问我家乡 / Чужак на Севере. Не спрашивайте меня о Родине. 高耸古老的城墙 挡不住忧伤 / И стены старого города, что возвышаются вокруг, не уймут мою печаль 我飘向北方 家人是否无恙 / Я уехал на Север, а как там моя семья? 肩上沉重的行囊 盛满了惆怅 / И даже рюкзак за спиной полон печали.</p>	<p>Графический: в кадрах герой один, с ним только его гитара, вокруг серость и тоска. Взгляд героя опущен, что подчеркивает упадочное эмоциональное состояние.</p>
<p>Паралингвистический: голос героя грустный и жалобный, слова протягиваются. Речитатив второго исполнителя контрастирует за счет высокого темпа и подчеркивает высокий темп жизни столицы и ее безразличие к герою.</p>	<p>Иконографический: туман как символ неизвестности, отсылка на плохую экологию Пекина, серое небо как символ безнадежности и непривлекательности места, гитара как единственное средство существования и самовыражения, силуэт города как нечто чуждое, но в то же время, уже становящееся нежеланной частью героя.</p>

Аудиальный канал (коды)	Визуальный канал (коды)
Шумо-звуковой: шум города.	Фотографический: блеклые серые цвета, холодная гамма, герой просматривается достаточно четко.
Музыкальный: основная музыкальная линия плавная, ностальгическая, резкий контраст с высоким темпом и громкостью речитатива	Сценографический: герой в центре кадра, движение вперед, игра на инструменте, активная жестикуляция на крупном плане
Паралингвистический: тенор с надрывом у основного героя и исполнителя, резкий и уверенный речитатив в баритоне у второго исполнителя. Пауза в конце припева совпадает с сильной долей в музыке.	Кинематографический: путешествие героя снято одним кадром, игра на инструменте тоже. Крупный план снят с применением техники двойной экспозиции.
	Художественно-театральный: образ героя с гитарой за спиной проходит через весь клип, отражая его путь, гитара используется как инструмент выражения чувств (песня и музыка), как средство к существованию и связь с домом. Крупный план показывает эмоцию страдания героя, а соединение его профиля с силуэтом города можно считать визуальной метафорой поглощения чужим городом героя и потере себя.
	Кинесический: активная жестикуляция, кулаки героя сжимаются от душевной боли, голова опущена, шея вжата, что отражает внутреннее состояние героя.
	Проксематический: предметы удаляются от героя по мере продвижения вперед.
	Костюмный: Черная нейтральная одежда, куртка и шапка для защиты от холода Пекина, маска как защитное средство органов дыхания.



Рисунок 4. Раскадровка второго фрагмента, «漂向北方»



Рисунок 5. Раскадровка второго фрагмента, «漂向北方»



Рисунок 6. раскадровка второго фрагмента, «漂向北方»

Таблица 3. Мультимодальная транскрипция второго фрагмента, «漂向北方»

Аудиальный канал (коды)	Визуальный канал (коды)
Лингвистический: тоска героя проявляется через попытки сдерживать и подавлять свои эмоции, через постоянную оглядку на прошлое. Он старается справиться с ситуацией и не дать ей себя сломать, но по его словам можно понять, как ему тяжело.	Графический: на портретных кадрах герой по-прежнему один, на кадрах городского пейзажа на заднем плане присутствуют люди, которые не взаимодействуют с лирическим героем. Акцент на одиночество.

Аудиальный канал (коды)	Визуальный канал (коды)
<p>忍着泪 (不听也不想 不敢回头望的遗憾)/ Сдерживай слезы (не слушай и не думай/ не оглядывайся и не сожалей) 掩著伤 (扛下了梦想 要毅然决然去流浪)/ Скрой свою боль (следуй за мечтой, решительно ищи) 抬头看 (卸下了自尊 光环 过去多风光)/ Подними голову (отпусти свою гордость и достижения прошлого) 著斜阳 (就算再不堪 败仗 也不能投降)/ Взгляни на закат (даже если поражение невыносимо, никогда не сдавайся) 亲爱的 (再见了南方 眺望最美丽的家乡)/ Родные (прощание с Югом, с самой прекрасной Родиной) 在远方 (椰子树摇晃 梦境倒映着的幻象)/ Далеко (покачивающиеся пальмы/ страна грез в его фантазии) 这城市 (雾霾太猖狂 不散 都看不清前方) Город (смог слишком густ, чтобы видеть дома) 太迷惘 / Слишком растерян</p>	
Аудиальный канал (коды)	Визуальный канал (коды)
<p>Паралингвистический: сохраняется контраст в голосах и манере исполнения певцов, речитатив выступает уже больше в роли внутреннего голоса героя, который старается его подбодрить и не дать увязнуть в тоске и разочаровании.</p>	<p>Иконографический: наложение дороги на силуэт исполнителя и взгляд в две противоположные стороны соотносятся с образами поиска, оглядки на прошлое и на текущую ситуацию.</p>
<p>Шумо-звуковой: шум города.</p>	<p>Фотографический: блеклые серые цвета, на городском пейзаже герой виден чуть хуже, чем на портретных кадрах (акцент на экологии Пекина).</p>
<p>Музыкальный: сохранение основной музыкальной линии и контрастов в громкости, повышений или понижений нет, история героя развивается.</p>	<p>Сценографический: чаще всего герой в центре кадра, фокус на нем и его движениях. Активная мимика. Появление кадров с расположением героя во второй четверти кадра, акцент на его мизерности по сравнению с окружающей реальностью.</p>
<p>Паралингвистический: голоса исполнителей не меняются, громкость и резкость голоса реп-исполнителя отвечают за репрезентацию несломленного внутреннего стержня лирического героя.</p>	<p>Кинематографический: сохранение использования методов двойной экспозиции и съемки одним кадром для наибольшей динамики. Использование приема зеркального отражения.</p>

Аудиальный канал (коды)	Визуальный канал (коды)
	Художественно-театральный: сохранение образа героя-одиночки, идущего по Пекину и не знающего, что делать дальше и как выжить. Визуальная метафора «прошлое-будущее» за счет эффекта зеркального отражения.
	Кинесический: активная мимика, ослабление роли жестов. Акцент на выражение лица
	Проксематический: на городских пейзажах двигаются объекты заднего плана, не согласуясь с движениями героя (отсутствие связи героя с реальностью)
	Костюмный: Черная нейтральная одежда, куртка и шапка для защиты от холода Пекина, маска как защитное средство органов дыхания.



Рисунок 7. Раскадровка третьего фрагмента, «漂向北方»



Рисунок 8, Раскадровка третьего фрагмента, «漂向北方»



Рисунок 9. Раскадровка третьего фрагмента, «漂向北方»

Таблица 4. Мультимодальная транскрипция третьего фрагмента, «漂向北方»

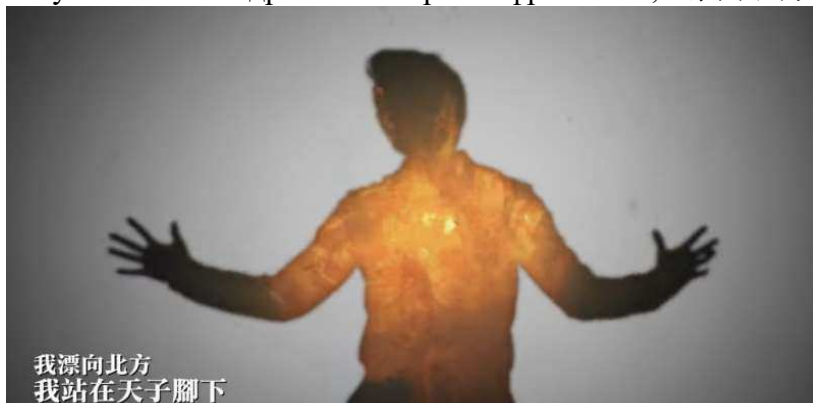
Аудиальный канал (коды)	Визуальный канал (коды)
<p>Лингвистический: герой не может справиться с обуревающими его чувствами, не может принять обстановку вокруг. Он ищет спасения в алкоголе и еде, но безрезультатно. Ничего не может заглушить тоску и боль в душе героя.</p> <p>空气太脏 太混浊 他说不喜欢/ Воздух слишком мутный и грязный, ему не по душе 车太混乱 太匆忙 他还不习惯/ Слишком плотный трафик, слишком хаотичный,人行道一双又一双 斜视冷漠的眼光/ Люди вокруг со слишком холодными и циничными глазами. 他经常将自己灌醉 强迫融入 这大染缸/ Он укрылся от них в выпивке.</p> <p>走着脚步蹒跚 二锅头在摇晃/ Бесцельно шатается по переулку с бутылкой водки в руках, 失意的人啊偶尔醉倒在那胡同陋巷/ Порой разочарованные и пьяные падают прямо здесь. 咀嚼爆肚涮羊 手中盛着一碗热汤/ Жуя баранину и запивая теплым супом, 用力地 温暖著 内心里的不安/ Он все равно не может унять тоску внутри.</p>	<p>Графический: кадры куплета простроены таким образом, чтобы наиболее близко к тексту отразить образы, заложенные автором. Городской пейзаж соотносится с первыми строками куплета, последующие сцены совпадают с текстом в хронологическом порядке.</p>

Аудиальный канал (коды)	Визуальный канал (коды)
Паралингвистический: куплет исполняется в речитативе, соотносясь с высоким темпом города, в котором находится герой.	Иконографический: пронсящиеся за спиной главного героя машины отражают плотность дорожного движения в столице. Наложение героя на текстуру жидкости соотносится с появлением пристрастия к алкоголю, а крупный план поедания баранины – с попыткой согреться изнутри.
Шумо-звуковой: шум города	Фотографический: серая гамма кадров с преобладанием черного цвета (акцент на нарастании напряжения внутреннего конфликта героя и окружающей действительности)
Музыкальный: нарастание темпа, соотносимое с темпом реп-исполнителя. Усиление контраста с психологическим и эмоциональным состоянием лирического героя.	Сценографический: чередование крупного плана с кадрами, где герой располагается во второй четверти изображения (создание эффекта давящего на героя большого количества пространства).
Паралингвистический: резкий голос реп-исполнителя отражает внутренний конфликт лирического героя с действительностью.	Кинематографический: съемка одним кадром сменяется на «нарезку» коротких видео-зарисовок в высоком темпе, соотносясь с темпом музыки и темпом жизни Пекина. Создается ощущение потерянности героя среди многообразия других образов в кадре.
	Художественно-театральный: образ страдающего героя, не знающего, куда себя пристроить. Двойная экспозиция с жидкостью и портретом героя выступает в качестве визуальной метафоры на появление пристрастия к алкоголю и полного поглощения лирического героя его же внутренним конфликтом.
Аудиальный канал (коды)	Визуальный канал (коды)
	Кинесический: смещение акцента с главного героя на «движение» города и проходящих «людей со слишком холодными и циничными глазами».
	Проксематический: на городских пейзажах двигаются объекты заднего и переднего плана, окружая главного героя, но при этом не согласуясь с движениями героя.
	Костюмный: Черная нейтральная одежда, куртка и шапка для защиты от холода Пекина, маска как защитное средство органов дыхания.



