

АВТОРЕФЕРАТ
НА ДИСЕРТАЦИОНЕН ТРУД

***Семиотични аспекти на
телевизионното творчество***

Светлана Божилова

СЪДЪРЖАНИЕ

| | |
|---|----|
| УВОД..... | 2 |
| 1. ЗНАКЪТ КАТО СЕМИОТИЧНА КАТЕГОРИЯ..... | 18 |
| 2. ТЕЛЕВИЗИОННИЯТ ЕЗИК КАТО ЗНАКОВА СИСТЕМА..... | 26 |
| 3. ТЕЛЕВИЗИОННИЯТ ПРЕВОД НА ХУДОЖЕСТВЕНИТЕ ЕЗИЦИ.. | 41 |
| 4. СЕМАНТИКА НА ТЕЛЕВИЗИОННИЯ ДОКУМЕНТАЛЕН ОБРАЗ.. | 44 |
| 5. ТЕЛЕВИЗИОННИЯТ ТЕКСТ КАТО СЕМИОТИЧЕН МЕХАНИЗЪМ..... | 47 |
| 6. ПРАГМАТИКА | 59 |
| 7. ЗАКЛЮЧЕНИЕ..... | 64 |

У В О Д

Семиотиката е наука за свойствата и функциите на знаковите системи, които използваме в различни сфери на социалната дейност. Всяка социална дейност е свързана със създаване, натрупване, преработване и размяна на знания. Тези знания се реализират, овеществяват в езика, който съхранява социалния опит и е основа на всяка комуникация.

За да могат знаците да изпълняват важната си обществена функция в социалната общност, трябва да има съгласуваност за тяхното използване. Знаковите системи се развиват и усъвършенстват с развитието на обществените отношения, върху тяхното развитие слагат отпечатък конкретните общественно-икономически структури. Всяка знакова система – веднъж създадена – се развива относително самостоятелно по свои вътрешни правила и закономерности.

Семиотиката като самостоятелна наука се формира върху постиженията в теория на познанието, феноменологията, логиката, семантиката, лингвистичната философия, социологията, психологията, лингвистиката, теория на информацията. Тя е резултат от „обратното движение“ на специализираните знания към философията, в рамките на извоюваната от тях предметна самостоятелност.

Във всеки език по специфичен начин е отразена действителността като предмет на общуване и предмет на познание.

Всеки език е потопен и в контекста на определена култура и социално-политическа организация и ние не само усвояваме кръга от езикови значения, а овладяваме чрез него цялостна система от идеи и възгледи. Езикът е материал с висока социална активност. Още видният лингвист Фердинанд дьо Сосюр доказва, че езикът не е субстанция, а отношение¹. Във всеки речеви акт се сменя както индивидуалният, така и общественият опит.

В езика се възпроизвежда обективното „разлагане“ на действителността извън човека и едновременно с това и нейното повторно

¹ Сосюр, Ф. Курс по обща лингвистика, С., 1996

„създаване“. Тази своеобразна артикулация на действителността не само се отразява, но и се възпроизвежда от езика. В езика се съхранява и кодът за разбиране значенията на знаците. Семиотичният подход осигурява възможност за изследване на културните факти и явления като знакови системи. Така се навлиза в области на творческата дейност, които не се поддават на позитивистично научно изследване.

Телевизионната комуникация със специфичната си знакова система технически моделира и материализира потенциалните възможности на човешката и творческа дейност. Тя възпроизвежда по синтетичен път естествената комуникация и език, които са в синкретично единство, като сменя всички техни уникални характеристики.

Наред с естествения език съществуват и се развиват различни знакови системи. Всички те разкриват богатството от средства, които всеки от нас притежава за опознаване на света и на себе си, като част от него. „Идеалното в чист вид съществува само в главата на човека, но за да се развие, трябва да се положи в средства извън нея и така да постигне целта си – обогатяване на съдържанието. Полагането на идеалното съдържание в езика показва, че то е нужно и за други...“²

Именно социално-психическите процеси се обективират чрез знаци и знакови системи, а в процеса на общуване чрез знакови системи се разраства социалният опит и се развива процесът на духовно възпроизводство. Според грузинския философ М. Мамардашвили знаковите системи са резултат от превръщането на сложни вътрешни взаимовръзки между субективната и обективната действителност, които не можем да осъзнаем и не достигат до нас, само косвено се изразяват. Прякото изображение на съдържанието на идеалното в езика не се дава. Езикът като превърната форма на мисловната дейност се явява възпроизвеждане на обекта под формата на представа за него, на стихийното и съзнателното в неговото развитие.

² Выготский, Л. Избр. психологические исследования. М., 1995, с. 146

Когато говорим, ние не мислим за лингвистичната форма, за законите на строежа и за съдържанието на обектите. Отъждествяването на знака с предмета показва, че цели слоеве от езиковата дейност са превърнати в лингвистичен автоматизъм. Между обекта и знака се явява опосредственото звено на обществени връзки, отношения и взаимодействия. Знаковите системи фиксират предметите и явленията, без да проникват в техния генезис.³

За първи път Фердинад дьо Сосюр дефинира основополагащите различия между словесния език като знакова система и речта като индивидуален езиков акт. Тази дуалност е ключова за развитието на семиотиката като самостоятелна наука. Сосюр разграничава език и реч – *langue et language*. „Езикът представлява сам по себе си едно цяло, което е първооснова за класификация на всяка езикова дейност. Определяйки първото му място сред останалите страни на езиковата дейност, ние въвеждаме естествения порядък в една съвкупност, която не се поддава на никаква друга класификация”. Така въвеждането на двата принципа – обединяващ и класифициращ водят до появата петдесет години по-късно на семиотиката като самостоятелна наука. Сосюр пише ...”Има основания следователно да създадем наука, която да изучава функционирането на знаците в общественния живот, тя би била част от социалната психология и съответно от общата психология, ще я наречем СЕМИОЛОГИЯ. Тя би трябвало да разкрие същността на знаците и законите, които ги предопределят”⁴.

Емил Бенвенист, който развива тези идеи на Сосюр и е сред най-ярките имена в съвременното езикознание, пише в този контекст: „Субективността”, за която ще става дума е способността на говорещия да се маркира като субект. Тя се дефинира не от усещането, което всеки изпитва, че е самият той, а е своеобразно психическо единство,

³ Мамардашвили, М. Избрани произведения т.1., изд. ”Критика и хуманизъм” С., 2004, с.149

⁴ Цит. съч. с. 168

което трансцидира съвкупността от преживения опит, който то събира, и така осигурява постоянството на съзнанието”.⁵

Семиотиката изучава не само спецификата на изразните средства в различните знакови системи, тя фокусира основно внимание върху текста, чрез който смислово и емоционално всеки изразява своите наблюдения, виждания, емоции и ценностни позиции.

Семиотиката с научния апарат на своите подобласти: синтаксис, семантика и прагматика - предоставя методология за изследване на телевизионното творчество. По своя характер използваният понятиен апарат и инструментариум са интердисциплинарни и интегрират научните постижения в езикознанието, семантиката, социалната и когнитивна психология, теорията на текста, теория на комуникацията.

Телевизионният език и телевизионният текст са обект на изследвания от различни науки.

Какъв е предметът на настоящето изследване?

Изучаването на телевизионния език като хетерогенна знакова система със своя специфична вътрешна структура на организация и изразни възможности. Семантичният синтаксис изучава взаимодействието между отделните изразни пластове при изграждане на екранния текст, спецификата на стилистичните похвати и образност.

Изследване на процесите на превод на други художествени езици в знаково-комуникативната среда на телевизионното творчество.

Изследване на взаимоотношения „телевизионна действителност” – реално битие.

Изследване на съдържателната структура на различните типове телевизионни текстове, на формите на повествование и журналистическо присъствие, които са функционално предопределени от спецификата на телевизионната комуникация.

