

УДК 81 – 112.2

К ВОПРОСУ ОБ ИНФОРМАТИВНОСТИ КИНОДИАЛОГА

© 2010 г.

И.П. Муха

Дальневосточная академия государственной службы

irina_mukha@mail.ru

Поступила в редакцию 02.12.2009

Рассматривается понятие информативности в приложении к кинодиалогу как к тексту, имеющему специфическую сферу функционирования. Разграничиваются понятия «информация», «информационная насыщенность», «информативность», дифференцируется информативность кинодиалога по степени преобладания вербального или невербального компонентов в сценах фильма.

Ключевые слова: информация, информативность, информационная насыщенность, кинодиалог.

Исследование механизмов порождения речи и различных аспектов речевой деятельности неизменно сопряжено с исследованием социальных аспектов, отраженных в языке и через язык. Именно поэтому на современном этапе развития лингвистики целое речевое произведение рассматривается, прежде всего, как явление социально-речевое. В сфере нашего внимания находится кино, представляющее собой один из продуктов многообразной человеческой деятельности, интересное в качестве объекта изучения ряду наук и, без сомнения, являющееся социально-речевым произведением, соединяющим в себе различные семиотические системы. Мы также можем утверждать, что фильм – это коммуникативный феномен, обслуживающий сферу досуга и развлечений.

Рассмотрение фильма как коммуникативно-го социально-речевого феномена и признание за кинодиалогом статуса особого вида художественного текста позволяют говорить о наличии в данном виде текста определенных категорий, т. е. смысловых компонентов общего характера [1], свойственных не отдельным составляющим элементам текста, а всему кинодиалогу в целом.

Исследования общего набора текстовых категорий находят широкое отражение в научной литературе. Большинство ученых принимает деление текстовых категорий на содержательные и структурные. В настоящей работе мы будем рассматривать одну из содержательных категорий, а именно категорию информативности, но отметим, что структурные категории текста также входят в сферу нашего интереса, т. к. любое содержание в фильме получает свою лингвистическую или нелингвистическую манифестацию, т. е. облекается в определенную форму с определенной структурой.

Очевидно, что набор текстовых категорий относительно неизменен для всех типов повествовательных текстов, однако наполнение этих категорий различно в каждом жанре [2].

Кинодиалогу как тексту особого жанра приписывается обладание как общетекстовыми категориями информативности, связности, цельности, смыслового членения, проспекции и ретроспекции, так и специфическими категориями, «поскольку последние... находят [в нем] свое полное или относительное языковое выражение» [3]. К специфическим текстовым категориальным свойствам кинодиалога относят его краткость, лаконичность, повышенную степень имплицитности, динамичность и индивидуальность языка. Получая различное выражение в структуре кинодиалога в целом, специфические свойства участвуют в реализации общетекстовых категорий, и в частности в реализации категории информативности как одной из основных категорий любой коммуникативной речевой деятельности.

Категория информативности как неотъемлемая часть любого текста постоянно находится в фокусе внимания исследователей (Л.Г. Бабенко, Н.С. Валгина, В.С. Виноградов, И.Р. Гальперин, Т.А. Казакова, З.Я. Тураева, А.А. Худяков, Н.В. Шевченко и др.). При этом метаязык, используемый для описания данной категории, отличается неоднородностью и включает такие термины, как «информативность», «информационная насыщенность», «информация», что свидетельствует о необходимости их четкого разграничения. Обоснование и раскрытие исходных понятий, лежащих в основе теоретической концепции категории информативности, позволит представить корректное описание данной категории применительно к кинодиало-

гу. Анализ содержания указанных терминов также необходим для четкого разграничения близких, но не тождественных понятий «информация» и «информативность».