祈求一家人平安

Рисунок 10. Раскадровка четвертого фрагмента, «漂向北方»



我漂向北方
我站在天子腳下

Рисунок 11. Раскадровка четвертого фрагмента, «漂向北方»



回不去的遠方Oh

Рисунок 12. Раскадровка четвертого фрагмента, «漂向北方»

Таблица 5. Мультимодальная транскрипция четвертого фрагмента,
«漂向北方»

Аудиальный канал (коды)	Визуальный канал (коды)
<p>Лингвистический: Герой в отчаянии, в своей тоске и тревоге за домашних он обращается к богу. Он задается вопросами, на которых нет ответа и наконец признает, что не всем мечтам суждено осуществиться, часть из них разбивается о суровую, «жестокую» реальность. Он смиряется со своей судьбой и признает невозможность возвращения домой. 就像那尘土飘散随着风向 谁又能带领着我一起飞翔 / Будто песок, летящий по ветру... Кто поможет мне воспарить? 我站在天坛中央闭上眼 祈求一家人都平安 / Стою у Храма Неба и молюсь, чтобы с моей семьей все было хорошо.</p> <p>我漂向北方)这里是梦想的中心 但梦想都遥不可及 / (Я уехал на Север) Это страна грез, но моя мечта по-прежнему недостижима. (家人是否无恙)这里是圆梦的圣地 但却总是扑朔迷离 / (Как там моя семья?) Это святая страна грез, но как же она сбивает с толку. (肩上沉重的行囊)多少人敌不过残酷的现实 从此销声匿迹 / (Тяжел груз за спиной) Сколько людей не выдерживают жестокой реальности и исчезают? (盛满了惆怅)多少人陷入了昏迷 剩下一具空壳尸体 / (Полон печали) Сколько людей будто впали в кому, оставив лишь пустое тело? (也是最后寄望) Rest In Peace / (Последняя надежда) Покойся с миром. 回不去的远方 Oh / Не могу вернуться домой. 漂向北方 别再问我家乡 / Чужак на Севере. Не спрашивайте меня о Родине.</p>	<p>Графический: изображения героя у Храма Неба соотносится с первыми строками куплета, а также является отсылкой к значимости китайской культуры и истории для каждого жителя страны. Преобладание портрета с использованием приема двойной экспозиции и соотнесение этих портретов с приемами психологизма в литературоведении (кадр взрыва, оформленный в силуэт героя, может выступать в качестве фрагмента его психологического портрета и показать глубину и напряженность его внутреннего конфликта).</p>

Аудиальный канал (коды)	Визуальный канал (коды)
Паралингвистический: Речитатив идет в параллель с вокальной партией, выражение соединения переживаний и размышлений (вокал – переживания, речитатив – размышления). Контраст темпов исполнения.	Иконографический: образ Храма Неба выступает в качестве единственного места, в котором герой еще видит возможную поддержку и помощь. Образ взрыва говорит об эмоциональном состоянии героя, а образ пекинского вокзала в сочетании с тоской и ненавистью в лице героя говорят о невозможности возвращения домой и вынужденном смирении.
Шумо-звуковой: Основной акцент на голоса исполнителей, шумовых эффектов нет. Нарастание громкости.	Фотографический: преобладание кадров на белом фоне как символ приходящей ясности.
Музыкальный: нарастание темпа и громкости музыки по мере приближения к пику внутреннего конфликта лирического героя. Затухание музыки и голосов к моменту разрешения конфликта и смирения героя.	Сценографический: основной упор на портреты героя, герой расположен в центре кадра и является главным его объектом. При приближении к финалу появляются кадры, в которых герой находится в третьей четверти изображения, что символизирует его преодоление конфликта и взгляд на него со стороны, последующее смирение.
Паралингвистический: Голоса исполнителей становятся громче и сильнее ближе к финалу песни, отражая эмоциональный пик лирического героя, но затихают по мере его смирения с ситуацией и признанием собственного поражения.	Кинематографический: быстрое чередование портретных кадров героя, зачастую почти без движения, но с активной мимикой. Акцент на мимику используется для усиления эмоциональности клипа.
	Художественно-театральный: образ смирившегося и от части сломленного героя. Взрыв в рамках двойной экспозиции является визуальной метафорой пика конфликта и максимального накала эмоций героя. Кадр с вокзалом и четко просматриваемой мимикой героя позволяет понять его отношение к происходящему (ненависть и разочарование).

Аудиальный канал (коды)	Визуальный канал (коды)
	Кинесический: Движение отсутствует. Смена портретов как единственное движение, отвечающее за репрезентацию смены состояний главного героя.
	Проксематический: сосредоточенность на мимике героя, движения в чистом виде нет.
	Костюмный: Черная нейтральная одежда, куртка и шапка для защиты от холода Пекина, маска как защитное средство органов дыхания.

Исследование клипа на песню «漂向北方» с применением метода мультимодальной транскрипции позволяет выделить следующие особенности:

- Высокая степень образности.
- Высокая степень соотнесенности текста песни и аудиовизуального ряда.
- Соотносимость цветовой гаммы с содержанием текста песни.
- Широкое применение метода двойной экспозиции для репрезентации внутренних состояний героя клипа, а также использование кадров крупного плана.
- Обилие иконографических знаков.
- Обилие визуальных метафор.
- Особая роль костюма в репрезентации героя.
- Тесная взаимосвязь просодии исполнителей, их движений в кадре и текста песни.
- Отсылки к культурно-историческому богатству Китая.

Для получения более полного понимания особенностей китайского видеоклипа обратимся к клипу «芒种» и исследуем его. Поскольку данный клип по классификации С.Б. Шарифуллина относится к категории клипов-абстракций, к рассмотрению будут взяты только

отдельные сцены, в которых возможно проследить взаимосвязь между текстом песни и предложенным видеорядом.



Рисунок 13. Кадр первого фрагмента, «芒种»

Таблица 6. Мультиmodalная транскрипция первого фрагмента, «芒种»

Аудиальный канал (коды)	Визуальный канал (коды)
<p>Лингвистический: Данная песня рассказывает нам историю о девушке, которая в прошлом любила, и путь ее преодоления этого расставания и последующих сожалений. Буквально с первых строк можно сделать вывод, что история любви была не особо долгой, хотя все-таки она что-то значила для героини (поскольку героиня думает о происшедшем и даже сравнивает ушедшую любовь со сном).</p> <p>一想到你我就/ Когда я думаю о нас, 空恨别梦久/ Перестаю сожалеть, что наш сон был коротким.</p> <p>В данных строках присутствует метафора (借喻, 强喻) «сон – любовь», т.е. «любовь, похожая на сон».</p> <p>Важно учитывать и тот факт, что как отдельно взятые фрагменты, так и весь текст песни в целом, строятся на базе большого количества метафор разного типа и игр слов, поэтому в ряде случаев невозможен дословный перевод.</p>	<p>Графический: на протяжении всего клипа героиня находится одна в кадре, максимально привлекая внимание зрителя к себе и своему рассказу.</p>

Аудиальный канал (коды)	Визуальный канал (коды)
Паралингвистический: голос героини не слишком громкий, манера исполнения достаточно нежная. Спокойный темп и отсутствие резких разрывов дает понять, что история, о которой она готова рассказать, уже позади и не может взволновать ее в должной степени, она стала просто фактом.	Иконографический: образ «пробуждения ото сна» и «утренний» портрет героини указывает на окончание истории любви героини, ее пробуждение и очищение.
Шумо-звуковой: шум от легкого ветра из распахнутых окон.	Фотографический: кадр в светлой холодной цветовой гамме, соответствующий естественному освещению утра, однако оно не режет глаз, следовательно и переживания героини уже не такие острые.
Музыкальный: музыка спокойная, ритмичная. Нет изменений в ритме. Лад мажорный, что задает относительно позитивный тон в восприятии песни.	Сценографический: героиня в центре кадра, но ее черты как бы скрыты от зрителя тканью штор, создается впечатление вхождения зрителя в комнату, следовательно и вхождение слушателя в рассказ.
Паралингвистический: голос остается спокойным на протяжении практически всей песни, подчеркивая выдержку главной героини, ее силу и отношение ее истории к прошлому, а не к настоящему.	Кинематографический: движение камеры происходит как бы вокруг героини, акцентируя внимание на том, что она – центральная фигура клипа и истории песни.
	Художественно-театральный: образ спокойной девушки, пережившей определенную историю, которая наложила на нее отпечаток в виде мудрости, силы и спокойствия. Шторы в кадре выполняют функцию визуальной метафоры границ и покровы тайны, связанного с этой историей. Героиня не расскажет слушателю всей правды.
	Кинесический: движение в кадре отсутствует, мимика героини спокойная, что соответствует раннему утру, когда человек только-только просыпается и еще только начинает свой день.
	Проксематический: движение кадру придают легкие летающие шторы, которые облегчают восприятие не только грядущей истории, но и само по себе изображение.
	Костюмный: костюм героини напоминает домашнюю одежду в спокойной цветовой гамме. Создается ощущение комфорта и покоя.