30 Систематизация на онези психологически, социални и комуникативни фактори, които оказват влияние върху творческия замисъл

⁵ Бенвенист, Е. Езикът и човекът. С., 1993, с.193

и съдържателните структури на телевизионните текстове в конкретни комуникативни и социокултурни условия.

Направен е опит за изграждане на семиотичен модел на телевизионния език и текст. Приложени са две изследвания, които илюстрират защитените тези.

Телевизионната знакова система е хетерогенна и включва знаци, които имат както различни изразни възможности за отразяване на действителността, така и специфична вътрешна структура, хронотоп и възможности за предаване на информация. Различният материален носител (субстанция) на знака предопределя и начина, по който се отразява действителността, както и специфичните връзки и структури на съответната знакова система. Всеки език има за цел да систематизира знаците и да ги направи „способни“ да предават смислова информация. Но семиотичното изследване на езиците включва не само изучаването на вътрешната им организация и способност да пренасят информация, а и на начините, по които определено съдържание е намерило своя израз. Богатството от изразни възможности на даден език „се улавя“ в създадените текстове. Текстът „материализира“ и структурира съдържанието, той е конкретната основа, върху която се гради творческото обобщение на действителността.

Телевизията и киното ползват една и съща изразна система, а отликите между тях са породени от различните характеристики на комуникацията, които оставят решаващ отпечатък върху организацията на телевизионните текстове.

Семиотиката чрез трите си дяла – синтаксис, семантика, и прагматика предоставя съответния научен инструментариум.

В този труд се дефинират познавателната, информационната и психологическата характеристики на знака като единна семиотична категория. Направен е опит за анализ и съпоставяне на знаците, съобразно

техния материален носител, както и на възможностите на различните типове знаци за отражение и познание на действителността. Съществено място е отделено на функционалните характеристики на различните типове знаци при изграждане на телевизионния текст. Телевизионният език е разгледан като сложна знакова система със своя специфична структура и комуникативни възможности.

Изследвана е и структурата на телевизионния език. В телевизионния език се работи със смислово-комуникативни единици, които са едновременно и елементи на текста. Лотман дефинира две коренно-различни ситуации на семиозис: В първият случай е първичен знакът, съществуващ преди текста – например словесният знак има свое семантично поле преди част от значенията да се актуализират в речева дейност. Във втория случай (при чувствените знаци) е първичен ТЕКСТЪТ. Визуалният, пластичният и музикалният знак са несъотнесими с думата. За да предадат смислово организирана информация те са организирани в знаково-комуникативни форми. Така например музиката има свой код, а височините, интензитетът на звука, тембърът не пораждаат смисъл, те трябва да бъдат организирани в музикален текст. Самият визуален знак – стоп кадър, фотография – по своята същност са равни на цял словесен текст и вторично се откриват отделните структурни единици, подобно на думите в изреченията.

Особено място е отделено на синтагматиката и парадигматиката като структурна организация на две паралелно осъществявани езикови дейности. В семиотичен аспект всеки знак може да се разглежда като елемент от цялостна система на понятия и асоциации (парадигматика) и едновременно като част от органичното единство (синтагматика). В този контекст е разгледан телевизионният превод на художествените езици, като се анализира как телевизионната комуникация и нейната изразна система не са просто посредник в общуването на публиката, а са

30 ИНТЕРПРЕТАТОР. Само на пръв поглед възпроизвеждането на творби,

реализирани с различни художествени езици в изразно-комуникативната система на телевизионния език, е обикновено тиражиране. Анализирани е пътят на превода на художествените творби, реализирани с различни художествени езици в условията на телевизионната комуникация и език.

В „Семантика на телевизионния документален образ” се изследват два взаимно-надграждащи се процеси:

ОЗНАЧАВАНЕ: съобразно изразните възможности на телевизионния език – денотативна функция.

ОБОБЩАВАНЕ – изследване на начина, по който идеята-образ е намерила своето екранно превъплъщение. Телевизионният образ на действителността не се намира вътре в телевизионния текст, а се изгражда в процеса на взаимодействие с публиката. Екранният образ е резултат от въплъщаването на идеи в реално съществуващи форми на предметност и конкретно движение или дейност. Изображението е материална предпоставка от втори порядък (осмислена конкретност), върху която се гради екранният образ. Търси се ключът за вярното дешифриране на телевизионния образ и на факторите, които илюзорно сливат реалност, достоверност и обективност.

В „Телевизионният текст като семиотичен механизъм. Типологии” се структурират равнищата за анализ на текста. Семиотиката изследва телевизионния текст на денотативно и конотативно равнище и разглежда през призмата на текста социалните, комуникативни, личностни мотиви за изграждане на послания. Семантичният синтаксис изучава стилистичната композиция, а семантиката на структурата (структурната поетика) – начина на организация на съдържанието на телевизионния текст.

Типологията на телевизионните текстове разкрива структурата на отделните телевизионни предавания и рубрики и ни помага да открием онези вътрешни закономерности при изграждане на текста, които не се разглеждат в своята неповторима индивидуалност, а като резултат от ползването на общи принципи за структуриране на съдържанието,

съобразно характеристиките на телевизионната комуникация.

В „Прагматика на телевизионния текст” се прави многофакторен анализ на характеристиките на телевизионната комуникация и на нейната изразна система от гледна точка на ефективността на посланията и възприятията.

Телевизионната комуникация се анализира на различни равнища на знаковост. Систематизират се уникалните характеристики на телевизионната комуникация, от които се определя ефективността на творческата дейност. Прагматиката на телевизионната изразна система разкрива и онези чувствени механизми на възприятието, които имат своята специфична телевизионна структура, но и са със собствен историко-психичен код.

Исторически маркери

Проблемът за същността и функциите на различните езици е остро-актуален за съвременната ни култура.

Семиотиката осигурява възможност за изследване на културните факти и процеси като знакови системи. Така се навлиза в неизследвани области на творческата дейност, които все още не могат да се изучават непосредствено (например – творческото мислене и въображение)

Семиотиката прави опит чрез анализа на съдържателните структури на текстове, реализирани чрез различни знакови системи: визуални, словесни, музикални, на действие и поведение – да открие вътрешното родство, т.е. да разкрие единството в многообразието.

Семиотичните изследвания на текста са един от възможните подходи в рамките на системния подход. Те не са „мета-наука”, както се опитваха да ги провъзгласят някои теоретици през 80-те години на миналия век. Семиотиката като самостоятелна наука се формира върху постиженията в различни области на научното познание. Тя е резултат от „обратното движение” на специализираните знания към философията, в рамките на извоюваната от тях предметна самостоятелност.

Семиотиката чрез трите си дяла – семантика, семантичен синтаксис и прагматика – изучава цялостно битието и функциите на езиците и съответните текстове. Всеки текст, например, се превръща в знакова комуникативна единица само при определени социокултурни условия, които обуславят както идейно-съдържателната му характеристика, така и неговото разбиране. Осмислянето на посланието, „заклучено” в текста, се извършва на различни структурни равнища.

За официален родоначалник на семиотичните изследвания се смята американският учен Чарлз Пърс, виден представител на прагматизма, но проблемите на семиотиката са били обект на внимание в различни философски школи от Аристотел и Платон до наши дни. Двамата учени са поставили и основите на два различни погледа към знака:

1. Изучаване природата на знака;

2. Функционалните възможности на знаците при изграждане структурата на художествените произведения;

Например Аристотеловият труд „За поетичното изкуство” се оценява от видните представители на школата по лингвистика и литературознание (Пражки лингвистичен кръжок) Б. Томашевски, В. Жирмунски и от световноизвестния семиотик Р. Якобсон като блестящ образец на първи опит за семиотично изследване структурата на поетичната форма.

В една или друга степен обозначаването, природата на езика като знакова система, теорията на текста са били обект на изследвания в различни философски направления като теория на познанието, феноменологията, аналитичната естетика, бихевиоризма, лингвистичната философия, философията на символите, логиката, когнитивната социалната психология.