Так, термин «информация» определяется как сведения, содержащиеся в речевом сообщении и рассматриваемые как объект передачи, хранения и переработки [4]. Наряду с пониманием информации как содержания сообщения, термин соответствует понятию «знание», репрезентируемое и передаваемое языковыми формами в коммуникации [5]. Таким образом, мы можем констатировать наличие двух толкований рассматриваемого термина – в узком и в широком смысле. Более широкое значение термина «информация» толкуется через понятие «знание», в этом значении также используется термин «содержание» – знание, заложенное автором в текст (О.Л. Каменская). В узком смысле информация представляет собой конкретные идеи, мысли, данные, сообщения, подлежащие передаче адресату. Последнее позволяет говорить о возможных вербальных моделях передачи, сжатия или расширения информации (Н.С. Валгина, Л. Тондл, Л.А. Черняховская). В приложении к кино мы трактуем анализируемое понятие следующим образом: информация в кино есть переосмысленное сценаристом и режиссёром сообщение о реальной окружающей среде, заключенное в специфические для киноиндустрии семиотические коды и предназначенное для субъективного восприятия зрителем в целях влияния на общество в целом [6]. Приведенное толкование характеризует информацию в узком смысле и рассматривает сообщение, передаваемое всеми семиотическими кодами фильма. В работе мы будем использовать термин «информация» только в узком смысле, подразумевая сведения, заключенные в текст автором и подлежащие передаче адресату. Для дальнейшего исследования необходимо разграничить информацию, репрезентируемую кинодиалогом, т.е. вербально, и информацию, репрезентируемую другими семиотическими системами.

К определению информации в широком смысле близко толкование термина «информационная насыщенность текста», понимаемого как предметно-смысловое содержание всего текста, вложенное в него автором. Информационную насыщенность текста называют абсолютным показателем качества текста, не зависящим ни от каких факторов, кроме самого автора [7], т. е. автор объективирует в тексте свои знания о мире, и репрезентация этих знаний является конечной.

Восприятие информационной насыщенности текста, выделение объективированного в нем знания и разграничение сообщений (информации) разных видов позволяет говорить об информативности текста. В «Толковом словаре русского языка» мы находим следующее определение: *информативный* – насыщенный информацией, хорошо информирующий [8]. Аналогичное толкование представлено в Оксфордском лингвистическом словаре: *informative* – giving useful and interesting information (информативный – дающий полезную и интересную информацию) [9]. В лингвистической научной литературе взгляды на сущность термина «информативность» несколько расходятся, однако можно выделить два основных толкования.

I. Информативность рассматривают как предметно-смысловое содержание текста/дискурса как объекта восприятия, хранения и переработки в тех или иных целях, получающее отражение в различных видах информации (И.Р. Гальперин). Очевидно, что данное толкование соответствует сути приведенных выше словарных дефиниций, рассматривающих информативность как насыщенность разного рода информацией.

II. В рамках второго подхода информативность понимается как степень смысло-содержательной новизны текста/дискурса для адресата. В этом смысле информативность является относительным фактором и зависит от личностных характеристик адресата (Н.С. Валгина, Т.А. Казакова, Л.А. Черняховская). С достаточной долей частотности для обозначения извлекаемой из текста информации используется термин «смысл» (Л.Г. Бабенко, О.Л. Каменская, С.С. Назмуудинова).

Указанные подходы к толкованию термина «информативность» отражают два основных направления в исследованиях взаимодействия текста с автором и адресатом, различающих два вида речемыслительной деятельности – преобразования «мысль – текст», которые характеризуют автора, и преобразования «текст – мысль», отражающие деятельность адресата (в терминах О.Л. Каменской).

Конечным результатом преобразования «мысль – текст» является речевое произведение, насыщенное информацией о мире, исходящей от автора, иными словами, автор объективирует свое знание о мире через языковые формы. Предметно-смысловое содержание такого произведения является его информативностью, получающей выражение через различные виды информации, что соответствует первому толкованию термина «информативность».

Изучение преобразований «текст – мысль» призвано отразить деятельность адресата по восприятию заложенной в текст информации, что происходит в результате восприятия семантики текста и объективизации на основе использованных в нем языковых средств и своего личного опыта знаний о мире, которые могут быть не в полной мере адекватны знаниям автора [10]. Новизна полученной из текста информации, извлекаемый из текста смысл, признается информативностью данного текста, согласно второму толкованию.