Рисунок 14. Кадр второго фрагмента, «芒种»

Таблица 7. Мультимодальная транскрипция второго фрагмента, «芒种»

Аудиальный канал (коды)	Визуальный канал (коды)
<p>Лингвистический: в стремлении забыть историю любви героиня не остановится не перед чем, невзирая на последствия. 烧去纸灰埋烟柳/ Сожгу письмо до тла и спрячу ивы в дыму. В данной строке присутствует подтекстовая отсылка к выражению «сжечь мосты». Связи с прошлым настолько сильны и многочисленны, что «сжигая» их, героиня «спрячет ивы» в их «дыму».</p>	<p>Графический: пейзаж водоема со скалами, поросшими ивами, затянут туманом. В центре единственно четко заметная фигура героини в лодке.</p>
<p>Паралингвистический: спокойный голос героини говорит о ее уверенности в своих действиях и отсутствии намерения отступить.</p>	<p>Иконографический: туман выступает в качестве олицетворения «дыма» от сожженного письма. Хрупкая фигура девушки в центре является отражением масштабности ее истории.</p>
<p>Шумо-звуковой: шумовые эффекты отсутствуют.</p>	<p>Фотографический: Кадр в холодной серой гамме, соотносящейся с «задымлением» и отсутствием ясности.</p>
<p>Музыкальный: музыка спокойная.. Нет изменений в ритме. Повествование развивается постепенно.</p>	<p>Сценографический: В центре кадра в фокусе главная героиня. Отдаленность ее силуэта от камеры акцентирует внимание на масштаб истории и последствий ее «забывания», ее всеохватность.</p>
<p>Паралингвистический: легкость просодии исполнительницы отождествляется с ее уверенностью и готовностью к решительным действиям.</p>	<p>Кинематографический: камера статична, наблюдается продвижение девушки и лодки по водоему.</p>

Аудиальный канал (коды)	Визуальный канал (коды)
	Художественно-театральный: образ преодоления сложностей и ухода от прошлого репрезентован через визуальную метафору затуманенного водоема и единственно различимой в нем девушки и лодке.
	Кинесический: девушка в кадре неспешно плывет через водоем, как бы удаляясь от прошлого, не заикливаясь и не застревая в тяжелом для нее моменте.
	Проксематический: кадр статичен и отражает неподвижность прошлого относительно удаляющейся от него лирической героини.
	Костюмный: белое кимоно как символ чистоты, силы и нового начала.



Рисунок 15. Раскадровка третьего фрагмента, «芒种»

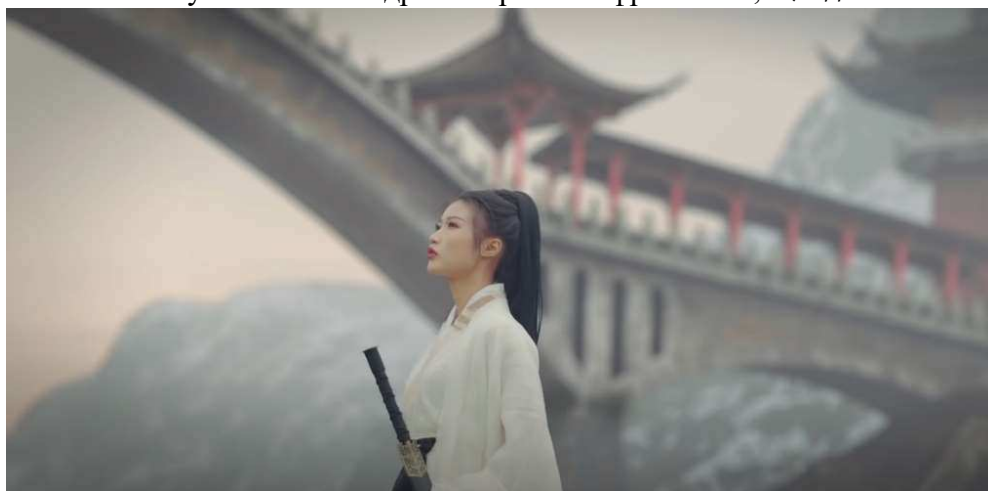


Рисунок 16. Раскадровка третьего фрагмента, «芒种»

Таблица 8. Мультимодальная транскрипция третьего фрагмента, «芒种»

Аудиальный канал (коды)	Визуальный канал (коды)
<p>Лингвистический: Героиня говорит о том, что ее любовь ушла, она осталась вне ее реальности. (Чтобы «оставить свое беспокойство под мостом», необходимо этот мост пройти.) 余晖沾上 远行人的发/ Лучи заходящего солнца освещают волосы путника. 他洒下手中牵挂/ Он оставил свое беспокойство 于桥下/ Под мостом. Мост – явная метафора (明喻) границы, связывающей прошлое и будущее, действительность и абстракцию.</p>	<p>Графический: крупный план героини дает понимание ее внутреннего состояния, композиция «герой в центре» не нарушается. На пейзажном кадре основной акцент на мост, а не на девушку.</p>
<p>Паралингвистический: спокойствие в голосе героини отождествляются с уверенностью в факте оставления истории позади.</p>	<p>Иконографический: образ моста как образ границы настоящего и прошлого, настоящего и будущего. Туман на заднем плане символизирует неизвестность, которая ждет за мостом.</p>
<p>Шумо-звуковой: шум отсутствует</p>	<p>Фотографический: приглушенная серая гамма кадров с теплым оттенком, отсылающим к «закату» из текста.</p>
<p>Музыкальный: небольшое прерывание музыки отождествляется с переходом истории через «рубеж» настоящего и прошлого.</p>	<p>Сценографический: на портретном кадре героиня находится в центре, чтобы зритель мог оценить ее эмоции, в то время как на пейзаже она находится во второй четверти кадра, чтобы акцент сместился с нее на мост.</p>
<p>Паралингвистический: повышение голоса исполнительницы согласуется с изменением темпа и высоты музыки и дает нам понять, что этот этап важен для лирической героини.</p>	<p>Кинематографический: камера движется вокруг героини, создавая эффект нахождения девушки и зрителя в едином моменте и пространстве.</p>
	<p>Художественно-театральный: основной образ сцены – мост, который является визуальной метафорой границы настоящего и прошлого, настоящего и будущего. Архитектурное решение отсылает к богатой культуре и истории Китая.</p>
	<p>Кинесический: девушка созерцает мост, движения в кадре нет. Акцент внимания на зрителя на мимике. Выражение лица уверенное, несломленное. Девушка готова столкнуться со всем, что ее ждет.</p>
	<p>Проксематический: кадр выполняет функцию своего рода панорамы за счет движения камеры вокруг девушки.</p>

Аудиальный канал (коды)	Визуальный канал (коды)
	Костюмный: белое кимоно как символ чистоты, силы и нового начала.

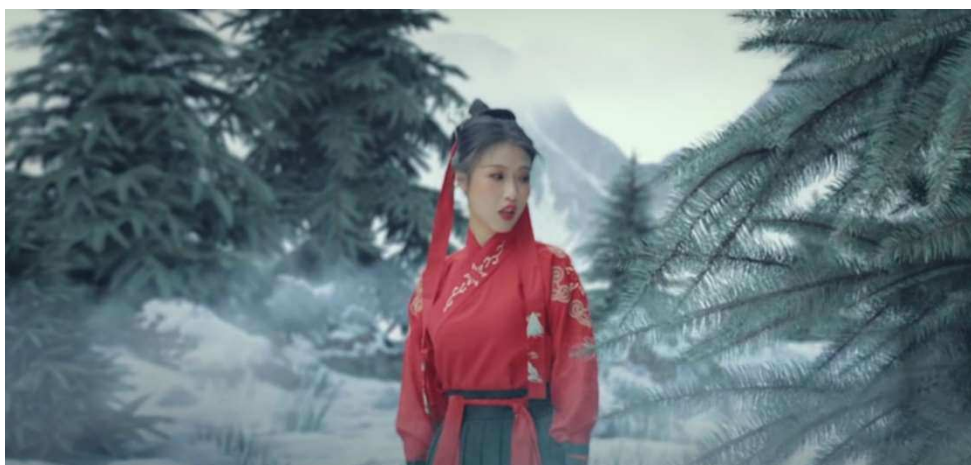


Рисунок 17. Кадр четвертого фрагмента, «芒种»

Таблица 9. Мультиmodalная транскрипция четвертого фрагмента, «芒种»

Аудиальный канал (коды)	Визуальный канал (коды)
<p>Лингвистический: повествование приобретает форму ответа на гипотетический вопрос к самой рассказчице. Ответом является иносказание с явным ответом. Девушка говорит о том, что все ответы на интересующие вопросы, можно найти совсем рядом.</p> <p>谓我何求/ Ты спросишь меня, что я ищущу? 种一万朵莲花 / Семена великого множества лотосов 在众生中发芽 / Прорастают во всем сущем 等红尘一万种解答 / Дают великое множество ответов.</p> <p>В данном фрагменте присутствует гипербола (夸张), выражающаяся через «一万» в значении «великое множество» (дословно: десять тысяч), а также метафора (借喻, 强喻) «лотос» и его семена. Это достаточно красивое растение, широко распространенное в странах Азии, отождествляется с мудростью и красотой. Мудрость дает людям искомые ответы на мучающие и вопросы.</p>	<p>Графический: портретный кадр с героиней в центре. Впервые мы видим ее за рассказом, а не за размышлениями. Героиня в лесу в поисках ответов.</p>

Аудиальный канал (коды)	Визуальный канал (коды)
Паралингвистический: спокойный голос героини дает уверенность в верности ее слов и реальности нахождения ответов.	Иконографический: образ леса как символа места, в котором теряются и образ места, связанного с поиском выхода, с поиском ответов. Образ зимы соотносится с аудиальной метафорой «всему свое время» (лотос распускается летом, и раньше, чем должен, он не зацветет.)
Шумо-звуковой: шум отсутствует.	Фотографический: портретный кадр в холодной гамме соответственно сезону и месту. Лес – недружелюбное и отталкивающее место. Девушка в красном создает контраст, показывая свою чуждость ему.
Музыкальный: темп музыки чуть выше, чем на протяжении всей песни, поскольку она близка к искомым ответам, и это подстегивает зрителя принять участие в поиске вместе с героиней.	Сценографический: впервые в центре кадра зритель видит не размышляющую девушку, а непосредственно говорящую, за счет чего происходит привязка момента к настоящему.
Паралингвистический: темп исполнения не соотносится с темпом музыки и выступает в роде аудиальной метафоры и отсылки к выражению «всему свое время», героиня получит свои ответы в тот момент, когда это уготовано ей свыше, и она это понимает.	Кинематографический: камера движется вместе с девушкой, немного скрываясь за деревьями, создавая эффект совместного продвижения зрителя вместе с ней.
	Художественно-театральный: сцена выступает ярким примером взаимодействия визуальной метафоры и ее усиления за счет «антитезы». Героиня ходит по лесу в поисках ответов, которые со временем окажутся буквально на поверхности, но на данный момент лес – полная противоположность «лотосов, произрастающих во множестве сущностей и дающих множество ответов».
	Кинесический: девушка ходит и осматривается вокруг, что согласуется с текстом и идеей поиска.
	Проксематический: камера как незримый спутник девушки, который не вмешивается в происходящее, но внимательно смотрит за ней. Аллюзия на судьбу и бога.
	Костюмный: красное кимоно как символ энергии жизни, силы, несокрушимости и счастья.