Този труд се спира само на онези щрихи към определяне битието на знака, които ще помогнат да се разкрият природата на екранния знак и особеностите на телевизионния език като комуникативна знакова система.

Семиотиката признава решаващата роля на субекта в процеса на познание и обозначаване чрез различни знакови системи, но не по-малко съществен и определящ си остава обективният фактор (действителността). За основоположник на семиотиката като самостоятелна наука се смята Чарлз Пърс,

Обозначаването включва знаци (създадени от човека), означаващи неща (природата, духовната и материалната култура) и потребители на знаци (отново човекът). Социалният психолог А.Н. Леонтиев подчертава, че не може да се търси пряка връзка между предметите, явленията и знаците, а трябва да се „въведе” промеждутъчно звено – системата на социалната дейност. За Л. Виготски знакът е средство за обществено въздействие върху индивидуалното поведение, средство за социална връзка между хората. Затова изучаването на знака е свързано с

многоплановото му функциониране в познавателен, психологически, функционален и информационен план.

Въпреки огромния обем изследвания и теории, свързани с природата на означаването и типологията на знаците и знаковите системи, все още съществува методологична празнота в класификацията на знаците по структура и по функции. В конкретните семиотични изследвания на екранния език не е постигната все необходимата дълбочина при анализа на различните структури и функционални характеристики на знаците или на различни форми на синтез между тях.

Формата на връзка между знака и обекта за обозначаване може да бъде **каузална** – знаци-признаци, свойства, причинно-следствени и **конвенционална**. Конвенционалните знаци са реализация на възможностите на дистантните човешки сетива – зрение и слух (изображение, звучаща реч, музика). Знаците на сетивното отражение и познание са универсални, т.е., могат да бъдат възприети и оценени от всички хора, независимо от принадлежността им към дадена етническа или социална група. Но богатството от смислови значения, които носят, може да бъде усвоено от даден човек само в процеса на неговата социализация и интелектуално развитие.

Най-значимият продукт на абстрактно-логическото познание е човешката реч. Словото е резултат от еволюцията на човешкото познание и себепознание, то е форма на социална връзка и всеки от нас го усвоява в процеса на социализация.

Според друг, не по-малко внушителен представител на семиотичната мисъл – Чарлз Морис, знаковият подход съставлява основно учение по естетика, започващо още от Платон. Такава склонност към мета-научност е характерна и за други представители на семиотичната мисъл. Това не е преклонение пред семиотиката е по-скоро остра реакция към описателното осмисляне на творческите процеси и текстовата дейност. Чарлз Морис

включва към триадата на Пърс и получателя на съобщението – интерпретаторът.

Като представител на бихевиоризма Чарлз Морис разглежда най-често знака като стимул-реакция (това определение в психологически аспект има своите основания). Но за нас по-същественото е, че той вписва знака в конкретна комуникативна ситуация, „очовечава” неговите потенциални значения.

Първоизвори на структуралните изследвания са анализите на поетичните и повествователните текстове, направени през 30-те години от членовете на Пражкия лингвистичен кръжок (най-вече на Б. Томашевски и Р. Якобсон). Тези автори, независимо че анализират затворената съдържателна структура на редица поетични текстове, се домогват и до значим литературно-лингвистичен анализ, който по-късно става основа на големите открития в семиотиката на художественото творчество, направени от Тартуската семиотична школа. В руската семиотична школа повечето учени идват от лингвистиката (Ю. Степанов и В. Иванов), литературознанието (Ю. Лотман, Ю. Тинянов, Б. Успенски – специализирал в семиотиката на изобразителното изкуство). Изключително плодотворни от семиотична гледна точка са анализите на световно - признатия фолклорист Вл. Пропп върху морфологията на вълшебните приказки.

Тартуската семиотична школа утвърди семиотиката като научна дисциплина и разработи конкретни модели за анализ на езика и текста.

И до днес се оспорва правото на семиотиката да бъде самостоятелна наука със собствен научен апарат и често се говори за семиотиката като метод. Умберто Еко в трудовете „Трактат по обща семиотика” и „Семиотика и философия на езика” се стреми да систематизира натрупаното знание и да изгради стройна теория за знака, означаването, структурирането на послания чрез различни видове знакови системи..

вече от постиженията и успехите на семиотичната школа в Тарту и на френската семиотична школа. Почерпани са много идеи от трудовете на Цветан Тодоров и Юлия Кръстева (в литературознанието, културологията и психоанализата), от Ролан Барт (обща семиология, литературознание, кино и телевизия), от Кристиан Мец и Жан Митри – в киното. Френската семиотична школа продължава прогресивните структурални идеи за изследване на знаковите явления, приложени от Клод Леви-Строс в антропологичните му разработки върху митовете и символите на първобитното общество.

Необходимо е да отбележа, че Умберто Еко е с решаващ принос както в общата семиотика, така и с изследванията на екранната изразна система и телевизионната комуникация. Неговата студия „Критика на изображението” е основополагаща за изследване на визуалната комуникация и на съответните кодове за разбиране и интерпретация.

В края на 20-ти век и началото на 21-ви век научните трудове са по-скоро интегриращи вселената от знания за знака, означаването и пораждането на смислообразуване в различните типове дискурс или са интерпретативни по отношение на основните семиотичните категории и понятия. Като типичен представител на това направление е Франсоа Растие. Прави се опит за интегриране на постиженията от различни семиотични школи и за дефиниране на гранични научни области и изследвания с направления във философията и психологията, науките за комуникацията, лингвистиката и наратологията.

Много от ярките имена в семиотиката като Умберто Еко, Ролан Барт, Пиеро Пазолини, Цветан Тодоров, Юлия Кръстева започнаха да прилагат семиотичното познание в културологични изследвания, в художествената проза и екранното творчество. Техните творби сякаш онагледяват постиженията в различните семиотични области.

Френският пост-структурализъм чрез най-ярките си имена – Мишел Фуко и Жак Дерида прави опит за интегриране в семиотичния метод за анализ на текста на социологическия, социалнопсихологическия, културно-

антропологическия и психоаналитичен подход. Дискурсът е нов начин на схващане на езиковата дейност. Текстът не се разглежда само като структура с ценностно отношение към съдържанието, а като дейност на субекти, вписани в определени контексти. Тъй като дискурсът предполага артикулация на езика с параметри от неезиков порядък, дискурсът не може да бъде предмет на чисто семиотичен подход. Стремешът на семиотиката „да погълне” всички методи за анализ на текста доведе до нейния заник в последните десетилетия. Семиотичният метод би трябвало да се интегрира с други методи за анализ на текста и да се превърне в част от системен интердисциплинарен подход. Такъв опит беше направен за първи път в българската телевизионна практика през 1987-88 г. с изследването „Телевизията в живота на българина”, с голям интердисциплинарен екип под ръководството на проф. Елит Николов.

* * *

Семиотичният анализ на екранните творби присъства в една или друга степен и в почти всички трудове по теория на киното, в които се анализират битието на екранното мислене и средствата за екранна изразителност. Зигмунд Кракауер и Андре Базен изучават природата и изразните възможности на екранния език за отразяване материалния и духовния живот на обществото. Рудолф Арнхайм изследва родството и отликите на екранния език от другите художествени езици. Бела Балаш се спира обстойно върху семантиката на екранните знаци.

Но в общата кинотеория (от самото й начало до наши дни) не се разграничава така последователно, както в семиотиката, екранният език от екранния текст. Съвременните семиотични изследвания разглеждат диалектичката връзка между материала (разбиран като система от изразни средства), формата и съдържанието на текста. Формата на текста е съдържателна. Семиотиката изследва текста на две равнища – форма на изказ и съдържателна структура. Ако потърсим аналогия в литературознанието, това са художествено-образните стилистични похвати

и сюжетната композиция на съдържанието. Трябва да отбележим, че вътрешната архитектура на творбата обуславя в голяма степен и нейната стилистика – например при диалогичните телевизионни предавания няма онова стилистично единство, което е присъщо на монологичните жанрове – коментар, есе, репортаж (когато е разказ от първо лице). Но колкото и многогласно да е социалното разноречие в телевизионния полилог, все пак изобразителният пласт „снима” субективната авторова гледна точка, т.е. може да се говори за стилистично единство на визуалното решение.