Последний лингвистический постулат находит подтверждение в трудах по социологии и психологии, где информативность рассматривается социологами и психологами как количество информации, которое «превратилось в качество», т. е. было (осознанно или неосознанно) воспринято адресатом и стало его знанием. Процесс восприятия информации представляется проходящим через определенные фильтры (по аналогии с процессом передачи электронной информации), в качестве которых называют эстетический фильтр, эмоциональный, культурный фильтр и др. Например, эстетический фильтр затрудняет восприятие музыкальных произведений, образовательный фильтр может служить препятствием для восприятия сообщений научного характера. Информация становится знанием только после прохождения через определенные фильтры. На основании этого положения делается вывод, что информативность сообщения находится в прямой зависимости от социопсихологических характеристик адресата [11].

Таким образом, широкое отражение в научной литературе информативности текста в его втором толковании дает основание считать логически обоснованным предположение о возможности наличия нескольких смыслов в тексте или даже об отсутствии смысла для некоторых адресатов. Однако следует отметить, что при исследовании категории информативности правомерно уделять внимание каждому из указанных подходов, т. к. исследование информативности как новизны, нового обретенного знания без учета и рассмотрения заложенной информации и знания представляется нелогичным и неполным.

Попытаемся привести рассмотренные выше термины к некоему соотношению, а именно отношению тождества между терминами «содержание» – «информационная насыщенность» – «информативность» в первом толковании и «смысл» – «информативность» во втором толковании. Установление такого тождества

представляется возможным в связи с тождественностью существующих толкований и часто встречающейся взаимозаменяемостью отождествляемых терминов.

Соответственно, в последующем изложении при рассмотрении заложенных автором идей будем использовать термины «содержание/информационная насыщенность»; при рассмотрении знания, объективированного через текст адресатом, – термины «смысл/информативность».

Рассмотрим информативность в рамках первого толкования: с точки зрения насыщенности информацией, объективированной автором.

На наш взгляд, анализ информативности сцен фильма позволяет различать статические и динамические сцены: в первых вербальный компонент приобретает ведущую роль, а представленное видеорядом содержание имеет дополняющее значение. В динамических сценах фокус значимости в передаче информации смещается с вербального ряда на невербальный (визуальные или звуковые нелингвистические формы репрезентации информации). Введенное ранее разграничение информации, репрезентируемой кинодиалогом, т. е. вербально, и информации, репрезентируемой другими семиотическими системами, позволяет нам говорить об информативности статических и динамических сцен фильма.

Анализ информативности сцен фильма в соответствии с репрезентируемой в них информацией может быть более детальным при введении следующей дифференциации. Согласно Митте А. фильм состоит из цепи событий, каждое событие представляет собой выбор героя, демонстрирует его характер, его реакцию на события реальной жизни. Каждое событие фильма обладает информативной ценностью, сообщая определенную часть сведений, существенных для дальнейшего развития действия. Всю информацию фильма исследователь разделяет на осевую информацию и информацию предлагаемых обстоятельств. Осевая информация – те сведения, из которых строится цепь событий, что в конечном итоге приводит к финалу фильма. Под информацией предлагаемых обстоятельств понимается информация, создающая эмоциональный климат, психологическую глубину, достоверность реального события и психологическую убедительность [12].

Исходя из такого разделения, динамические и статические сцены фильма могут быть информативны:

- I. по сюжетной линии фильма;
- II. в аспекте характеристики героя.

Фильм в целом позволяет получить знание о культурной и социальной среде персонажей. В культурологическом плане информативность всего фильма для зрителя заключается в том, что он узнает новые реалии чужой культуры, схемы поведения и ценности. При повествовании о родной культурной среде интерес фильму может придавать информация о другом слое общества (гетто, высший свет и др.), об ином профессиональном сообществе (медицинская сфера, юриспруденция, радио и телевидение и др.). В социальном плане интерес представляют перипетии сюжета, поступки, обусловленные характерами персонажей и совершаемые ими в тех или иных социальных условиях, обстоятельства, в которые они попадают. В соотношении с изложенной выше классификацией информации информативность сцен по сюжетной линии заключается в получении осевой информации, что в конечном итоге позволяет зрителю с новым знанием воспринять финал фильма.

Информативность сцен в аспекте характеристики героя соотносится с информацией предлагаемых обстоятельств, т. е. позволяет зрителю объективировать знание об эмоциональном, социальном, психическом состоянии героя, позволяет увидеть и осознать качества его характера. Деление сцен фильма по их информативности носит условный характер, поскольку осевая информация и информация предлагаемых обстоятельств всегда представлены в тесном взаимодействии.