Исследование клипа на песню «芒种» с применением метода мультимодальной транскрипции позволяет выделить следующие особенности:

- Высокая степень образности.
- Соотношение текста песни и аудиовизуального ряда достигается за счет визуальных и аудиальных метафор.
- Соотносимость цветовой гаммы с содержанием текста песни.
- Использование кадров крупного плана.
- Обилие иконографических знаков.
- Обилие визуальных метафор.
- Обилие и разнообразие метафор в тексте.
- Особая роль костюма в репрезентации героя.
- Отсылки к культурно-историческому богатству Китая.

Поместим выделенные особенности обоих клипов в сравнительную таблицу:

Таблица 10. Сравнительный анализ семиотических особенностей китайского клипа

	«漂向北方»	«芒种»
Тип клипа	Художественный клип	Клип-абстракция
Особенности клипа	<ul style="list-style-type: none"> • Высокая степень образности, • Высокая степень соотносительности текста песни и аудиовизуального ряда • Соотносимость цветовой гаммы с содержанием текста песни • Широкое применение метода двойной экспозиции для репрезентации внутренних состояний героя клипа, а также использование кадров крупного плана • Обилие иконографических знаков • Обилие визуальных метафор • Особая роль костюма в репрезентации героя 	<ul style="list-style-type: none"> • Высокая степень образности, • Соотношение текста песни и аудиовизуального ряда достигается за счет визуальных и аудиальных метафор • Соотносимость цветовой гаммы с содержанием текста песни • Использование кадров крупного плана • Обилие иконографических знаков • Обилие визуальных метафор • Обилие и разнообразие метафор в тексте

	<ul style="list-style-type: none"> • Тесная взаимосвязь просодии исполнителей, их движений в кадре и текста песни. • Отсылки к культурно-историческому богатству Китая. 	<ul style="list-style-type: none"> • Особая роль костюма в репрезентации героя • Отсылки к культурно-историческому богатству Китая.
Сходства	Высокая степень образности, использование кадров крупного плана, обилие иконических знаков, обилие визуальных метафор, особая роль костюма в репрезентации героя, соотносимость цветовой гаммы с содержанием текста песни, отсылки к культурно-историческому богатству Китая	
Различия	<p>Художественный клип: прямое соотношение текста и аудиовизуального ряда; широкое использование приема двойной экспозиции для репрезентации внутренних переживаний героя; отсутствие большого количества разнообразных текстовых метафор (и их реализации в видеоряде); отсутствие аудиальных метафор.</p> <p>Клип-абстракция: высокий уровень метафоричности текста песни, на которую создается клип; соотношение текста и аудиовизуального ряда достигается за счет использования большого количества визуальных и аудиальных метафор; преобладание обычных портретов и пейзажей без использования приема двойной экспозиции, наличие аудиальных метафор.</p>	

Проведем аналогичную процедуру разбора и анализа российских клипов тем же методом, а затем сравним их между собой. Рассмотрим клип «Бейся, сердце, время биться»:



Рисунок 18. Раскадровка первого фрагмента, «Бейся, сердце, время биться»



Рисунок 19. Раскадровка первого фрагмента, «Бейся, сердце, время биться»



Рисунок 20. Раскадровка первого фрагмента, «Бейся, сердце, время биться»

Таблица 11. Мультиmodalная транскрипция первого фрагмента, «Бейся, сердце, время биться»

Аудиальный канал (коды)	Визуальный канал (коды)
<p>Лингвистический: текст песни начинается строками, характеризующими нынешнюю обстановку и ее понимание молодым поколением россиян.</p> <p>Бейся, сердце, время биться Бейся, стерео, время биться Нас непросто напугать Мы достигли дна, радостно смеясь Мама, не ищи меня Видишь солнце, там и я</p> <p>Текст богат олицетворениями и обращениями («сердце», «стерео») повторяются на протяжении всей песни). «Биться» используется в прямом и метафорическом смыслах: буквально, биться – обеспечивать жизнь, жить. Для стерео – задавать темп жизни; метафорически – биться за жизнь, держаться на плаву. Молодое поколение, исходя из текста, хотя и ощущает себя на дне, но оно чувствует свое единство (поколение – мы). Солнце как метафора стремления к лучшему. Прослеживается намек на конфликт поколений (Мама, не ищи меня).</p>	<p>Графический: крупные планы бегущих молодых людей как воплощение слов «мы достигли дна, радостно смеясь». Далее появляется галерея смеющихся портретов как показатель эмоционального состояния (и на дне есть место смеху). Кадр с «солнцем» из рук как символ единства и общего стремления к лучшему.</p>
Аудиальный канал (коды)	Визуальный канал (коды)
<p>Паралингвистический: ровный голос исполнителя как символ принятия фактов и настрой на борьбу, однако на данном этапе пока недостаточно сильный.</p>	<p>Иконографический: лес как символ «дебрей», «дна» где ничего нет. Солнце – символ надежды, воплощение текстовой метафоры стремления к лучшей жизни. Солнце из рук – символ единства и взаимопомощи, сообразный с используемым местоимением «мы».</p>
<p>Шумо-звуковой: шум отсутствует.</p>	<p>Фотографический: портретный кадр в холодной гамме соответственно сезону и месту. Лес – серое недружелюбное и безразличное место. В кадре больше природы, чем людей, подчеркивая их незначительность. Эмоциональные портреты создают контраст с общей атмосферой уныния и холода.</p>

Аудиальный канал (коды)	Визуальный канал (коды)
Музыкальный: темп музыки спокойный, соотносимый с размерным исполнением и размерностью темпа жизни обычного человека.	Сценографический: в кадре зритель видит бегущих, падающих и смеющихся молодых людей, кадр динамический. Движение воплощает метафору «достижения дна» и строки «Мы достигли дна, радостно смеясь».
Паралингвистический: темп исполнения соотносится с темпом музыки и выступает в роли аудиальной метафоры на темп жизни и настроение относительного приятия неотвратимости действительности вокруг.	Кинематографический: камера как бы смотрит со стороны, но по мере продвижения героев сливается с ними, подчеркивая сопричастность и взаимосвязь зрителя с героями клипа и песни.
	Художественно-театральный: данный фрагмент показывает прямую взаимосвязь текстовой и визуальной метафор, вербальных и невербальных кодов (звучание песни, ее текст, видеоряд и его символы, знаки и образы). Мы видим движение и эмоции, видим то, как воплощается идея поддержки, «падения» и веры в лучшее, характерные для молодых россиян.
	Кинесический: движения героев согласуются с текстом песни.
	Проксематический: камера как сопричастный человек, как часть бегущих.
	Костюмный: герои одеты достаточно тепло, соответственно тому месту и тем условиям, в которых они находятся. Символ готовности к происходящему и понимания ситуации.



Рисунок 21. Раскадровка второго фрагмента, «Бейся, сердце, время биться»



Рисунок 22. Раскадровка второго фрагмента, «Бейся, сердце, время биться»



Рисунок 23. Раскадровка второго фрагмента, «Бейся, сердце, время биться»

Таблица 12. Мультимодальная транскрипция второго фрагмента, «Бейся, сердце, время биться»

Аудиальный канал (коды)	Визуальный канал (коды)
<p>Лингвистический: через развитие текста мы можем наблюдать неугасающее желание жить и бороться, не смотря на трудности и страх.</p> <p>Бейся, сердце, время биться Бейся, стерео, время биться Лампы скоро прогорят Ты едва видна Бейся, сердце, время биться Бейся, стерео, время биться Все, что страшно потерять Надо потерять, радостно смеясь Мама, не ищи меня</p> <p>Через весь текст репризой повторяются строки о сердце и стерео, смысл и основные метафоры сохраняются. Реприза выступает так же в роли эмфатического средства и определяет настрой лирического героя, голоса поколения. Призыв к потере «радостно смеясь» - метафора призыва расстаться со своими страхами и воспрять духом в непростое время, справиться со всеми конфликтами и сложностями.</p>	<p>Графический: в основном кадры простроены так, что главные герои глубоко в центре и окружены большим количеством пространства. Цветовая гамма кадров серая и холодная, что позволяет сохранить атмосферу враждебности и безразличия среды, контрастирующую с «горящими», эмоциональными героями, которые не готовы сдаться, но готовы противостоять.</p>
<p>Паралингвистический: громкость голоса нарастает, вокал становится более уверенным, призывным. Формируется аудиальная метафора, соотносимая с соответствующей текстовой.</p>	<p>Иконографический: грустная девушка за окном машины – символ отдаления от прошлого, символ провала между поколениями (Мама, не ищи меня), аллюзия на строки «лампы скоро прогорят, ты едва видна» (мы еле видим девушку из-за бликов ламп, и перестанем видеть ее вовсе, когда лампы погаснут). Гитара – символ музыки, «стерео», того, что задает темп и дает силы. Ванна среди снега – визуальная метафора потери удобств и стремления «согреться», выжить, а обнимающиеся люди – развитие метафоры поддержки даже в самый суровый час.</p>

Аудиальный канал (коды)	Визуальный канал (коды)
Шумо-звуковой: шум отсутствует.	Фотографический: отдаленные портреты как преобладающая форма кадра, сохранение смысла потерянности и незначительности героев на общем фоне. Эмоциональные кадры поддерживают связь между эмоциональным состоянием героев и текстом песни (задумчивая и встревоженная девушка; гитарист, в переходе кадра улыбающийся).
Музыкальный: темп и громкость нарастают, усиливая окрепший голос, музыка как бы «поддерживает» героя песни и клипа.	Сценографический: в кадре видны какие-либо действия героев, то, как они справляются с проблемами или «сглаживают их углы», эмоции.
Паралингвистический: темп исполнения соотносится с темпом музыки и выступает в роли аудиальной метафоры уверенности и решимости бороться, становиться лучше, преодолевать невзгоды.	Кинематографический: аналогичен предыдущему смысловому блоку.
	Художественно-театральный: Взаимосвязь метафор о жизни и темпе, совмещение аудиальных и визуальных метафор, визуальных и текстовых. Усиление эмоциональности героев говорит об увеличении их сил и готовности бороться, о начале этой борьбы.
	Кинесический: движения героев частично согласуются с текстом песни.
	Проксематический: камера как сторонний наблюдатель, но по-своему сопричастный происходящему.
	Костюмный: герои одеты в комфортную для них одежду, создавая тем самым определенный эффект «самоподдержки».