Основополагащи са постиженията при анализа на екранното творчество на кинорежисьора и теоретик Сергей Айзенщайн, който спокойно може да се нарече баща на семиотичния анализ на екранния език. По същество неговите изследвания върху структурата на филма, природата на образното мислене, изучаването на взаимоотношенията между изразните пластове в екранното повествование, съобразно психологическите особености на възприятия, са връх на семиотичните постижения в тази област. Дори по отношение на речевия кинематограф, който остана в известна степен чужд на неговата поетика, Айзенщайн прогнозира интелектуалното, а не полифоничното съчетаване между отделните изразни пластове.

Семиотичните изследвания върху изразните възможности на телевизионния език и на спецификата на телевизионното творчество имат за цел да разкрият спецификата на изразната система, както и общите закономерности в стилистиката и поетиката на телевизионното творби, които са обусловени от комуникативните и социокултурни условия за създаване и „функциониране” на творбите.

Дисертационният труд е писан в периода 1984 – 1987, когато семиотиката все още беше на вълната на голям научен интерес. Работата не е загубила своята актуалност и значимост на тезите, проверени от времето. Интегрирани са и нови научни постижения, които аргументират и задълбочават развитието на основните тези, обогатяват и нюансират

типологиите и анализите.

От българските изследователи най-много идеи са почерпани от трудовете на проф. Неделчо Милев, теоретик на екранната изразителност и типологията на текстовете в киното.

Трудът завършва със семиотичен анализ на телевизионните форми, като водещ е стремежът за разглеждане на изразната система и структурата на текста като ценностно отношение към съдържанието и посланията, които продуцира.

Приложено е изследване на изразните възможности на телевизионния език и ефективността на въздействие, по методология, разработена от автора. Изследването е част от социологическото изследване „Телевизията в живота на българина” (1987 -88) под ръководството на проф. Елит Николов.

ЗНАКЪТ КАТО СЕМИОТИЧНА КАТЕГОРИЯ

Познавателна и психологическа характеристика на знака

Ключов проблем в семиотиката е изясняването битието на знака. Знакът е обект на изучаване в семантиката, лингвистиката, логиката, психологията. Поради огромния обем литература, свързана с историографията на проблема, смятам за необходимо да се спра само на онези концепции, които са основополагащи за темата на този труд.

Знакът не само замества предмети, отношения, но разкрива и начина, по който субектът усвоява отделни техни свойства, прояви, качества. „Знакът е смисъла на веща..., но съвсем не самата вещ”⁶

В него е отразен определен социален опит. Според Л. Виготски знакът се явява средство за обществено въздействие върху индивидуалното поведение, средство за СОЦИАЛНА ВРЪЗКА между хората.⁷ Обозначаването на различни явления от действителността конкретизира както степента на социално познание, така и равнището на обществени отношения.

Ситуацията на симиозис включва знаци (създадени от човека), означаващи неща (обективната действителност) и потребители на знаци (отново човекът)

В семиотиката и културната антропология обективните неща (предмети, явления, състояния, отношения), които се обозначават – се наричат ДЕНОТАТИ⁸. Реално съществуващ клас (група) от сродни обозначаеми носи наименованието ДЕСИГНАТИ. Когато възприемаме определено съобщение, възплътено в съответна знакова структура, ние възприемаме отношенията между денотатите, разкрити и :определени в определено съобщение.

⁶ Лосев, А. Знак. Символ. Миф. М., 1982, с. 19.

⁷ Выготский, Л. Развитие высших психических функций. Из неопубликованных трудов. М., 1982, с. 19.

⁸ Този термин е въведен от Клод Леви Строс, както и Луи Йемеслев

Денотатите Леви-Строс подразделя на три класа: ПРЕДМЕТНИ, ФЕНОМЕНАЛНИ И КОНСТРУКТИВНИ. Предметни са материалните обекти, които могат да се възприемат и като индивидуално явление, и като множество. Феноменални са обектите, свързани с отразяване на духовния свят на човека, на определена социални действия, отношения. Конструктивните денотати са несъществуващи в природата и обществото фантастични конструкти на съзнанието, напр. кентавър, магьосница, дявол... Те отразяват по-опосредстван път сложни отношения в природната и социална действителност. При тях става пренасяне на смислови значения от един обект на друг (например сфинксовете пред входовете на египетските пирамиди). „Като изнася навън и обективира субективната реалност, СИМВОЛНАТА ДЕЙНОСТ на човека едновременно я строи.” Интерес представлява и позицията на френския антрополог Клод Леви-Строс по отношение на конструктивните денотати. Изучавайки символиката на първобитното общество, той пише: „В магическото поведение трябва да се търси реакция на ситуация, която се възприема от съзнанието афективно, но чиято дълбока същност е интелектуална”⁹, т.е. чрез конструктивните денотати се разкриват сложни пластове на човешката мисловна дейност, способна да свързва, пренася и натовазва дадени предметни или социални отношения, с определени значения. Субектът в процеса на обозначаване отразява и своето концептуално виждане на света, равнището на мисловната и познавателната си дейност.

Знакът може да се разглежда като диалектическо единство на означаемо и означаващо. ОЗНАЧАЕМОТО е денотатът, който ни дава съдържателните предпоставки в процеса на обозначаване, а ОЗНАЧАВАЩОТО е израз на субективното усвояване на определени, реално съществуващи свойства, състояния, качества в движението и развитието на природната и социална материя.

30 Пръв в лингвистиката Фердинанд дьо Сосюр отделя изразеното съдържание от цялостното семантично съдържание на знака, отразяващ

⁹ Lévi-Strauss, Cl. *Anthropologie structurale*, P., 1958, p.202

дадено явление, предмет, Ролан Барт¹⁰ разглежда структурата на знака в текста на две равнища (израз и съдържание), всяко от които според него притежава СУБСТАНЦИЯ И ФОРМА. Плодотворна е концепцията, че субстанция на израза е материалният носител на знака (изображение, звук, слово, жест, мимика, нота). Денотатът може да не бъде материален, но субстанцията на израза е винаги материална. А субстанцията на съдържанието е позитивно- понятийният аспект на познанието.

Формата на връзка между знака и денотата може да бъде КАУЗАЛНА (знаци-свойства, признаци, жестове, мимика) и КОНВЕНЦИОНАЛНИ (условни) при естественя, художествените и изкуствените езици¹¹.

КАУЗАЛНИТЕ знаци са особено съществени при разкриване спецификата и изразните възможности на екранния език, тъй като чрез изобразителния пласт в телевизионното повествование, чрез физиогномиката, движението и поведението на героя, могат да бъдат въплътени в чувствена форма на възприятие идеите на автора. Чрез каузалните знаци зрителят узнава много неща от биографията на даден човек, а така също и важни черти на неговия характер и интелект. Конвенционални чувствени знаци са реализация на възможностите на дистантните човешки сетива – зрение и слух (изображение, музикален знак).

Знаците на сетивното отражение са универсални, т.е. могат да бъдат възприети и оценени от всички хора, независимо от принадлежността им към дадена социална, или етническа група. Но богатството от смислови значения, които те носят, може да бъде усвоени от даден субект само в процеса на неговата социализация и интелектуално развитие.

Най-значимият продукт на абстрактно-логическо познание е човешката реч.

¹⁰ Барт, Р. Основы семиологии В: Структурализм – за и против. М; 1976; Барт .Р. Разделението на знаците .С., 1995

¹¹ Bartes R. L'Effet de Réel. P., 1982.