Приведем пример, иллюстрирующий вышеизложенные утверждения. В фильме «Быть Джоном Малковичем» (*Spike Jonze, Being John Malkovich, 1999*) главный герой, Крэйг, обнаруживает портал, позволяющий на 15 минут проникнуть в мозг известного актера Джона Малковича, т.е. на 15 минут стать другим человеком. Обнаружение портала (маленькая дверь за архивными шкафами в кабинете Крэйга) и пребывание в другом человеке представлены в фильме практически без вербальной составляющей, исключительно через визуальный ряд, по которому зритель понимает, что происходит с главным героем. Режиссёр использует специальные киноприемы, позволяющие показать проникновение в чужой мозг, восприятие мира через сознание другого человека. Впервые попав в другого человека, Крэйг еще не знает, кто этот другой, он лишь видит и чувствует все происходящее. В течение первого пребывания Крэйг видит, как этот другой читает газету, пьет чай, садится в такси и едет в театр. Эмоциональный климат данной сцены создается таки-

ми невербальными средствами, как прерывистое, неровное дыхание Крэйга, ограниченность его зрительного восприятия черной рамкой. Информацией предлагаемых обстоятельств в данном случае являются страх, удивление, неверие и, в конце сцены, любопытство Крэйга по поводу всего происходящего. Сцена также содержит элемент осевой информации, которая представлена вербальным компонентом – именно диалогом человека, в теле которого находится Крэйг, и таксиста.

Malkovich: The Broadhurst Theater, please.

Cabbie: Say, aren't you that actor guy?

Malkovich: Yeah.

Cabbie: John Makel...

Craig: John Malkovich! Of course!

Cabbie: Mapplethorpe?

Malkovich: Malkovich.

Cabbie: Malkovich!

Craig: John fucking Malkovich!

Cabbie: Yeah. I liked you in that one movie.

Malkovich: Thank you.

Cabbie: The one where you're that jewel thief.

Malkovich: I never played a jewel thief.

Cabbie: Who am I thinking of?

Malkovich: I don't know.

Cabbie: I'm pretty sure it was you. Hey, could I get your autograph now? It's for oh, what the hell, it's for me! I'm your biggest fan!

Malkovich: Yeah, okay.

Именно из этого диалога Крейг узнает, в теле какого человека он находится. Мы относим эту сцену к разряду динамических, что обусловлено преобладающим значением визуального компонента, и приписываем данной сцене информативность на уровне сюжетной линии, поскольку впервые в фильме звучит имя человека, которому отведена важная роль в дальнейших событиях. Следует, однако, отметить, что осевая информация представлена в сцене звуковыми лингвистическими средствами (кинодиалогом), что позволяет сделать следующий вывод: информативность сцены фильма складывается из нескольких составляющих с ведущей ролью одного из компонентов. Информативность представленного примера может быть проанализирована следующим образом. С точки зрения преобладания визуального компонента при репрезентации информации предлагаемых обстоятельств сцена динамична, однако наличие вербального компонента, репрезентирующего осевую информацию, позволяет говорить об информативности кинодиалога на уровне сюжетной линии и информативности других семиотических систем на уровне характеристики героя.

Следующий пример иллюстрирует информативность на двух уровнях. Ведущая роль в предлагаемом примере принадлежит вербальному компоненту, что, однако, не умаляет значения визуального ряда, а лишь предполагает, что информация, передаваемая в этой сцене визуально, имеет второстепенное значение.

В том же фильме «Быть Джоном Малковичем» главный герой делится своей находкой с коллегой Максин – женщиной, к которой его влечёт с самой первой встречи. Максин не испытывает восторга по поводу чувств нового знакомого, относится к нему холодно и свысока. Когда Крэйг входит к ней в кабинет, она продолжает разговаривать по телефону, не обращая внимания на его взволнованный вид.

Maxine: (into phone) Meet you at "The Pig" in twenty minutes. Oh yeah, maybe I'll keep my legs closed till then (hangs up. to Craig) I'm splitting for the day. Lock up for me, won't you, darling.