Рисунок 24. Раскадровка третьего фрагмента, «Бейся, сердце, время биться»



Рисунок 25. Раскадровка третьего фрагмента, «Бейся, сердце, время биться»



Рисунок 26. Раскадровка третьего фрагмента, «Бейся, сердце, время биться»



Рисунок 27. Раскадровка третьего фрагмента, «Бейся, сердце, время биться»



Рисунок 28. Раскадровка третьего фрагмента, «Бейся, сердце, время биться»



Рисунок 29. Раскадровка третьего фрагмента, «Бейся, сердце, время биться»



Рисунок 30. Раскадровка третьего фрагмента, «Бейся, сердце, время биться»

Таблица 13. Мультимодальная транскрипция третьего фрагмента, «Бейся, сердце, время биться»

Аудиальный канал (коды)	Визуальный канал (коды)
<p>Лингвистический: последний смысловой фрагмент текста песни объединяет в себе часть предыдущего рассматриваемого и непосредственно финал, поэтому для полноты анализа часть материала дублируется.</p> <p>Все, что страшно потерять Надо потерять, радостно смеясь Мама, не ищи меня Счет начнется заново И кто-то станет крайним Бейся, сердце, время любит кровь Время любит кровь Бейся, сердце, время любит кровь Время любит кровь</p> <p>Среди средств выразительности основными остаются репризы, олицетворения и метафоры. В финале песни появляются слова «время любит кровь» - это метафора о переменах: чтобы что-то изменить, приходится чем-то пожертвовать, буквально «пролить чью-то кровь». Данная метафора взаимодействует с идеей о потерях. Потеряв то, что страшно, входить в новый этап и новую реальность будет проще, никакие привязанности не будут тяготить.</p>	<p>Графический: кадры построены цепочкой причинно-следственной связи. Кадр игры на гитаре, значимой части жизни героя (можно сделать такой вывод, поскольку он повторяется на протяжении клипа) сменяется появлением девушки и летящей с балкона гитары. Сцены бойцовской тренировки сменяются рядом эмоциональных портретов и сцен имитации ударов, после которых появляется юноша в крови. Общая тяжесть атмосферы финала песни смягчается за счет кадров заботы девушки об избитом парне.</p>

Аудиальный канал (коды)	Визуальный канал (коды)
Паралингвистический: до последней репризы голос исполнителя достаточно громкий, однако к финалу он начинает стихать, как бы принимая и смиряясь с тенденцией невозможности хода истории без жертв. Изменение громкости голоса как аудиальная метафора, идентичная метафоре из 1 фрагмента.	Иконографический: летящая с балкона гитара – символ потерь и жертв во имя изменений, прямая связь с текстом («Все, что страшно потерять, надо потерять, радостно смеясь» и «Время любит кровь»). Сцена тренировки бойцов – символ готовности биться за свои идеалы и защищать честь себя или близких. Избитый парень – жертва времени, в реалиях которого он живет. Девушка, вытирающая кровь олицетворяет заботу и поддержку, она – символ надежды и света даже в самые тяжелые времена.
Шумо-звуковой: шум отсутствует.	Фотографический: отдаленные портреты как преобладающая форма кадра, сохранение смысла потерянности и незначительности героев на общем фоне. Крупные портреты позволяют как отследить эмоциональное состояние героев, так и в деталях увидеть «беспощадность» времени, что выступает в роли еще одной визуальной метафоры.
Музыкальный: темп и громкость постепенно спадая, поддерживая аудиальную метафору смирения.	Сценографический: в кадре видны какие-либо действия героев, то, как они справляются с проблемами или «сглаживают их углы», эмоции. Идея развивается за счет четкого визуального сопровождения причинно-следственной связи (наглядный пример взаимодействия вербального и невербального кодов).
Паралингвистический: темп исполнения соотносится с темпом музыки.	Кинематографический: камера постоянно рядом с героями, даже в самых интимных моментах, создается эффект максимальной близости героев и зрителя.
	Художественно-театральный: максимально четкая связь между текстовыми и визуальными метафорами, буквально «визуальное цитирование» (потеря и «крававые» перемены – разбитая гитара, крайний – избитый парень, он же символ перемен и хода времени). С точки зрения построения клипа – самые эмоциональные кадры помещены в финал, а завершает их галерея персонажей и титры, подобно тому, как это делается в полнометражном кино.

Аудиальный канал (коды)	Визуальный канал (коды)
	Кинесический: движения героев и объектов в кадре подчеркивают текст, в большинстве случаев «цитируя» его и идеи, заложенные ранее.
	Проксематический: камера и зритель по ту сторону – полноценные участники происходящего, часть поколения.
	Костюмный: аналогичен предыдущему блоку.

Исследование клипа на песню «Бейся сердце, время биться» с применением метода мультимодальной транскрипции позволяет выделить следующие особенности:

- Высокая степень образности.
- Высокая степень соотнесенности текста песни аудиовизуального ряда и просодии исполнителей.
- Соотносимость цветовой гаммы с содержанием текста песни.
- Использование эмоционального портрета и отдаленных портретов для отображения значимости или не значимости персонажа относительно общего сюжета и его реалий.
- Обилие иконографических знаков и знаков-символов.
- Обилие визуальных и аудиальных метафор.

Рассмотрим клип-абстракцию «NBA (Не мешай)» исполнителей RSAC x ELLA. По аналогии с принципом исследования китайского клипа «芒种» возьмем лишь отдельные относительно соотносимые с текстом песни кадры.



Рисунок 31. Раскадровка первого фрагмента, «NBA (Не мешай)»



Рисунок 32. Раскадровка первого фрагмента, «NBA (Не мешай)»



Рисунок 33. Раскадровка первого фрагмента, «NBA (Не мешай)»

Таблица 14. Мультиmodalная транскрипция первого фрагмента, «NBA (Не мешай)»

Аудиальный канал (коды)	Визуальный канал (коды)
<p>Лингвистический: текст песни отражает историю внутренних терзаний девушки и ее личную драму, ее желание остаться одной, попытку преодолеть свою боль.</p> <p>Не мешай, не мешай Остаться одной — моя печаль Улетай, улетай В свой далёкий космос И меня забывай Эти крылья не мои, я не могу их расправить Крылья не мои, я никогда не взлечу Крылья не мои, я не могу их расправить Крылья не мои</p> <p>С т.з. стилистических средств ярко представлена реприза («не мешай, не мешай», «крылья не мои, крылья не мои» соединено с анафорой) для акцента на состоянии, усиление отрицания ситуации. Повествование от первого лица для усиления эффекта вовлеченности в сюжет песни.</p>	<p>Графический: кадры простраиваются вокруг героини, едущей по трассе, как бы «уезжая» от проблем и печали, компенсируя невозможность «взлететь» (визуальная метафора).</p>
<p>Паралингвистический: голос девушки достаточно спокойный, без повышения громкости, что является аудиальной метафорой состояния девушки, соотносимой с печалью в тексте.</p>	<p>Иконографический: пустая машина как средство побега от проблем и символ одиночества. Смена времени суток как символ хода времени. Руки по сторонам – крылья, которые героиня «не может расправить».</p>
<p>Шумо-звуковой: шум отсутствует.</p>	<p>Фотографический: преобладание портретов, однако героиня не всегда в центре кадра. За счет перемещения усиливается эффект «сосредоточения» на героине, погружение в ее мир.</p>
<p>Музыкальный: музыка спокойная, печальная и мягкая, как усиление аудиальной метафоры печали, созданной за счет голоса и его громкости.</p>	<p>Сценографический: в кадре видно путешествие девушки, которая просит о том, чтобы ее оставили в покое. Кадр открыт, помех нет, что является визуальной метафорой открытости девушки, ее, возможно, вынужденной свободы.</p>
<p>Паралингвистический: темп исполнения соотносится с темпом музыки.</p>	<p>Кинематографический: камера меняет дистанцию относительно героини, подчеркивая нестабильность ее состояния. Данный прием также может служить визуальной метафорой отталкивания кого-либо и чего-либо от героини.</p>

Аудиальный канал (коды)	Визуальный канал (коды)
	Художественно-театральный: визуальный ряд практически не соотносится с текстовым содержанием песни, однако ряд движений и операторских решений позволяют связать песню и видеоряд воедино.
	Кинесический: движения рук героини напоминают крылья, которыми она хочет взмахнуть, но не может. «Визуальная цитата» текста песни («Эти крылья не мои, я не могу их расправить»).
	Проксематический: камера и зритель по ту сторону – немые наблюдатели, и так или иначе те, кого отталкивает героиня, прося о том, чтобы ее оставили в покое.
	Костюмный: комфортная одежда неярких тонов органично вписывает девушку в среду, но не является символом чего-то.