Ред изследователи противопоставят знака като продукт на абстрактно-логическо познание със знака, плод на сетивното познание. Изображението на предмета се превръща в знак тогава, когато в информационния процес не се използва тази информация, която е заключена в пространствено-временната му структура, а се реализира репрезентативна функция на образа или модела. Това определение е много съществено за разкриване природата на телевизионното изображение, където предметите са знаци не сами по себе си, а само когато са съотнесени с определено действие, събитие, т.е. те носят информация не само с прякото си обичайно съдържание. Всеки знак има образен характер (независимо от формата на отражение – сетивна или абстрактна – логическа), защото актът на познание и обозначаване е свързан с отражението като свойство на съзнанието. Но не всяко отражение придобива знаков характер.

Знакът като продукт на познавателната способност на човека е със сложна природа. Някои теоретици търсят природата на знака във вещи или предмета (Ч. Пърс), други акцентуват върху образната му същност (Б. Ръсел) – трети на идеалната му същност (Хусерл, Ф. де Сосюр). Всички доказват, макар и в различна перспектива, че предпоставките за обозначаване се крият както в обекта, така и в субекта, който е разкрил и обозначил определени свойства на обекта, като ги е закрепил в знакова структура, в която е снета степента на познание, осмисляне и оценка на съответната дейност.

Знакът е единна семиотична категория по отношение на познавателната дейност, т.е. материалният носител на знака може да бъде различен, но процесът на обозначаване е единен. По различен начин идеята-образ намира своята конкретна реализация, но от това не се променят същностните мисловни механизми в процеса на обозначаване.

При изучаване на психологическата структура на знака на преден
30 план излиза ролята на субекта. Субектът осмисля и преживява

съдържанието, отразено в знака, тъй като самият знак се превръща в съдържателна страна на интересубектно взаимодействие. В психологически аспект знакът се разглежда като компонент на човешката дейност, като средство за ориентация, а също така и като възможност за саморегулация на човешкото поведение.

Чарлз Морис пръв разглежда същността на знака като познаване на начините за неговата употреба.¹² Но той свежда механизма на обозначаване до познаването на съответните поведенчески механизми за реакция на определени стимули. Това определение разкрива нова страна в качествената характеристика на знака, а именно НЕГОВАТА ОПЕРАЦИОНАЛНОСТ, т.е. способността да установява връзка между нещата, да ПРЕНАСЯ определени значения. Според А. Н. Леонтьев „идеалният обект (знакът) възниква в социалната действителност като превърнатата форма на действителни връзки и отношения.“¹³

За М. Бахтин „думата е междуиндивидуална. Всичко казано се намира извън душата на говорещия, не принадлежи само на него..“¹⁴ Психологическата структура на знака разкрива най-вече неговата КОМУНИКАТИВНА ФУНКЦИЯ.

Но принципите на обозначаване не винаги се съобразяват с особеностите на материалния носител на знака, който в семиотиката е прието да се нарича субстанция на израза (визуален знак, музикален знак, словесен знак, звучащо слово, пластичен знак и т.н.)¹⁵.

Различните знакови системи имат различен материален носител, който притежава строго специфични възможности за отразяване на действителността и както и различен хронотоп.

Материалният носител на знака определя и възможностите за съчетаване между знаците при изграждането на текста. От това следва, че

¹² По-късно тази идея се доразвива от Лудвиг Витгенщайн в Логико - философский трактат. М., 1956, както и от Charles Morris в Writings on the General Theory of Signs, De Gruyter Mouton, 1971

¹³ Леонтьев, А. „Знак и деятельность. „Вопросы философии”, № 10, 1975, с. 119

¹⁴ Бахтин, М. Естетика словесного творчества. М.; 1986

¹⁵ Еко, У. Трактат по обща семиотика. С.; 1993

всяка знакова система притежава свои СПЕЦИФИЧНИ ПРАВИЛА за организация на информацията. Тези правила са свързани и с нейното разбиране.

Визуалният знак не е огледално отражение, а е плод на сетивно познание, което е приело конкретна форма. И при фотографията, и при телевизионното творчество, творецът улавя онези мигове в състоянията на явленията или човешкото поведение, което според него са най-съществени за опознаване на обектите, за разкриване на тяхната същност.

Визуалният знак притежава не само най-голяма конкретност при отразяване на реално съществуващите свойства на предмети, явления и отношения, но се отличава и с най-голяма неопределеност, поради богатството от качества на явленията, които представя. Затова в семиотиката визуалният знак е равнозначен на словесен текст.

Думата като словесен знак носи най-малко количество смислова информация, но в структурата на текста тя се поддава на най-строги правила за организация в текст и за интерпретация и е с най-богата нюансираност на смисловите значения в конкретния текст.

Музикалният знак пък сам по себе си не носи никаква семантична информация. Произволно взетите тонове не пораждаат мисъл за конкретно явление или състояние, ако не са организирани в музикален текст. Музикалният знак няма своя самостоятелна семантика и следователно

неговите възможности за отразяване на състояния и отношения се разкриват чрез специфично изграждане на музикалния текст.

Музикалният, словесният, изобразителният, пластичният знак по различен начин усвояват движението на материята във времето и пространството и в различна форма пренасят определен смисъл

Информацията се предава по строги правила, а структурата на съдържанието е необходимо да бъде съобразена и с подготовката на зрителя за възприемане на дадена информация.

30 Прагматичното количество информация е резултат от възможностите

за интерпретация на съдържанието при различни знакови ситуации. Според Бахтин съществуват различни интерпретативни ситуации.

1. Интерпретаторът възприема само част от вложената в текста информация, т.е. разбира външната форма на текста и не съумява да достигне до контекста;
2. Интерпретаторът разкрива контекста (значенията, вложени от автора) при изготвяне на текста;
3. Интерпретаторът привнася и свои „нови” значения в процеса на възприемане на информацията, в резултат на социокултурната среда

Функционална характеристика на знака.

Най-често срещаната типология на знака: конкретно- илюстративен (иконичен), условен (най-типичен представител словото) и символичен (музикалният знак). Вариации на това определение срещаме у Р. Якобсон¹⁶, Клод Леви-Строс¹⁷ (сравнява музикалния знак с митологичния знак), Юри Лотман¹⁸ (дели знаците на изобразителни и условни). Подобно схващане поддържа и проф. Неделчо Милев¹⁹ (музикалният знак е символичен).

Руският изследовател Ю. Лотман разделя знаците на две групи: условни и изобразителни. „Към условните се отнасят тези, в които връзката между изражението и съдържанието е вътрешно немотивирана... Словото е най-типичният и културно-значим случай на условен знак. Изобразителният или иконичен знак ни показва, че значението има единствено, естествено присъщо му изражение”²⁰, а българският кинотеоретик Н. Милев²¹ подчертава символичния характер на музиката. Музикалните творби не отразяват външни видимости, а емоционални състояния и отношения към реални събития и явления. Не може природата на различните изразни средства да се смесва с функционалността им при изграждане на съответния текст.

Според Чарлз Пърс в изкуството господства иконичният знак, т.е. знак-изображение. Той разделя иконичният знак на три нива: чисто изображение, образ и метафора. Така Ч. Пърс се докосва до типологията на знака, съобразно неговата функционална съотнесеност с другите знаци в рамките на определена текстова структура. Всеки знак има образен характер, защото актът на познание и обозначаване е свързан с отражението като свойство на съзнанието. Но не всяко отражение придобива знаков характер.

¹⁶ Jakobson, R. *Question de la poétique*, P.;1973

¹⁷ Леви-Строс, К. *Семиотика и искусствометрия*. М.;1972

¹⁸ Лотман, Ю. *Семиотика кино и проблемы киноэстетики*, Талин, 1973

¹⁹ Милев, Н. *Опит за елементарна теория на киното*. С.;1993

²⁰ Лотман, Ю. *Семиотика кино и проблеми киноэстетнки*. Таллин, 1973, с. 8.

