

КИНОДИАЛОГ С ДВОЙНОЙ ИНФОРМАТИВНОСТЬЮ

И.П. Муха

Аннотация. Рассматривается один из типов информативности кинодиалога в аспекте его взаимодействия с видеорядом, а именно двойная информативность, которая предполагает наличие в репликах кинодиалога выражения отношения к предметам в кадре, а также наличие эффекта двойного сказывания. Указываются факторы, обеспечивающие двойную информативность реплик кинодиалога.

Ключевые слова: информативность; кинодиалог; семантическая связь; двойная информативность; диегезис

Предтечей кино по праву считается театр; «именно кинематограф является сегодня законным наследником и достойным продолжателем славных традиций театра» [1. С. 5]. Свои основные характеристики кинодиалог унаследовал от сценического диалога, а позже пошел по пути собственного развития и значительно отделился от предшественника в силу различных причин (развитие технической базы, обеспечивающей создание и демонстрацию фильма; возможность многопланового раскрытия описываемой ситуации с помощью вербальных и невербальных средств и т.п.). Изучение сценического диалога нашло широкое отражение в научной литературе, и представляется логичным использовать накопленные знания как основу для исследования специфики кинодиалога. Основой для наших дальнейших рассуждений послужили теоретические положения И. Левого, анализировавшего сценический диалог как особый случай речи произносимой [2. С. 178].

Как теоретик художественного перевода и перевода пьес И. Левый рассматривает, в частности, лингвистические аспекты, непосредственно влияющие на восприятие смысла текста. Исследователь приписывает сценическому диалогу определенные функции: 1) связь с нормами разговорного языка; 2) связь со слушателем, т.е. с остальными персонажами на сцене и со зрительным залом; 3) связь с самим говорящим.

Первая функция предполагает стилизованность текста пьесы под разговорный язык, которая, однако, ограничена такими понятиями, как «удобопонятность» и «удобопроизносимость», т.е. отсутствие трудностей при произнесении (высказывания без скопления большого количества согласных или гласных, упрощенные синтаксические конструкции) и исключение возможности слышаться при восприятии. Выделяется ряд характеристик, присущих сценическому диалогу на акустическом уровне, которые имеют непосредственную связь с семантической структурой высказывания (употребление большого количества гласных создает впечатление свежести, легкости, в то время как употребление согласных, шипя-

щих или глухих – гнетущую, напряженную атмосферу). Вторая функция реализуется через семантическую структуру сценического диалога. В рамках данной функции сценический диалог рассматривается как более сложное в семантическом плане явление, чем прозаическое произведение: в последнем языковой знак призван обозначать определенную внеязыковую действительность, сценический же диалог признается способным входить в несколько семантических контекстов, т.е. выступать частью ряда смысловых элементов всей пьесы. Третья функция характеризует сценический диалог с точки зрения его способности описать самого персонажа. С помощью лексики определенного стилистического пласта, с помощью различного рода контаминации и т.п. реплика, произносимая персонажем, характеризует его как принадлежащего к определенному социальному слою, как представителя какого-либо профессионального сообщества, «рассказывая о чем-то, он рассказывает сам о себе» [2. С. 178].

Очевидная преемственность между сценическим диалогом и кинодиалогом позволяет нам рассмотреть, насколько приведенные положения применимы к кинодиалогу. В частности, обратим особое внимание на функцию связи со слушателем, именно эта функция представляет для нас наибольший интерес с точки зрения приложения к информативности кинодиалога. Признаем за кинодиалогом способность иметь несколько семантических связей, помимо отношения к самому объекту высказывания, а именно: а) выражать отношение к предметам (в терминах И. Левого) в эпизоде; б) обладать разным смыслом для разных рецепторов. Под предметами И. Левый понимает вещи и объекты, находящиеся на сцене [2. С. 191].

В рамках нашего исследования мы выделили четыре типа информативности кинодиалога в аспекте его взаимодействия с видеорядом. Признание за кинодиалогом способности иметь несколько семантических связей позволяет нам говорить о двойной информативности реплик кинодиалога. Кинодиалог с двойной информативностью предполагает выражение отношения к предметам в кадре и наличие эффекта двойного сказывания. Одна и та же реплика может быть по-разному информативна как для зрителя, так и для находящихся в кадре персонажей фильма.