Рисунок 34. Раскадровка второго фрагмента, «NBA (Не мешай)»



Рисунок 35. Раскадровка второго фрагмента, «NBA (Не мешай)»

Таблица 15. Мультимодальная транскрипция второго фрагмента, «NBA (Не мешай)»

Аудиальный канал (коды)	Визуальный канал (коды)
<p>Лингвистический: лирическая героиня отталкивает дорогого когда-то ей человека, от части оправдывая это тем, что им невозможно быть вместе.</p> <p>Не мешай, не мешай Рядом быть невозможно, прости, прощай Утекай, утекай В незнакомое море К чужим берегам</p> <p>Сохраняется использование реприз для акцента на просьбу лирической героини. «В незнакомое море к чужим берегам» - эпитеты «незнакомое» и «чужие», которые призваны усилить ощущение дистанции между героями.</p>	<p>Графический: аналогично предыдущему фрагменту, кадры строятся вокруг героев, однако уделяется внимание фону, который практически «визуально цитирует» текст (Утекай, утекай в незнакомое море к чужим берегам). Холодная цветовая гамма усиливает ощущение грусти и тоски.</p>

Аудиальный канал (коды)	Визуальный канал (коды)
Паралингвистический: высота и громкость голоса не меняются, смысл сохраняется. Просодия более отрывиста по сравнению с предыдущим фрагментом, что является смысловым отражением невозможности разрешения конфликта, т.е. его аудиальной метафорой.	Иконографический: иконографические знаки аналогичны предыдущему фрагменту.
Шумо-звуковой: шум отсутствует.	Фотографический: преобладание портретов, в кадре появляется второй герой. Взгляды героев направлены в разные стороны, олицетворяя разные пути, которыми им предстоит идти дальше.
Музыкальный: аналогично предыдущему фрагменту.	Сценографический: девушка отворачивается от парня, не желая более быть с ним, отдаляясь от него.
Паралингвистический: темп исполнения соотносится с темпом музыки.	Кинематографический: камера движется вокруг героев, заостряя внимание на их отдалении друг от друга. Также больше внимания и экранного времени уделяется «незнакомому морю» на фоне.
	Художественно-театральный: аналогично предыдущему фрагменту.
	Кинесический: движения рук героини напоминают волны. «Визуальная цитата» текста песни («Утекай, утекай в незнакомое море...»). Присутствует визуальная антитеза (герои находятся рядом практически до конца клипа, но быть вместе уже не могут, глаза направлены в разные стороны).
	Проксематический: камера и зритель по ту сторону – немые наблюдатели окончания истории пары.
	Костюмный: комфортная одежда нейтральных тонов органично вписывает героев в среду, но не является символом чего-то.



Рисунок 35. Раскадровка третьего фрагмента, «NBA (Не мешай)»



Рисунок 36. Раскадровка третьего фрагмента, «NBA (Не мешай)»

Таблица 16. Мультимодальная транскрипция третьего фрагмента, «NBA (Не мешай)»

Аудиальный канал (коды)	Визуальный канал (коды)
<p>Лингвистический: лирический герой выражает свою позицию относительно их отношений с героиней, высказывает свое разочарование. Я рисовал тебя, ты рисовала меня Я рисовался, и ты рисовалась тогда Моя ставка не зашла на NBA Присутствие местоимения «я» для усиления эффекта одиночности героя, сугубо «его» взгляда и восприятия ситуации. «Ставка не зашла на NBA» - метафора разочарования и ожиданий, которые не оправдались.</p>	<p>Графический: цветовая гамма используется одинаково на протяжении всего клипа и задает настроение. Кадры строятся как вокруг героев, так и «игнорируя их» (кадр с дрифтующей машиной) в качестве визуальной метафоры конфликта и разрыва взаимоотношений.</p>

Аудиальный канал (коды)	Визуальный канал (коды)
Паралингвистический: тембр голоса героя не высокий, громкость умеренная, он не столько поет, сколько рассказывает о прошлом, констатирует факты. «Моя ставка не зашла на NBA» произносится механически (в рупор) и громче, что является аудиальной метафорой неизменного факта, отчужденности и разочарования.	Иконографический: сидение героев на крыше движущейся машины – символ желания «рисоваться» друг перед другом (поскольку трюк достаточно опасный). Дрифтующая машина – логическое продолжение идеи «рисования и бахвальства», рупор – символ привлечения внимания к фактам, вместе с тем символ механической отчужденности и отсутствия жизни в отношениях героев.
Шумо-звуковой: скрип рупора, усиление эффекта механистичности и равнодушия.	Фотографический: аналогично предыдущему фрагменту.
Музыкальный: аналогично предыдущему фрагменту.	Сценографический: девушка отворачивается от парня, не желая более быть с ним, отдаляясь от него, парень игнорирует девушку. Взаимодействия между героями нет.
Паралингвистический: темп исполнения соотносится с темпом музыки.	Кинематографический: камера двигается вокруг героев, заостряя внимание на их отдалении друг от друга. Появляются портреты героев отдельно друг от друга, символизируя их независимость друг от друга.
	Художественно-театральный: аналогично предыдущему фрагменту.
	Кинесический: сохранение визуальной антитезы, движения резкие, отрывистые, что совпадает с эмоциональным состоянием героев.
	Проксематический: камера и зритель по ту сторону – немые наблюдатели окончания истории пары. У зрителя есть возможность выбрать, кому сопереживать – парню или девушке за счет появления в кадре парня.
	Костюмный: комфортная одежда неярких тонов органично вписывает героев в среду, но не является символом чего-то

Исследование клипа на песню «NBA (Не мешай)» с применением метода мультимодальной транскрипции позволяет выделить следующие особенности:

- Высокая степень образности.

- Соотношение текста песни и аудиовизуального ряда достигается за счет визуальных и аудиальных метафор.
- Соотносимость цветовой гаммы с содержанием текста песни.
- Обилие иконографических знаков.
- Обилие визуальных и аудиальных метафор.
- Широкое употребление «визуального цитирования» и других средств выразительности по аналогии с тропами в письменном тексте (прим. визуальная антитеза).
- Отсутствие роли костюма в процессе толкования текста.
- Отсутствие связи с культурой страны и её реалиями жизни.

Поместим выделенные особенности обоих клипов в сравнительную таблицу:

Таблица 17. Сравнительный анализ семиотических особенностей
русского клипа

	«Бейся, сердце, время биться»	«NBA (Не мешай)»
Тип клипа	Художественный клип	Клип-абстракция
Особенности клипа	<ul style="list-style-type: none"> • Высокая степень образности, • Высокая степень соотнесенности текста песни аудиовизуального ряда и просодии исполнителей, • Соотносимость цветовой гаммы с содержанием текста песни, • Использование эмоционального портрета и отдаленных портретов для отображения значимости или не значимости персонажа относительно общего сюжета и его реалий, • Обилие иконографических знаков и знаков-символов, • Обилие визуальных и аудиальных метафор • Отсылки к реалиям жизни современной России 	<ul style="list-style-type: none"> • Высокая степень образности • Соотношение текста песни и аудиовизуального ряда достигается за счет визуальных и аудиальных метафор • Соотносимость цветовой гаммы с содержанием текста песни • Обилие иконографических знаков • Обилие визуальных и аудиальных метафор • Широкое употребление «визуального цитирования» и других средств выразительности по аналогии с тропами в письменном тексте (прим. визуальная антитеза) • Отсутствие роли костюма в процессе толкования текста • Отсутствие связи с культурой страны и её реалиями жизни

Сходства	Высокая степень образности, соотнесенность цветовой гаммы со смыслом и содержанием песни, обилие визуальных и аудиальных метафор, а также активное использование иконических знаков, преобладание портретов и кадров крупного плана
Различия	Художественный клип: Наличие знаков-символов, преобладающие тропы – различные метафоры, высокая степень соотнесенности текста и видеоряда, костюм является символом, связь с культурой страны и реалиями жизни в ней. Клип-абстракция: Отсутствие знаков-символов, «визуальное цитирование» как один из основных тропов, практически полное отсутствие соотнесенности текста и видеоряда, костюм не несет дополнительной смысловой нагрузки, привязка к конкретной стране и её культуре отсутствует.

После того как мы проанализировали все клипы и сравнили их в рамках соответствующей традиции, можно сравнить полученные результаты между собой. Занесем все данные в таблицу:

Таблица 18. Сравнительный анализ семиотических особенностей китайского и российского клипа

	Китайский видеоклип	Российский видеоклип
Особенности клипа	Высокая степень образности, достигаемая за счет обилия иконических знаков, использования кадров крупного плана, большого количества визуальных метафор. В роли визуальных знаков также выступают костюм и цветовая гамма каждого кадра. Отсылки к культурно-историческому богатству Китая выполняются за счет деталей заднего плана клипа и его текстовой составляющей (текст песни и субтитры при наличии).	Высокая степень образности, достигаемая за счет обилия иконических знаков и знаков-символов, присутствия портретных кадров и крупных планов отдельных деталей. Большое количество визуальных и аудиальных метафор, присутствие иных тропов. Тексты песен так же богаты тропами, особо частотные – реприза, метафора, олицетворение и эпитет. Костюм не всегда выступает в роли знака. Цветовая гамма в клипе – обязательный визуальный знак. Отсылки к культуре России и реалиям ее жизни не являются чем-то обязательным, в случае наличия выполняются за счет появления знаков-икон и знаков-символов.
Сходства	Присутствие иконических знаков, визуальной и аудиальной метафор, преобладание портретных кадров с особой ролью цветовой гаммы и отдельных элементов, в случае присутствия отсылок к культурной и бытовой составляющей жизни в стране они выполняются за счет отдельных деталей, фона, текстовой составляющей.	