²¹ Милев, Н. *Теория на киното* С.;2005

В зависимост от функционалния характер на знаците в текста – те се делят на конкретни, условни и символни. Всеки тип знакова система притежава семантични пластове, разкриващи се чрез конкретно изображение, чрез знаци, снемачи вътрешно-структурни отношения и чрез знаци-символи.

Този труд възприема делението на знаците в два аспекта:

В зависимост от начина на изразяване и възприятие;

В зависимост от тяхната функция в текста (конкретна, условна и символична).

Психолозите са установили, че малкото дете се научава да мисли символично, преди да е усвоило пълноценно речта като своеобразен социален регулатор на своето поведение и взаимоотношения със света. А фантазното мислене не е иреално, а изпреварващо познание.

Разглеждат се функциите на метафората, метонимията, символа, маските в телевизионната форма на изказ. Акцентът е върху тези тропи с оглед приетото семиотично деление от Р. Якобсон, Цв. Тодоро, Р. Барт и Леви Строс на метонимични, метафорични и митологични текстове.

ТЕЛЕВИЗИОННИЯТ ЕЗИК КАТО ЗНАКОВА СИСТЕМА

Мисленето и езикът се намират в диалектическо единство. Но мисловната дейност може да се осъществява в различни знакови форми – под формата на представи и асоциации (най-типичен пример са мечтанията и съновиденията), на вътрешна реч, на изобразително-пластична основа. Генетичната психология на Жан Пиаже, доразработена от Виготски и Леонтиев, разкрива и доказва стадиалното развитие на човешкото мислене.

След редица изследвания върху формирането на психиката у малкото дете френският социален психолог Пиаже типологизира мисловната дейност по следния начин.

30 1. Нагледно-действена²². Предметно-перцептивната дейност осигурява отделянето на обекта на познание от окръжаващата го среда и

²²Пиаже, Ж. Психология на интелекта, С.,1997

изучаването на неговите видими признаци. Едва след това детето събира цялостния образ на обекта и прави съответна пространствена съотносимост с другите обекти. Такава функция в телевизионния език има движението на камерата (на субективната гледна точка). Творческият субект (камерата) изследва дадена социокултурна среда, приближава и изучава метириалния свят и участниците и се опитва да създаде образ-обобщение.

2. Нагледно-образна. При нея се формират трайни представи, за които не е необходима предметно-перцептивна дейност. В екранния език за първи път човешките представи, асоциации, съновидения, сетивна образност намират своето адекватно знаково покритие и разгръщане във време-пространството.

3. Вербално-понятийна. Тя протича под формата на вътрешни логически процеси и е резултат от по-елементарните форми на мислене. Тази форма е диалектическо единство и резултат на всички предшестващи я форми.

Телевизионният език е сложна знакова система за предаване на информация. Като всяка система той има своя структура, която съставя неговата вътрешна организация, специфичния начин на взаимовръзка и взаимодействие между съставните компоненти. Компоненти на телевизионния език са отделните изразни пластове – визуален, словесна реч с параезиковите компоненти, пластичен (език на действието и поведението), музикален и звукова картина. Телевизионната знакова система е сложен интеграл на всички изразни средства, които притежавме за опознаване на окръжаващия ни свят (материален и социален), и за осъществяване на човешкото общуване. Телевизионният език като опосредстван технически синтез на изброените изразни пластове се появява на определен етап от културно-историческото развитие на обществото. Но стародавна е мечтата на човека да изобразява и възпроизвежда своите действия, поведение, речева дейност (цялото ѝ богатство), своя духовен свят и преживявания. Естествено

и след появата на телевизионната комуникация и език словото си остава най-универсалното средство за общуване между хората, а самата словесна дейност е плод на хилядолетен процес в развитието на формите на общуване и на човешкото познание като преминаване от сетивното към абстрактно-логическото осмисляне на действителността. Естественят език е диалектично единство на сетивно и абстрактно-логическо познание. Телевизионният език технически моделира цялото богатство от изразни средства, които притежава човекът за познание и себепознание, а телевизионният комуникативен акт възпроизвежда интерактивността на естествената комуникация.

В най-общ план телевизионният език може да се разглежда като **ИЗОБРАЗЯВАНЕ НА ДВИЖЕНИЕ**. А движението приема различни знакови форми – речева, поведенческа, мимико-жестикулационна, музикална, визуално-повествователна. Н. Милев говори за две начала в екранния език – фотографичност + монтаж = киноизкуство. Според него категорията фотографичност предполага не само изразителност на изобразяваното движение, а също – запис и възпроизвеждане на всяко движение. Така самото движение (на обекта или на камерата като субективна гледна точка) се превръща в знак.

Колкото и телевизионното изобразяване на действителността да съвпада със самата действителност (особено при преките репортажи или предавания), то си остава знаково послание, което притежава конкретни послания, обусловени от авторската наблюдение и оценка. Аналитичното изследване на жизнената фактура и откритото авторско начало при изграждане на екранния образ на действителността се типологизират и в два основни монтажни похвата – **АНАЛИТИЧЕН И ПОВЕСТВОВАТЕЛЕН**.

30 Кадърът като най-малка структурна единица в екранния език внася прекъснатост и измеряемост в телевизионното пространство и време. Но той не притежава свое смислово поле както словото, а се превръща в знак

само като елемент от телевизионния текст. Естествен и тв език. Например словесният знак предхожда текста, тъй като в } сяка дума въвн от текста има свое семантично поле (съвкупност от значения. Словото функционира като понятие, в което не присъства субективната оценка. Но към знаците на сетивното отражение е невъзможно прилагането на словесната лингвистика. Умберто Еко доказва, че визуалният изразен пласт и този на действието и поведението не са съставени от дискретни единици, а от сложни знакови комплекси. Визуалният знак е своеобразен идеолект, който е равен на словесно изказване. Следователно визуалният и пластичен изразен пласт по своята смислова натовареност се равняват на словесен текст, а от словесната лингвистика е известно, че съчетанията на изреченията са практически безкрайни. Не можем да направим речник на кадрите, подобно на словесния речник. Съдържанието на всеки кадър е онзи „отрязък от действителността”, който камерата е запечатила. Както е неизчепяемо битието, така са неизчерпаеми кадрите – знаци. Съдържанието на кадъра носи основно социална, културологична информация и в значително по-малка степен – екранна. Сложно е битието на екранния знак. И днес е актуален дебатът за природата на екранния език. Обсъждат се възможностите за отграничаване на граматиката от риториката на екранния език. още

Екранният език притежава свойствата и възможностите на отделните изразни пластове, но в определена мяра, разкрива качествено нови страни на това взаимодействие.

Екранният код има сложна структура. Според Еко той е сложна резултативна от 10 самостоятелни кода:

Кодове на възприятие. Те са свързани с необходимите условия за възприятие на екранния текст, с познаване особеностите на психиката на възприятие. Според невропсихолозите при възприемане на изображението най-напред се получава информация от обектите, разположени по диагонал – горен ляв ъгъл и долен десен ъгъл. И едва след това вниманието се

съсредоточава върху другите елементи на композиционната структура и цялостния събирателен образ – обобщение на изобразеното.

В телевизионни реклами, в документални телевизионни филми, при разположението на събеседници в тв студия се използват тези кодове, тъй като поставянето на водещия и събеседника по мисловен диагонал в пространството фокусира вниманието на зрителя по безсъзнателен път и е важен композиционен акцент. В нашата телевизионна практика това е постоянно правило за организация на диалоговото пространство при филмите на Елена Йончева. Такъв е принципът на организация на диалоговото пространство в сутрешния тв блок на френската обществена телевизия – *Telematin*, който повече от 20 години е на първо място в пийпълметричните изследвания за този часови пояс. Това е постоянен композиционен похват на организация на участниците и в популярната реклама у нас на *Stela Artoi* във всичките ѝ модификации.