Что касается способности реплики выражать отношение к предметам / вещам / объектам, то эта способность проявляется только в некоторых ситуациях. Часто вещь не называется, но реплика обретает полный смысл только с помощью предмета / объекта, к которому обращается актер. Следовательно, данный объект должен быть представлен зрителю в иной, лингвистической форме. В кино это возможно через использование видеоряда. Поскольку видеоряд представляет реальный мир в семиотических моделях самого мира, и во многих случаях эти модели состоят из иконических компонентов, т.е. знаков, «подразумевающих, что значение имеет единственное, естественно ему присущее выражение» [3. С. 291], мы считаем вполне оправданным применение терминологического словосочетания «иконический компонент» для обозначения предме-

тов / вещей / объектов в кадре. Вопросы корреляции между лингвистическим и иконическим компонентами в лингвистике рассматриваются на базе креолизованных текстов. В настоящее время разработано несколько типологий креолизованных текстов; отметим, однако, что данные исследования проводились в основном в отношении письменных текстов, при этом некоторые ученые рассматривают также кинофильм как текст с полной креолизацией (подробнее об этом см. [4. С. 15]).

Связность вербального и иконического компонентов на содержательном уровне обеспечивается ситуацией, сложившейся в фильме на момент произнесения реплики. Вне соотношения вербального компонента с иконическим реплика не может получить однозначного понимания как относящаяся к определенному объекту. На связь объекта и реплики также указывают специальные лингвистические средства, такие как указательные местоимения, наречия места, артикли. Можно утверждать, что реплика не обладает смысловой самостоятельностью вне соотнесения с изобразительным компонентом. Высказывания, соотносящиеся с иконическим компонентом в кадре, довольно часто используются в фильмах; «кино имеет право выносить неодушевленный предмет на первый план и возлагать на него задачи дальнейшего развития действия» [5. С. 75].

Как показано в исследовании Н.А. Хренова, кино позволяет воспринимать знак без отрыва от означаемого, кино предъявляет зрителю зарегистрированный опыт в той же самой форме, в какой зритель этот опыт получил, иными словами, кино называют одной из «технологий регистрации опыта» [6. С. 42–43]. Если в кадре появляется определенный объект, на который режиссер специально обращает внимание зрителя посредством крупного плана, то можно утверждать, что предшествовавшая этому крупному плану или следующая за ним реплика имеет непосредственное отношение к данному объекту. Наличие визуального восприятия объекта обусловливает отсутствие в кинодиалоге прямой номинации «играющего» объекта и наличие лингвистических средств, заменяющих прямое указание.

Прежде чем приступить к рассмотрению примеров, подтверждающих вышеизложенное, представляется необходимым уточнить наше понимание кинодиалога. Под кинодиалогом мы понимаем всю лингвистическую систему фильма, которая представляет собой сочетание устно-вербального и письменно-вербального компонентов. К лингвистической системе относятся речь персонажей, речь теле- и радиодикторов в кадре, разного рода аудиозаписи в кадре, все виды закадровой речи (комментарии автора, монологи героев), песни, исполняемые или прослушиваемые героями, все виды письменных текстов в кадре и за кадром.

В настоящей статье мы рассматриваем двойную информативность устно-вербального компонента фильма. В качестве материала исследования послужили собственно фильмы и тексты киносценариев на английском и русском языках.

Композиционно-синтаксическая структура киносценария отличается от структуры собственно кинодиалога. Согласно подходу И.А. Мартыяновой [7], текст сценария изначально членится на «наблюдаемое» и «слышимое». «Наблюдаемое» на языковом уровне представлено в сценарии в виде глагольных рядов повышенной плотности, ремарочных вкраплений, указаний постановщику, художнику, оператору. «Слышимое» представляется в сценарии в виде диалогов персонажей, закадровых монологов и комментариев и т.п. [7. С. 111]. Аналогичное мнение мы находим в работе американского критика киносценариев С. Кинберга [8]. Диалогами называется любое слышимое слово, когда «кто-либо говорит с экран. Беседы персонажей. Когда герой говорит сам с собой... даже когда героя не видно, но слышно его голос» («anyone on screen speaks. During a conversation between characters. When a character talks out loud to himself... even be when a character is off-screen and only a voice is heard») [8]. Различного рода ремарки и описания мест и действий отражают те элементы фильма, которые будут представлены зрителю в невербальной форме через видеоряд.

Для иллюстрации рассматриваемой в данной статье проблемы мы использовали фрагменты сценариев, в которых «слышимое», собственно кинодиалог, выделено курсивом и дано на языке оригинала (английский, русский), а «наблюдаемое» представлено в квадратных скобках на русском языке.