Различия	<p>Китайский клип: костюм обязательно является визуальным знаком, тропы клипов представлены, в основном, визуальной и аудиальной метафорой, обязательное наличие отсылок к культуре и быту в стране, присутствие, в основном, иконических знаков, текстовая составляющая выражается не только текстом песни, но и субтитрами.</p> <p>Российский клип: костюм далеко не всегда несет в себе смысл, среди тропов российского клипа не только метафоры, но и цитирования, антитеза, культурное наследие и реалии жизни далеко не всегда являются обязательным элементом клипа, преобладают 2 формы знаков: символы и иконы, субтитры в клипе отсутствуют.</p>
-----------------	--

ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 2

В рамках проводимого исследования мы выделили ряд семиотических особенностей, присущих китайским и российским видеоклипам на материале клипов «Чужак на Севере» (“ 漂向北方 ”) и «Колошение хлебов» (“芒种”), и российских клипов «Бейся сердце, время биться» группы Sirotkin и «NBA (Не мешай)» исполнителей RSAC x ELLA, а затем провели их сравнительный анализ. Перед началом детального разбора клипов мы определили тип каждого клипа в соответствии с классификацией С.Б. Шарифуллина, в результате чего было установлено, что клипы относятся к диаметрально противоположным типам (художественный клип и клип-абстракция). Для художественного клипа была определена классическая схема разбора (куплеты и припев) по основным смысловым составляющим. Для разбора клипа-абстракции были отобраны сцены, которые возможно хотя бы частично соотнести с текстом песни.

Основным методом анализа выбранного материала является мультимодальная транскрипция, предложенная А. Болдри и П. Тибалтом. Ее использование позволяет понять комплексную знаковую природу клипа и выяснить, как использование совокупности различных знаковых систем позволяет создавать определённое значение.

В результате данного исследования были выделены общие для видеоклипов любого типа семиотические особенности, такие как высокая степень образности, присутствие иконических знаков, визуальной и аудиальной метафор, преобладание портретных кадров с особой ролью цветовой гаммы и отдельных элементов, в случае присутствия отсылок к культурной и бытовой составляющей жизни в стране они выполняются за счет отдельных деталей, фона, текстовой составляющей.

Говоря о различиях между китайским и российским видеоклипом, можно отметить присутствие разных типов знаков (иконические для китайского клипа, иконические и символы для российского), большее количество «тропов» для российского видеоклипа, различную степень

значимости культуры страны и присутствия прямых к ней отсылок (обязательное наличие для китайского клипа и не обязательное для русского), значение костюма как знака важно в китайском клипе, но может быть проигнорировано в русском, большее присутствие текстовой составляющей в китайском клипе за счет наличия субтитров.

Еще одним важным выводом данного исследования является факт того, что семиотические особенности видеоклипа можно выделить только в том случае, если видеоклип рассматривается как мультимодальный текст. Целостное восприятие видеоклипа возможно только во взаимодействии визуального и вербального каналов, а именно при объединении и взаимодополнении значимости одних знаков другими.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Цель данной работы заключалась в исследовании и выделении особенностей китайского и российского видеоклипа с позиции семиотики, а также их последующего сравнительного анализа. В ходе исследования мы изучили ряд источников, связанных с историей развития семиотики как науки в мире, в частности ее историю в России и Китае, поскольку языки данных стран – основная языковая пара данной работы; нами изучены источники по семиотике кино и сопряженным с ней дисциплинам; выделили ряд основных терминов работы (семиотика, клип, мультимодальность, поликодовость, креолизованность) и дали им определения; обозначили и отобрали материал для проведения исследования; провели сравнительный анализ разных типов клипов на китайском и русском языке.

В рамках анализа литературы, соотносимой с темой работы, мы пришли к ряду выводов. Во-первых, хотя семиотика – наука относительно молодая и бурно развивающаяся, она уже имеет оформившийся понятийный аппарат, различные школы, подразделяется на направления и образует мультидисциплинарные пары с другими науками, что позволяет проводить более обширные и комплексные исследования отдельных явлений, каким является и видеоклип. Во-вторых, мы выяснили, что при работе в области семиотики кино невозможно обойтись без таких понятий как тропы (особенно без понятия метафора и ее подвидов), визуальные и вербальные знаки, поликодовость и мультимодальность. В-третьих, клип причисляется к мультимодальным произведениям, поскольку для его восприятия задействованы визуальный и аудиальный каналы восприятия, поэтому практическую часть исследования необходимо проводить с учетом этой особенности и рассматривать не только текстовую составляющую клипа, но его аудиосопровождение и видеоряд.

Проведя сравнительный анализ китайских и российских видеоклипов на материале видеоклипов «漂向北方» (Чужак на Севере), исполнителей

黄明志 Namewee и 王力宏 Leehom Wang, и «芒种» (Колошение хлебов) исполнителя Yin Que Shi Ting 音阙诗听 и Zhao Fang Jing 赵方婧, и российских клипов «Бейся сердце, время биться» группы Sirotkin и «NBA (Не мешай)» исполнителей RSAC x ELLA, мы пришли к следующим выводам.

Основными сходствами видеоклипов, вне зависимости от их типа и принадлежности к той или иной стране и ее культуре, являются высокая степень образности, присутствие иконических знаков, визуальной и аудиальной метафор, преобладание портретных кадров с особой ролью цветовой гаммы и отдельных элементов. В том случае, когда в клипе присутствуют отсылки к культурной и бытовой составляющей жизни в стране они выполняются за счет отдельных деталей, фона, текстовой составляющей.

Различия китайского и российского видеоклипа заключаются в разных типах присутствующих знаков, количестве и видах тропов, значимости культурной составляющей и способах ее выражения.

Важно учитывать, что за полноту восприятия клипа отвечает не только визуальный канал, но и аудиальный, поэтому необходимо рассматривать не только текстовую составляющую клипа (несмотря на то, что клип – это мультимодальный текст), но и его аудиосопровождение, необходимо учитывать операторские решения и анализировать такие детали как постановка кадра, движение персонажа в нем, и специфические фото- и видеоприемы.

Таким образом, благодаря комплексному анализу всех перечисленных выше аспектов, мы сумели выделить и описать не только семиотические особенности китайских и российских клипов, но и посредством сравнения проанализировать взаимодействие особенностей и то, как они позволяют нам глубже воспринять основную идею клипа, составляя единое полотно произведения. Помимо этого, знание семиотических особенностей клипов может облегчить процесс изучения культур стран изучаемых языков, в чем так же проявляется практическая важность проведенного исследования.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Александрова Н.В. Музыкальный видеоклип в массовой культуре XX века: к проблеме структуры и механизма функционирования // Знак: проблемное поле медиаобразования. 2018. Вып. 2 (28). С. 148–152.
2. Анисимова Е.Е. Паралингвистика и текст (к проблеме креолизованных текстов и гибридных текстов) // Вопросы языкознания. 1992. Вып. 4. С. 8.
3. Анисимова Е.Е. Лингвистика текста и межкультурная коммуникация (на материале креолизованных текстов): Учеб. Пособие для студ. Фак. Иностр. Яз. Вузов. М.: Издательский центр «Академия», 2003. 128 с.
4. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс, 1994. 301 с.
5. Большакова Л.С. О содержании понятия «Поликодовый текст» // Вестник СамГУ. 2008. Вып. 63. С. 22–23.
6. Гринев-Гриневиц С.В., Сорокина Э.А. Основы семиотики: учеб. пособие. М.: Флинта, 2012. 254 с.
7. Громова Ю.М. Музыкальный видеоклип как поликодовый текст // Вестник ТвГУ. Серия: Филология. 2014. Вып. 2. С. 188–192.
8. Елина Е.А. Семиотика рекламы: учеб. пособие. М.: Дашков и К, 2012. 136 с.
9. Ельмсев Л. Прологомены к теории языка. Перевод с английского // Серия «Лингвистическое наследие XX века». М: КомКнига, 2006. 248 с.
10. Зайченко С.С. Семиотические свойства художественного кинодискурса // Основные проблемы гуманитарных наук. Сборник научных трудов по итогам международной научно-практической конференции. Волгоград. 2014. 72 с.
11. Иванов В.В. Очерки по истории семиотики в СССР. М.: Наука, 1976. 298 с.

12. Карнап Р. Значение и необходимость. Исследование по семантике и модальной логике. М.: ЛКИ, 2007. 384 с.
13. Карнап Р. Преодоление метафизики логическим анализом языка // Вестник Московского университета Серия 7. Философия. Вып. 6. 1993. С. 11–26.
14. Кибрик А.А. Мультимодальная лингвистика // Когнитивные исследования: сборник научных трудов / ред. Ю.И. Александров, В.Д. Соловьев. Вып. 4. М.: Ин-т психологии РАН, 2010. С. 134–152.
15. Крейдлин Г.Е. Семиотическая концептуализация тела и проблема мультимодальности // Экология языка и коммуникативная практика. 2014. Вып. 2. С. 100–120.
16. Лотман Ю.М. Семиосфера. СПб.: Искусство-СПБ, 2000. 704 с.
17. Лотман Ю.М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин: Эсти раамат, 1973. 76 с.
18. Максименко О. И. Поликодовый vs. креолизованный текст: проблема терминологии // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Теория языка. Семиотика. Семантика. 2012. Вып. 2. С. 4
19. Малёнова Е.Д. О методике анализа аудиовизуального текста (на материале аудиовизуальных поликодовых текстов социальной рекламы) // Вестник ТвГУ. Серия: Филология. 2018. Вып. 4. С. 166–175.
20. Манаенкова Е.А. Семиотические школы и направления // Аналитика культурологи. 2013. Вып. 27. С. 37–44.
21. Мечковская Н.Б. Семиотика. Язык. Природа. Культура. М.: Академия, 2008. 432 с.
22. Моррис Ч. У. Основания теории знаков // Семиотика. М: Радуга, 1983. С. 88
23. Равшанов М., Гулямова Н., Азизова С. История семиотики. Навоий: НГГИ, 2011. 60 с.
24. Сонин А. Г. Моделирование механизмов понимания поликодовых текстов: дис. ... д-ра филол. наук: 10.02.19. М: 2006. 323 с.