Craig: Don't you want to know what happened to me?

Maxine: No.

(Maxine heads for the door. Craig grabs her arm)

Craig: This is important!

Maxine: It better be.

Craig: There's a tiny door in that empty office. It's a portal, Maxine. It takes you inside John Malkovich. You see the world through John Malkovich's eyes, then, after about fifteen minutes, you're spit out into a ditch on the side of The New Jersey Turnpike.

Maxine: Sounds delightful. Who the fuck is John Malkovich?

Craig: He's an actor. One of the great American actors of the 20th century.

Maxine: What's he been in?

Craig: Lots of things. He's very well respected. That jewel thief movie, for example. The point is that this is a very odd thing, supernatural, for lack of a better word. It raises all sorts of philosophical questions about the nature of self, about the existence of the soul. Am I me? Is Malkovich Malkovich? Was the Buddha right, is duality an illusion? Do you see what a can of worms this portal is? I don't think I can go on living my life as I have lived it. There's only one thing to do. Let's get married right away.

Maxine: Is this Malkovich fellow appealing?

Craig: Yes, of course. He's a celebrity.

Maxine: Good. We'll sell tickets.

Craig: Tickets to Malkovich?

Maxine: Exactly. Two hundred dollars a pop.

Craig: But there's something profound here, Maxine, we can't exploit it.

Maxine: Fine. I'll do it myself. I was going to offer a partnership to you, but this way it's more money for me.

Craig: You wanted to be partners with me?

Maxine: Sure. It'd be fun.

Craig: Really? But, Maxine, can of worms! End of the world! Illusory nature of existence!

Maxine: I'll protect you, Dollface.

Craig: Oh, Maxine.

Приведенный пример информативен как на уровне сюжетной линии, так и на уровне характеристики героев. Ведущим компонентом, репрезентирующим два вида информации – осевую и информацию предлагаемых обстоятельств, – является кинодиалог, что позволяет нам отнести данную сцену к статическим. Осевая информация заключается в идее продавать билеты «на Джона Малковича», что и будет в дальнейшем реализовано героями. Утвердительная форма будущего времени, используемая для вербализации данной идеи, позволяет нам сделать определенные выводы о характере Максина, т. е. получить информацию предлагаемых обстоятельств. Героиня выражает свою мысль посредством утверждения, что говорит о ее целеустремленности, самостоятельности, способности мгновенно принимать решения, ведь она узнала о портале всего несколько минут назад. Дальнейшее развитие разговора добавляет к характеру Максина такие характеристики, как авантюризм (It'd be fun), расчетливость (it's more money for me), безразличие к стоящему перед ней человеку, что выражается через отрывистые реплики и интонацию презрения.

В предлагаемых обстоятельствах через вербальный компонент фильма мы также получаем информацию о Крэйге. Главный герой предстает здесь как человек импульсивный, легко поддающийся чужому влиянию, но имеющий определенные моральные принципы (we can't exploit it) и обладающий некими философскими знаниями, что позволяет ему делать умозаключения об иллюзорности бытия и двойственности личности.

Таким образом, информативность анализируемой статической сцены складывается из вербально репрезентированной осевой информации и информации предлагаемых обстоятельств, в большей степени представленной кинодиалогом, но с элементами нелингвистических визуальных средств и просодических компонентов.

Приведенные выше рассуждения позволяют говорить об информативности фильма в целом как о феномене, формируемом совокупностью нескольких факторов. Информативность кинодиалога может быть представлена как результат преобразования «мысль – текст», т. е. идеи, заложенной в кинодиалог сценаристом и режиссером,