Теперь обратимся к примерам.

В фильме «Урга: территория любви» (*Никита Михалков, Урга: территория любви, 1991*) русский водитель Сергей, работающий на советской стройке в Китае, отправившись в очередной рейс без напарника, засыпает за рулем и теряется в бескрайней степи. На его крики о помощи приезжает монгол, чья юрта находится недалеко от того места, где оказался русский. Монгол приглашает Сергея в свой стан на ночлег и обещает на утро помочь вытащить машину из ямы и показать дорогу в город. Перед ужином хозяин помогает гостю умыться, поливая ему на руки воду из кувшина. Умывшись, Сергей снимает рубашку, и монгол видит на его спине татуировку в виде нот песни «На сопках Маньчжурии».

Сергей: *Давай, давай. Что ты? Давай.*

[Монгол смотрит на спину русского с удивлением]

Сергей: *А, это... Это я в армии, в армии когда был, в оркестре служил, ну, солдатом когда был. Молодой был, дурак. Давай. Давай-давай, лей.*

[Сын хозяина также с удивлением смотрит на спину гостя]

Сын: *Сестра, беги скорее, смотри, у русского на спине такие же крючки, как у тебя в тетрадке.*

В рассматриваемом примере вторая реплика полностью обретает свой смысл и становится информативной для зрителя только при наличии видеоряда. «Играющим» объектом для данной реплики является татуи-

ровка гостя, занимающая всю его спину. В реплике мальчика присутствует указание на «играющий» объект (*такие же крючки*), однако сам предмет в высказывании не назван.

Рассмотрим еще один пример. В фильме «Гладиатор» (*Ridley Scott, Gladiator, 2000*) генерал Римской армии Максимус Децимус Меридий из-за придворных интриг попадает в плен к работорговцам; его покупает Проксимо, человек, занимающийся гладиаторскими боями. В приведенном ниже эпизоде мы видим гладиаторов, которых Проксимо впервые привозит в Рим для участия в гладиаторских боях на арене Колизея. Подъезжая к Колизею, торговец выходит из фургона, подходит к статуе бога Марса у входа и целует ее ноги.

Proximo: *Good to see you again, old friend... Bring me fortune.*

[Гладиаторы в восхищении смотрят на Колизей]

Juba: *Did you ever see anything like that before? I didn't know man could build such things.*

В приведенном примере мы имеем дело с двумя «играющими» объектами. Реплика Проксимо информативна при условии наличия у зрителя визуального восприятия объекта (статуи), к которому обращается торговец. Поскольку данная реплика в лингвистическом плане представлена высказыванием с прямым обращением и глаголом в повелительном наклонении, что является показателем обращения ко второму лицу, присутствующему при разговоре, полный смысл эта часть кинодиалога приобретает только при наличии второго «собеседника», которым в данном примере является статуя перед Колизеем. Благодаря визуальному ряду зритель получает информацию о том, к кому обращается Проксимо, однако информативность данной реплики для разных адресатов может быть различна. На лингвистическом уровне высказывание Проксимо носит фамильярный характер – кому дозволено так обращаться к богу? Однако, учитывая видеоряд (смирненное целование ног статуи) и просоидические элементы (в частности, интонацию, с которой произнесена просьба; именно из-за интонации мы называем высказывание *Bring me fortune* просьбой, а не повелением), можно утверждать, что торговец почтительно относится к богу. Высказывание Проксимо отражает веру в бога Марса, представленную в имплицитной форме через короткое вознесение молитвы. Обращение к статуе может вызвать, с одной стороны, недоумение, что будет свидетельствовать об отсутствии у зрителя способности освоить информационные качества текста. С другой стороны, для зрителя, обладающего необходимыми знаниями (перед входом в Колизей была установлена статуя бога Марса, покровителя всех сражающихся), обращение к статуе предстанет как молитва.

Таким образом, информативность данной реплики для адресата складывается из двух составляющих: эксплицитно представленного обращения к статуе (*...again, old friend...*), из которого зритель способен сделать вывод о том, что встреча со статуей происходит не в первый раз,

т.е. Проксимо уже был в Колизее по аналогичному поводу, и имплицитно представленной информации об отношении к статуе торговца, уверенного в ее божественной силе. Первая составляющая информативна для всех адресатов, в то время как информация второй составляющей проходит через образовательный фильтр, и зритель, не обладающий способностью освоить информационные качества данного высказывания, будет испытывать определенные трудности.