25. Соссюр Ф. де Курс общей лингвистики. М.: Юрайт, 2019. 303 с.
26. Степанов Ю.С. Семиотика. М.: Наука, 1971. 145 с.
27. Тынянов, Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. 578 с.
28. Шарифуллин С.Б. Вербально-иконические тексты в современной музыкальной коммуникации (на материале видеоклипов): автореф. дис ... д-ра филол. наук: 10.02.19. Кемерово, 2013. 21 с.
29. Шкловский В. Кинематограф, как искусство // Жизнь искусства. 1919. № 139. С. 140–142.
30. Эйзенштейн С. Метод. Том 1: Grundproblem. М.: Эйзенштейн-центр; Музей кино. 2002. 495 с.
31. Эйхенбаум Б. Проблемы киностилистики // Поэтика кино / Под ред. Б. Эйхенбаума. М.; Л.: Кинопечать, 1927. С. 15. С. 49.
32. О чем могут рассказать музыкальные видеоклипы // Центр молодежных исследований [Электронный ресурс]. 2020. URL: <https://clck.ru/Vk4qP> (дата обращения: 28.11.2021).
33. Семиотика // Гуманитарный портал [Электронный ресурс]. 2020. URL: <https://clck.ru/Vk4ei> (дата обращения: 18.12.2021).
34. Семиотика для новичков // Порталус [Электронный ресурс]. 2005. URL: <https://clck.ru/Vk4y9> (дата обращения: 12.12.2021).
35. Семиотический проект в СССР // ПостНаука [Электронный ресурс]. 2016. URL: <https://clck.ru/Vk4oh> (дата обращения: 09.11.2021).
36. Семиотика // Филологос [Электронный ресурс]. 2015. URL: <https://clck.ru/hxXte> (дата обращения 15.12.2021).
37. Статья №2: почему киноязык нельзя разобрать по составу? Концепция Кристиана Метца // Conserpture [Электронный ресурс]. 2016. URL: <https://clck.ru/Vk4te> (дата обращения: 13.12.2021).
38. Текст: вербальный, иконический, креолизованный [Электронный ресурс]. 2021. URL: <https://clck.ru/Vk4zr> (дата обращения: 11.03.2021).


39. Чарльз Сандерс Пирс // *Anthropology* [Электронный ресурс]. 2006. URL: <https://clck.ru/Vk4jK> (дата обращения: 18.12.2021).
40. Эволюция нарратива: как видеоигры навсегда изменили способы повествования сюжета // *Теории и практики* [Электронный ресурс]. 2011. URL: <https://clck.ru/Vk4v4> (дата обращения: 13.12.2021).
41. Carnap R. *Logical Syntax of Language*. Vienna – London, 1937. 405 p.
42. Kress G., van Leeuwen T. *Multimodal discourse: The modes and media of contemporary communication*. London: Arnold, 2001. 142 p.
43. Metz C. *Film language: A semiotics of the cinema*. Chicago: University of Chicago Press, 1971. 286 p.
44. Monaco J. *How to read a film: the world of movies, media, and multimedia: language, history, theory*. 4th edition. Oxford: Oxford University Press, 2009. 736 p.
45. Tarski A. *The Semantic Conception of Troth and the Foundations of Semantics*. // *Philosophy and Phenomenologica Research*, 1944. v. 4, № 3, pp. 341–375.
46. Wollen P. 'Ontology' and 'Materialism' in Film // *Screen*. 1976. 1. P. 7–25.
47. 王铭玉, 宋尧. 中国符号学研究 20 年. // 解放军外语学院, 河南洛阳. 2003. P. 13–20. [Ван Миньюй, Сун Яо. Исследование семиотики в Китае за 20 лет // Институт иностранных языков НОАК].

Федеральное государственное автономное образовательное учреждение
высшего образования
«СИБИРСКИЙ ФЕДЕРАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»

Институт филологии и языковой коммуникации
Кафедра восточных языков
45.03.02 Лингвистика

УТВЕРЖДАЮ

Заведующий кафедрой ВЯ

 Е. В. Чистова

« 16 » июня 2022 г.

БАКАЛАВРСКАЯ РАБОТА

**СЕМИОТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ КИТАЙСКИХ И
РОССИЙСКИХ ВИДЕОКЛИПОВ В СОПОСТАВИТЕЛЬНОМ
АСПЕКТЕ**

Выпускник



Г. В. Петрова

Научный руководитель



канд. филол. наук,
доц. И.Г. Нагибина

Научный консультант



ст. преп. Чжан Юй

Нормоконтролер



А.П. Мутасова

Красноярск 2022

РЕФЕРАТ

Тема бакалаврской работы – «СЕМИОТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ КИТАЙСКИХ И РОССИЙСКИХ ВИДЕОКЛИПОВ В СОПОСТАВИТЕЛЬНОМ АСПЕКТЕ». Выпускная квалификационная работа представлена в объеме 71 страницы, включает в себя 18 таблиц, 36 иллюстраций, а также список использованной литературы, состоящий из 47 источников, 7 из которых на иностранных языках.

Ключевые слова: СЕМИОТИКА, КИНОСЕМИОТИКА, МУЛЬТИМОДАЛЬНОСТЬ, ВИДЕОКЛИП, МЕТАФОРА, ТЕКСТ.

Цель: изучение и выделение особенностей российского и китайского видеоклипа с точки зрения семиотики кино и последующего их сравнительного анализа.

Задачи: 1) обзор литературы по теме исследования, 2) изучение общей истории становления семиотики, ее развитие в России и Китае, 3) выделение основных понятий, необходимых для проведения дальнейшего исследования, 4) отбор материала для дальнейшего анализа, 5) проведение анализа выбранных видеоклипов, сравнение их между собой.

Актуальность данной работы обуславливается стремительным развитием вербально-невербальной коммуникации и переходом человечества к использованию Интернета и медиапространства в качестве поля для коммуникации, в котором клип становится одним из значимых средств. Поскольку клип – явление относительно новое, необходимо изучить не только его, но и то, как он взаимодействует с остальным знаковым пространством, а также его семиотических особенностей как мультимодальных текстов.

Основные выводы и результаты исследования:

1. Вне зависимости от принадлежности к стране и культуре, а также типу, клипы имеют ряд сходств, таких как: высокая степень образности, присутствие иконических знаков, визуальной и аудиальной метафор, преобладание портретных кадров с особой ролью цветовой гаммы и отдельных элементов.

2. В том случае, когда в клипе присутствуют отсылки к культурной и бытовой составляющей жизни в стране они выполняются за счет отдельных деталей, фона, текстовой составляющей.

3. Различия китайского и российского видеоклипа заключаются в разных типах присутствующих знаков, количестве и видах тропов, значимости культурной составляющей и способах ее выражения.

4. За полноту восприятия клипа отвечает не только визуальный канал, но и аудиальный, поэтому необходимо рассматривать не только текстовую составляющую клипа (несмотря на то, что клип – это мультимодальный текст), но и его аудиосопровождение, необходимо учитывать операторские решения и анализировать такие детали как постановка кадра, движение персонажа в нем, и специфические фото- и видеоприемы.


Перспективы дальнейшего исследования: 1) более детальное изучение клипов конкретных типов 2) изучение разных «видов» текста, присутствующих в клипе, и их взаимодействие между собой, со «средой» и культурой страны, на языке которой выпущен клип.

Федеральное государственное автономное образовательное учреждение
высшего образования
«СИБИРСКИЙ ФЕДЕРАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»

Институт филологии и языковой коммуникации
Кафедра восточных языков
45.03.02 Лингвистика

УТВЕРЖДАЮ

Заведующий кафедрой ВЯ

 Е. В. Чистова

« 16 » июня 2022 г.

БАКАЛАВРСКАЯ РАБОТА

**СЕМИОТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ КИТАЙСКИХ И
РОССИЙСКИХ ВИДЕОКЛИПОВ В СОПОСТАВИТЕЛЬНОМ
АСПЕКТЕ**

Выпускник



Г. В. Петрова

Научный руководитель



канд. филол. наук,
доц. И.Г. Нагибина

Научный консультант



ст. преп. Чжан Юй

Нормоконтролер



А.П. Мутасова

Красноярск 2022

РЕФЕРАТ

Тема бакалаврской работы – «СЕМИОТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ КИТАЙСКИХ И РОССИЙСКИХ ВИДЕОКЛИПОВ В СОПОСТАВИТЕЛЬНОМ АСПЕКТЕ». Выпускная квалификационная работа представлена в объеме 71 страницы, включает в себя 18 таблиц, 36 иллюстраций, а также список использованной литературы, состоящий из 47 источников, 7 из которых на иностранных языках.

Ключевые слова: СЕМИОТИКА, КИНОСЕМИОТИКА, МУЛЬТИМОДАЛЬНОСТЬ, ВИДЕОКЛИП, МЕТАФОРА, ТЕКСТ.

Цель: изучение и выделение особенностей российского и китайского видеоклипа с точки зрения семиотики кино и последующего их сравнительного анализа.

Задачи: 1) обзор литературы по теме исследования, 2) изучение общей истории становления семиотики, ее развитие в России и Китае, 3) выделение основных понятий, необходимых для проведения дальнейшего исследования, 4) отбор материала для дальнейшего анализа, 5) проведение анализа выбранных видеоклипов, сравнение их между собой.

Актуальность данной работы обуславливается стремительным развитием вербально-невербальной коммуникации и переходом человечества к использованию Интернета и медиапространства в качестве поля для коммуникации, в котором клип становится одним из значимых средств. Поскольку клип – явление относительно новое, необходимо изучить не только его, но и то, как он взаимодействует с остальным знаковым пространством, а также его семиотических особенностей как мультимодальных текстов.

Основные выводы и результаты исследования:

1. Вне зависимости от принадлежности к стране и культуре, а также типу, клипы имеют ряд сходств, таких как: высокая степень образности, присутствие иконических знаков, визуальной и аудиальной метафор, преобладание портретных кадров с особой ролью цветовой гаммы и отдельных элементов.

2. В том случае, когда в клипе присутствуют отсылки к культурной и бытовой составляющей жизни в стране они выполняются за счет отдельных деталей, фона, текстовой составляющей.

3. Различия китайского и российского видеоклипа заключаются в разных типах присутствующих знаков, количестве и видах тропов, значимости культурной составляющей и способах ее выражения.

4. За полноту восприятия клипа отвечает не только визуальный канал, но и аудиальный, поэтому необходимо рассматривать не только текстовую составляющую клипа (несмотря на то, что клип – это мультимодальный текст), но и его аудиосопровождение, необходимо учитывать операторские решения и анализировать такие детали как постановка кадра, движение персонажа в нем, и специфические фото- и видеоприемы.

Перспективы дальнейшего исследования: 1) более детальное изучение клипов конкретных типов 2) изучение разных «видов» текста, присутствующих в клипе, и их взаимодействие между собой, со «средой» и культурой страны, на языке которой выпущен клип.