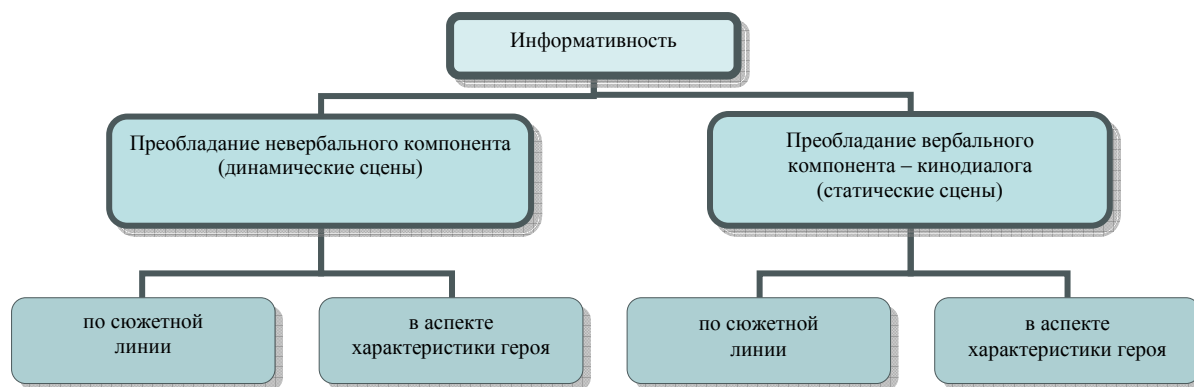


Схема. Информативность фильма

и как результат преобразования «текст – мысль», выражаемого в новых сведениях и смыслах, объективированных зрителем. Изложенное выше позволяет представить следующую схему понятия информативности в приложении к кинодиалогу.

Однако преобладание кинодиалога в статических сценах не означает, что кинодиалог не может носить динамический характер. Собственно характеристики кинодиалога находятся в прямой зависимости от составляющих его языковых единиц.

Взаимодействие между лингвистическими и неллингвистическими компонентами сообщения сложно и нелинейно, и далеко не всегда удается выявить, какой из компонентов более информативен, какой призван репрезентировать основную, а какой второстепенную информацию. Из приведенной схемы следует, что информативность отдельно взятой сцены складывается из ряда факторов; преобладание вербального или невербального компонента при введении новой информации позволяет с некоторой долей условности дифференцировать сцены фильма и указывать на способы репрезентации осевой информации и информации предлагаемых обстоятельств. Относительное разграничение информативности различных сцен и информативности на различных уровнях позволит в дальнейшем рассматривать кинодиалог с точки зрения репрезентации представленной в нем информации, анализировать информатив-

ность всего кинодиалога в целом и отдельных его составляющих.

Список литературы

1. Лингвистический энциклопедический словарь / Гл. ред. В.Н. Ярцева. М.: Большая Российская Энциклопедия, 2002. С. 385.
2. Глушкова Ю.Н. Категория проспекции и ее нарушение в нарративе новеллы: Автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.19. Челябинск, 2002. 22 с.
3. Горшкова В.Е. Перевод в кино. Иркутск: ИГЛУ, 2006. С. 142.
4. Ахманова О.С. Словарь лингвистических терминов. М.: Прогресс, 2007. С. 184.
5. Кубрякова Е.С., Демьянков В.З., Панкрац Ю.Г., Лузина Л.Г. Краткий словарь когнитивных терминов. М.: Прогресс, 1996. С. 36.
6. Муха И.П. Понятие информации в кино // Вестник ИГЛУ. Иркутск, 2009. № 1. С. 44-49.
7. Валгина Н.С. Теория текста: Учеб. пособие [Электронный ресурс]. – сайт: www.philology.ru (дата обращения 20.01.2008).
8. Ожегов С.И., Шведова Н.Ю. Толковый словарь русского языка. М.: Азбуковник, 2000. С. 250.
9. Matthews, P. H. The Concise Oxford Dictionary of Linguistics. Oxford University Press, 2005. P. 179.
10. Каменская О.Л. Компоненты семантической структуры текста: Автореф. дис. ... д-ра. филол. наук: 10.02.19. М., 1988. 49 с.
11. Дридзе Т.М. Язык и социальная психология: Учеб. пособие. М.: Высшая школа, 1980. 224 с.
12. Митта, А. Кино между адом и раем. М.: ЭКСМО-Пресс, Подкова, 2002. С. 203.

ON THE ISSUE OF AN INFORMATIVE CINETEXT

I.P. Mukha

The article is focused on informative characteristics of cinetext from the viewpoint of the informational process. Definitions of such terms as «information», «information content» and «informativity» are presented. The informativity of the cinetext is differentiated depending on the predominance of verbal or non-verbal components in the scenes of a film.

Keywords: information, informativity, information content, cinetext.