Особенностью данного примера является чередование вербальных элементов и «играющих» объектов. После реплики Проксимо в фильме представлен крупный план Колизея. Специальным приемом («наезд» камеры, смещенная перспектива) оператор показывает величественность сооружения, его мощь и необъятность. Именно благодаря этим предваряющим кадрам реплика Джубы информативна для зрителя, который понимает, на что направлено внимание гладиаторов, и что вызвало их восторг. Во второй части высказывания Джубы мы не находим прямого указания на Колизей (*such things*), однако благодаря переплетению (взаимодействию, взаимопроникновению) в данной сцене вербального и невербального компонентов без труда воспринимаем эмоциональную информацию реплики.

Приведенные выше рассуждения позволяют сделать следующий вывод. Информативность реплики, непосредственно связанной с «играющим» объектом, представлена информацией о личном отношении говорящего к данному объекту, о связях, существующих между говорящим и объектом, о предположениях и умозаключениях, сделанных говорящим в отношении объекта. Относительно лингвистических средств указания на объект отметим, помимо местоимений, артиклей и наречий места, прямые обращения, прилагательные и повелительные конструкции.

Таким образом, мы рассмотрели первую составляющую способности кинодиалога иметь несколько семантических связей, а именно выражать отношение к объектам в кадре. Обратимся теперь ко второй составляющей – способности обладать различным смыслом для разных рецепторов.

Лингвистическую систему фильма структурируют с позиции диегезиса. Понятие диегезиса в отношении кино употребляется в рамках киносемиотики и понимается как «совокупность фильмической денотации: сам рассказ, но также и пространство, и время вымысла, задействованные в этом рассказе, а также персонажи, рассматриваемые с точки зрения денотации» [9. С. 130].

Иными словами, под диегезисом понимают функциональную реальность, созданную в рамках фильма. Диегетическими элементами фильма называют вещи и события, являющиеся частью реального мира героев (речь персонажей, письменные тексты в кадре, песни, исполняемые персонажами), к недиегетическим элементам относят все то, что слышит и видит только зритель, являясь сторонним наблюдателем (закадровая речь, все виды титров, песни как элемент вертикального монтажа)

[10]. Такое структурирование с необходимостью предполагает наличие у зрителя бóльшего объема информации о происходящих в фильме событиях, что ведет (в некоторых случаях) к различному восприятию и истолкованию персонажами и зрителями одного и того же высказывания. Тот факт, что кинодиалог подлещит восприятию двух рецепторов – зрителя и героя фильма, позволяет нам говорить о двунаправленности реплики кинодиалога. Исходя из положения о том, что зритель есть сторонний наблюдатель (ср. читатель художественной литературы), от которого не зависят перипетии сюжета, но от которого, однако, не скрыты самые тайные побуждения и действия героев, отметим следующее – словесное действие в фильме телеологично и отличается множественностью адресатов.

Возможности киноиндустрии позволяют сообщить зрителю больше информации, чем другим героям фильма: горизонтальный и, особенно, вертикальный контексты фильма, представленные в проспекции или ретроспекции кадры, изображение одновременных событий – совокупность этих фактов обеспечивает различное понимание представленной в фильме ситуации персонажами, с одной стороны, и зрителем – с другой. В связи с этим реплики кинодиалога могут приобретать иное качество: информативность такого кинодиалога будет находиться в зависимости от количества информации, полученной зрителем на момент звучания реплики через диегетические и недиегетические элементы фильма. Именно этот объем информации дает зрителю возможность воспринимать некоторые высказывания персонажей в ином свете.

Подтверждением вышесказанного может служить пример из фильма «Красота по-американски» (*Sam Mendes, American Beauty, 1999*), повествующем о жизненном кризисе мужчины средних лет Лестера Бёрнэма. Жена и дочь считают Лестера неудачником, у них уже давно нет общих интересов, разговоры за ужином превратились в простую формальность, своего рода ритуал, который необходимо соблюдать. На одном светском рауте Лестер знакомится с сыном новых соседей, Рики. Юноша поражает Лестера своим беззаботным отношением к жизни и, пытаясь как-то поднять настроение Бёрнэма, предлагает ему самокрутку с наркотиком. После выкуренной дозы настроение Лестера заметно улучшается, а на прощание Рики говорит, что если Бёрнэм желает повторить, то он всегда сможет найти его по соседству. Ниже представлен разговор между Лестером, Рики и отцом юноши. Это первая встреча Лестера и Рики после их знакомства на банкете. Лестер совершает утреннюю пробежку вместе с двумя другими соседями, при виде Рики и его отца он останавливается.