Кодове на разпознаване. Тези кодове са свързани с познанията на адресата, с културната антропология, качествата на паметта. Визуалният изразен пласт работи с фрагменти от действителността и са неизчерпаеми възможностите за нейното отразяване и познание. Затова от съществено значение в телевизионната документалистика е как се изгражда тази реалност, доколко е съобразена с устойчиви знания за социалната и културна среда, за ценностния хоризонт на обществото и историческата им обусловеност. Например един и същ фрагмент от социалната действителност – например македонските паметници на бележити българи в Скопие – ще породи в различните национални аудитории различно отношение и емоционално преживяване. Обикновено в телевизията вербалният пласт дава допълнително количество знания, които формират съответното отношение. Ако зрителите не познават дадена културна среда, те не биха могли да интерпретират визуалното съобщение в неговата пълнота и то да бъде ефективно. Ако камера на CNN се разходи в центъра

на София и покаже площад „Народно събрание”, аудиторията едва ли ще може да интерпретира тази визуална среда адекватно, поради отсъствие на знания в социален и културно-антропологичен план. Това словесният пласт обяснява, надгражда визуалния и дава код за смислови интерпретации.

Кодове за възприемане на информацията. При телевизионния език те са свързани с видеотехнологията и спецификата на канала за възприемане на изображения и звук. Доскоро в научната теория се подчертаваше ниската разделителна способност на електронното изображение, което води до по-слаби изразни възможности за смислови акценти върху детайли от композицията на кадъра. Но най-модерните телевизионни приемници вече притежават качество на изображението близко до това на филма. Въпреки това допустимата големина на телевизионния екран в домашна среда поставя изисквания за вторична простота в организацията на телевизионното пространство. Сложният диалог на много визуални подпространства би натоварил възприятието.

Тонални кодове. Те носят информация за експресивността на формата на изказ. Разкриват също така спецификата на светлинната атмосфера на кадъра, цветовата наситеност и нюансираност. В съвременния телевизионен дизайн на студийните комплекси от особена важност е както използването на светлината, така и на цветовите решения. По един начин се използват светлината и цветовите решения във всекидневните рубрики за отразяване на събития и социален диалог, по-коренно различен – в развлекателните предавания и ток-шоута. Цветовите решения на студиата трябва да са своеобразна превърната форма на концептуалния модел на предаванията. Цветовете имат своите характеристики на безсъзнателно влияние както във психофизиологичен план, така и като социални конотации. Познаване семантиката на цветовете и на спецификите им на употреба в различни културни

пространства са важен фактор за ефективна визуална комуникация. Например в студийните новинарски комплекси на северните европейски страни доминират нюанси на синьото и бялото, а в средиземноморските страни – на бяло, жълто и млечно-оранжево. Да си припомним и пясъчно-кафявата тоналност на визуалната партитура във филмите на А. Тарковски – „Сталкер”, „Жертвоприношение”, „Носталгия”. А в игралните телевизионни филми се търси по-голяма автентичност при визуалния рисунок и не се използва така активно драматургията на цветовете.

Иконически кодове. В своята студия Умберто Еко дели изобразителните кодове на **фигури, знаци и семейства**. Фигурите са съобразени със специфичните условия за възприятие: светлинни контрасти, геометрически пропорции, обемите на предметите и тяхното съотношение. Фигурите са необходимо условие за възприятие на екранното съобщение, но те нямат знакова самостоятелност. Знаците не са дискретни, т.е. самостоятелни единици. Те са елементи например от визуалното описание на дадена атмосфера – предметния свят в едно студио или домашна среда. Но могат да имат и самостоятелно битие, ако в друг кадър са със самостоятелно значение – близък план на предмет от дадена среда, на детайл от атмосфера. Семата е завършено визуално изказване. Тя е равнозначна на кратък изобразителен разказ и се реализира на равнище кадър-план. Семата характеризира изобразените явления. Едва на това равнище функционира **иконичният код**, който разкрива смисловите послания на кадъра. Тези кодове са от особено важност в пространствената организация на студийните комплекси, в моделирането на пространството на различните типове предавания. В българската телевизионна практика най-често се вземат готови чужди образци и малко се работи от екипи за самостоятелна визия на отделните предавания – от избора на формите на плотовете и местата за сядане, до пространствената организация на

материалния свят и семантиката на отделните неща, населяващи телевизионното пространство.

Иконографските кодове са свързани с разпознаването на визуално поднесени сложни знаци, чиято образна символика е социална, т.е. тези кодове разкриват социалния смисъл на съдържанието на иконичните знаци. Например черното облекло се асоциира с нещастие, най-често облеклото на хората, обект на изображение, разкрива принадлежността им към дадена епоха, социалното им положение, характерни професии – военни, лекари, свещеници и т. н.

Иконографските кодове са обвързани с интелектуалното равнище на адресата, тъй като те често са своеобразни цитати от произведения на различни изкуства или от важни културни паметници в историята на цивилизацията. Разбирането на тези кодове е свързано с дешифрирането на сложни социални метафори, за които е необходимо определено културно равнище на аудиторията. За съвременния българин разгадаването на сложната символика на старобългарските икони и религиозни символи е невъзможно поради липсата на минимум знания из областта на историята на християнската религия, недостатъчно познаване на културните пластове в старобългарската история. Иконографските кодове изискват интелектуално усилие, те съпровождат всяко повествование, изградено на принципа „текст в текста”. Според теорията на масовата култура тези кодове трябва да бъдат сведени до минимум в телевизионното творчество. По пътя на качествени художествено - образователни цикли телевизията би променила нагласата и познанията на аудиторията при възприемането на визуално поднесени социални символи. Изтъкнатият теоретик Ервин Панофски в статията си „Иконография и иконология. Въведение в изкуството на Ренесанса” определя иконографските кодове като „клон от историята на изкуството, който се занимава с предмета (сюжета) на

художествените произведения, противопоставени на тяхната форма²³. Той дели значенията, които носят изобразителните знаци, на фактически, вторични (конвенционални) и вътрешно значение или съдържание. Според него вторичният или конвенционален сюжет се възприема, когато осъзнаем, че „... групата фигури, насядали около трапезата в определен ред и определени пози представляват „Тайната вечеря...“²⁴ Вътрешното съдържание или значение е сложна резултативна от иконическите и иконографските кодове. Разкриването и интерпретацията на тези „скрити“ кодове са свързани с изучаване на авторската символика, неговите светоглед и чувствителност, детерминирани от историческите и националните културни пластове. Панофски пише: „Но опитахме ли се да схванем произведението като документ, отразяващ личността на Леонардо или цивилизацията на зрелия ренесанс в Италия, или определено религиозно отношение, ние вече разглеждаме произведението като симптом на нещо друго, което се изразява в безкрайното многообразие от други симптоми, и тълкуваме композиционните и иконографски черти като специфично свидетелство за нещо друго...“²⁵ Така само на пръв поглед изображението е достъпно и лесно за разбиране в сравнение със словесния разказ или поетична творба. Често то е „кондензирано съдържание“, за чието разгадаване са необходими много знания.

Кодове, свързани с естетическия вкус. Представите за красивото, грозното, смешното и др. естетически категории са сложни променливи. Всяка екранна творба разкрива естетическите предпочитания на създателя си, неговите индивидуални представи за красиво, грациозно, грозно и т. н. Тези кодове разкриват и естетическите вкусове на времето, в което е създадена определена творба. Предмет на самостоятелно изследване може

23 Панофски, Е. Смисъл и значение в изобразителното изкуство, С., 1986, с. 73.

24 Пак там, с. 75.

25 Панофски, Е. Цит. Съч., с. 77.

да бъде декорът на новогодишните програми през изминалите 55 години на българската обществена телевизия. Новогодишните декори и пространствена визуална символика могат да разкрият както доминиращите естетически вкусове на времето, така и естетическите виждания на режисьорите и културните влияния отвън.

Риторически кодове. Те разкриват спецификата на авторската образна мисъл, изграждаща формата на изказ. Движението на субективната гледна точка при наблюдение на обекта също има свои конкретни смислови измерения в контекста на екранната фраза. Така например в блоковите и обзорни предавания камерите в повечето случаи са статични, не се използва активно субективна камера, защото водещ е вербалният изразен пласт и зрителят трябва да концентрира вниманието си върху речевата комуникация.