Lester: *Hey! Yo! Ricky! My entire life is passing before my eyes, and those two have barely broken a sweat.* [Протягивает руку полковнику] *Sorry, hi. Lester Burnham, I live next door. We haven't met.*

Colonel: *Colonel Frank Fitts, U.S. Marine Corps.*

Lester: *Whoa. Welcome to the neighborhood, sir. So, Ricky, uh, I was thinking about the, uh... I was gonna... the movie we talked about...*

Ricky: *Re-Animator.*

Lester: *Yeah!*

Ricky: *You want to borrow it? Okay, it's up in my room. Come on.*

В данной ситуации мы находим выражение, которое по-разному истолковывается зрителем и одним из персонажей. Упоминание Лестера о фильме (*the movie we talked about...*) однозначно понимается отцом Рики, который в дальнейшем не препятствует тому, чтобы сосед поднялся в комнату сына, поскольку причиной для такого визита, как он думает, является фильм, разговор о котором состоялся ранее между Рики и Лестером. Однако зритель, обладающий знанием вертикального контекста, т.е. уже получивший информацию о встрече Лестера и Рики и о наркотиках, предложенных последним, извлекает из высказывания Бёрнэма совершенно иную информацию. Информативность этого высказывания для зрителя заключается в получении следующего знания: Лестер думал о наркотиках, он помнит, что Рики предлагал обращаться к нему, он хотел бы купить дозу. Название «фильма», придуманное Рики (*Re-Animator*), также обладает двойной информативностью. Отец юноши понимает его как название очередного боевика, в то время как для зрителя *Re-Animator* («возвращающий к жизни, оживляющий») является синонимом наркотиков. Лестер, влачивший жалкое существование как в семье, так и на работе, вдруг вновь почувствовал вкус к жизни, и помог ему в этом, как он считает, наркотик. Глагол *borrow*, употребленный Рики, в зрительском восприятии синонимичен глаголу «покупать». Двойная информативность рассмотренного высказывания очевидна для зрителя как свидетеля всех событий и для Рики как непосредственного участника описанных событий.

Одна из возможностей киноиндустрии, обеспечивающая двойную информативность высказываний, – возможность одновременного изображения двух и более событий. Видеоряд делает зрителя свидетелем нескольких ситуаций одновременно, что позволяет адресату воспринимать некоторые реплики персонажей в ином свете, чем это делают участвующие в ситуации герои фильма. Проиллюстрируем сказанное примером из фильма «Бумажный солдат» (*Алексей Герман мл., Бумажный солдат, 2008*).

Даниил: *Ты почему орешь на меня все время? Вот сегодня уже три раза наорала, я посчитал. С утра, в полдень, и еще вечером будешь орать, я же знаю.*

Нина: *Я не буду больше. [Муж выходит в коридор, слышится скрип велосипеда] Поставь велосипед на место, Рудиков тебе не простит.*

Даниил: *Простит.*

[Катается на велосипеде по проходу между кабинетами. От велосипеда отваливается колесо. Даниил бежит за ним в кабинет доктора Рудикова]

Нина: *Катастрофа, авария, катаклизм. Дань, тебе бы в цирк.*

Даниил: *Я хотел, меня не взяли.*

[В коридоре появляется доктор Рудиков]

Рудиков: *Нина, вы не видели мой велосипед?*

Нина: Нет.

Рудиков: Странное дело. Все на месте, а велосипед увели. Абракадабра какая-то. [За спиной доктора по коридору на велосипеде с одним колесом скачет Даниил] Да, передайте Даниилу, что я очень жду его работу и надеюсь, что он будет достоин памяти своего отца и хорошо защитится.

Нина: Обязательно.

Рудиков: Он и так несколько раз отказывался. Вы как врач и как жена врача сами все понимаете. [Подходит к двери кабинета, в котором скрылся Даниил] Никогда ключ с собой не носил, а сегодня взял, как чувствовал. [Закрывает дверь на ключ] До свидания.

Нина: До свидания.

Видеоряд сцены представляет зрителю на первом плане доктора Рудикова и Нину, разговаривающих о пропавшем велосипеде, и на втором плане Даниила, скачущего на том самом велосипеде, который потерял доктор. Именно одновременно представленные события и вертикальный контекст (зритель знает, что произошло до прихода доктора) позволяют воспринять ответ Нины (*Нет*) как ложь, поэтому мы приписываем данной реплике двойную информативность.

Прием двойного сказывания (двунаправленности реплики, двойной информативности) может служить основой для развития различного рода сюжетных линий, реализованных через кинодиалог, таких как разоблачение, ирония, проникновение в тайный замысел или сокрытие истинных мотивов.

Таким образом, приведенные выше рассуждения позволяют выделить следующие характеристики информативности устно-вербального компонента лингвистической системы фильма: способность выражать отношение к предметам / вещам / объектам в кадре, не имеющим прямой номинации через лингвистический компонент; способность обладать различным смыслом для зрителя и персонажей в кадре. Двойная информативность реплики кинодиалога обеспечивается рядом факторов, такими как визуальное представление предмета в кадре (иконический компонент), вертикальный контекст и недиегетические элементы фильма. В целом мы можем говорить о тесной взаимосвязи лингвистического и нелингвистического компонентов фильма, а также о важной роли недиегетических элементов для полного освоения информативных качеств кинодиалога.

Двойная информативность выделена в рамках исследования категории информативности кинодиалога как текста, имеющего особую сферу функционирования. Результаты исследования показали, что выявленные характеристики носят универсальный характер, не зависят от языка фильма и будут наблюдаться на любом языковом материале.

Лингвистические исследования в области кинодиалога призваны не только описать структуру и специфику функционирования текста нового типа, но имеют прикладное значение, в частности для искусства написания киносценариев и перевода кинофильмов. Словесному оформлению

сценария отводится немаловажная роль; именно сценарист решает, какую информацию необходимо репрезентировать вербально, а что будет понятно и без слов (подробнее об этом см. [8, 11]). Разные системы перевода (дублирование, субтитры и др.) предполагают наличие различных трудностей для переводчика (подробнее об этом см. [10, 12]), обусловленных как лингвистическими, так и экстралингвистическими факторами. Чем более фильм насыщен культурными составляющими (в вербальной и невербальной форме), тем сложнее становится задача переводчика. В рамках нашего исследования мы ограничились установлением параметров реализации категории информативности кинодиалога, однако перспективы дальнейшего изучения данной темы лежат в русле лингвистического, лингвокультурологического и семиотического подходов.

Литература

1. *Юткевич С.И.* Шекспир и кино. М.: Наука, 1977. 224 с.
2. *Левый И.* Искусство перевода. М.: Прогресс, 1974. 398 с.
3. *Лотман Ю.М.* Об искусстве. Структура художественного текста. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Статьи. Заметки. Выступления (1962–1993). СПб.: Искусство, 2005. 699 с.
4. *Анисимова Е.Е.* Лингвистика текста и межкультурная коммуникация: на материале креолизованных текстов. М.: Academia, 2003. 124 с.
5. *Кракауэр З.* Природа фильма. Реабилитация физической реальности. М.: Искусство, 1974. 424 с.
6. *Хренов Н.А.* Образы «Великого разрыва». Кино в контексте смены культурных циклов. М.: Прогресс-Традиция, 2008. 536 с.
7. *Мартыанова И.А.* Возможные подходы к изучению композиционно-синтаксического своеобразия текста киносценария // Филологические науки. 1990. № 4. С. 109–115.
8. *Kinberg S.* Screenwriting [Electronic resource]. 2010. URL: <http://www.screenwriting.info> (дата обращения: 20.01.2010).
9. *Метц К.* Проблемы денотации в художественном фильме // Строение фильма. Некоторые проблемы анализа произведений экрана. М., 1985. С. 112–133. URL: <http://www.kinosemiotica.narod.ru> (дата обращения: 23.12.2009).
10. *Матасов Р.А.* Перевод кино/видеоматериалов: лингвокультурологические и дидактические аспекты: Дис. ... канд. филол. наук. М., 2009. 167 с.
11. *Митта А.* Кино между адом и раем. М.: ЭКСМО-Пресс; Подкова, 2002. 480 с.
12. *Горшкова В.Е.* Перевод в кино. Иркутск: ИГЛУ, 2006. 277 с.

DOUBLE INFORMATIVE POTENTIAL OF CINOTEXT

Mukha I.P.

Summary. The article is focused on informative characteristics of cinotext from the viewpoint of its double informative potential. The issue under discussion includes two possible ways of double informative potential expressing. In conclusion the author points out the factors ensuring the potential.

Key words: informative; cinotext; semantic connection; double informative potential; diegesis.