Кодове, свързани с действието и поведението. Те се делят на кинестетични фигури и кинестетични знаци и семейства и са аналог на иконическите. Камерата при покадрово снимане разлага движението и действието на кинезически фигури (превърща непрекъснатостта на движението във времето и пространството в последователно членение, което акцентува върху една или друга страна на поведението и действието). Кинестетичните фигури нямат самостоятелно битие, те организират съответните знаци (всеки жест, мимика в контекста може да се превърне в метафора, в символ). На равнище семейства се разкрива смисълът на отделните фигури и знаци.

Тези кодове са от съществено значение за формиране на нагласи при възприемане на посланията от участниците в телевизионната комуникация. Езикът на действие и поведения по своята същност е безсъзнателна проява на компетентността, самочувствието, увереността, добронамереността на събеседниците. Многокамерното наблюдение на езика на действие и поведение на конкретните може да интерпретира въздействащо

комуникативния акт и да формира ценностна нагласа при възприемане на вербалните съобщения от участниците.

Стилистически кодове. Те са свързани с индивидуалните авторови решения, които се запомнят като авторови открития в екранната стилистика. В телевизионната визуална комуникация водещи като Опра Уинфри, Лари Кинг, а от българските журналисти – Кеворк Кеворкян налагат свои стилистични решения на заснемане в конкретни планове и ракурси, както и в начина на показване на диалоговото телевизионно пространство.

Социалната психология също изследва визуалната комуникация под формата на модалности²⁶:

Пространствена модалност (проксемика) – комуникация чрез дистанции и разположение на събеседниците в комуникативното телевизионно пространство, избор на място;

Двигателна модалност (кинесика) – комуникация чрез физиогномика, език на тялото – движения на корпуса на тялото, на ръцете и краката;

Цивилизационна модалност – комуникация чрез стил на обличане, накити, аксесоари и други лични вещи, част от комуникативното пространство.

Тактилна модалност – комуникация чрез допир и докосване между събеседниците;

Всяка телевизионна рубрика би трябвало да има свой концептуален модел в този контекст, тъй като това е своеобразен превод на формата на предаването в психологически план.

Например най-популярното ток-шоу през годините „Шоуто на Слави“ обединява няколко концептуални пространства, които заимстват решения от американската телевизионна практика.

²⁶ Стоицова, Т. Лице в лице с медиите, С., 2004, с.40 - 48

Пространствената модалност се дефинира като дистанции между участниците и дистанции със зрителите. Дистанциите се типологизират като интимни, междуличностни, социални и публични, като експериментално са определени и се различават в различните култури. Пространството се родее с празничната градска култура и дава шанс на своеобразна социалната кохерентност.

В „Шоуто на Слави” пространството пред „Ку-ку бенд” е аналог на публичното пространство, на социалното зрелище, където си дават среща маските, играта, балета, пародията, развлечението – постоянното и различното се срещат всяка делнична вечер. Пространството може да „погълне” индивидуалността, да формира колективен субект и настроение.

Езикът на действие и поведение на водещия е ритуализиран, облеклото е устойчив визуален реквизит, докато Слави пребивава в социалното пространство или общува със зрителите и публиката. Когато води междуличностен диалог или дружески разговор, той „сваля” маската и става искрен, спонтанен, дори самоироничен. Всички тези характеристики могат да се „уловят” в езика на действие и поведение, в изразите на лицето и емоционалните реакции. Съвсем друго е пространството за диалог с гостите. Дистанцията е междуличностна, понякога гравитира към социална (в зависимост от отношението на водещия към събеседниците).. Меката мебел, на която са настанени гостите по-скоро напомня домашна обстановка, която обаче влиза в противоречие с кабинетната среда, в която е разположен водещият. Затворен зад масивно бюро и масивен стол, Слави често олицетворява „боса” в комуникацията и на пространствено равнище е подчертана неговата доминация. Налице е неравнопоставеност между събеседниците, в комуникативното пространство, в което са разположени събеседниците. Водещият е телевизионна звезда, той е недосегаем и слиза от „високо” при музикантите, балерините, публиката и участниците. Той не се

идентифицира със зрителите, нито с публиката, те са „на гости” в неговия уникален телевизионен дом.

Всяко отделно телевизионно предаване може да бъде предмет на такъв семиотичен и психологически анализ.

Синтагматика и парадигматика

Семиотиката изучава всяко предаване или филм като комуникативна знакова система, чиято семантика е резултат от взаимодействието „автор – действителност.”

Отражението на действителността (денотативна функция) и авторовото обобщение на тази действителност (конотативна функция) съграждат тъканта на телевизионния текст. В екранното повествование „фотографичността” е свързана с процеса на отразяване, а монтажът формира съдържателната структура и стилистичните решения, чрез които се гради авторовото обобщение на същата тази действителност.

Според Кристиан Мец на денотативно равнище всеки кадър- план е своеобразно единство на обозначаемо и означаващо, т.е. съдържанието на кадъра-план се припокрива с обичайното съдържание на изобразените обекти извън екранния текст.

В семиотичен аспект всеки знак може да се разглежда като елемент от цялостна система на понятия и асоциации (парадигматика) и едновременно като съставна част от органичното единство на конкретен екранен текст (синтагматика). За да се изследва взаимодействието между изразните пластове при формирането на послание, трябва да се дефинират онези комуникативни единици, в които можем да разграничим плана на съдържание от плана на изразяване. Обособяването на синтагмите на различни структурни равнища в текста е условие за изучаване на взаимодействието между отделните изразни пластове, чрез които се изразява авторовата идея и търсена емоция.

1. Всеки език в процеса на развитие и изграждане на телевизионното повествование може да има водеща или подчинена роля. Това се предопределя от характера на социалната и художествената задача и от спецификата на избраната форма на комуникация.

2. Всеки език се развива линейно в процеса на изграждане на текста, но може да изменя функционалните си задачи, т.е. да бъде конкретен, условен или символичен, в зависимост от начина на организация на текста.

3. При изграждане на повествованието в документалната и художествена телевизия съществува сложна вътрешна динамика на отношенията между отделните изразни пластове. До определен момент един език може да бъде водещ при разкриване семантиката на творбата и след това неговата функция да бъде поета от друг изразен пласт. Необходимо е при всеки анализ да се разкриват количествените и качествените промени във функционалното битие на отделните изразни пластове.

4. Всеки език се разделя на отделни „микроезици“, които притежават различен смислов товар и функционално битие.

На синтактично равнище киноезикът и телевизионният език са разновидности на екранния, но характеристиките на телевизионната комуникация и камерните домашни особености на възприятие променят взаимоотношенията между отделните изразни пластове. още

ПАРАДИГМАТИКАТА изучава взаимодействието между отделните изразните пластове в екранното повествование. Членението по вертикал обособява отделните компоненти както в изграждане на цялостното повествование, така и при всяка смислово-комуникативна единица.

Членението по хоризонтал обособява относително завършени смислово-комуникативни единици, (синтагми) които изграждат структурата на съдържанието.

Най-малката единица в телевизионния език, притежаваща кадри-планове. Синтагмите са такива елементи от съдържателната организация

СИНТАГМАТА. Най-често тя е сложно – съставна единица от поредица на текста, при които може да се отдели ПЛАНЪТ НА СЪДЪРЖАНИЕ ОТ ПЛАНА НА ИЗРАЗЯВАНЕ.

Дефинирането на отделните синтагми в конкретния телевизионен текст е предпоставка за изследването на взаимодействие между отделните изразни пластове за създаване на въздействащо послание. Взаимодействията могат да бъдат **конкретно-илюстративни; взаимно надграждащи се; контрапунктични; условни; символични.**

Между изразните пластове могат да съществуват и отношения на солидарност (двете знакови единици взаимно се предполагат); отношения на селекция (едната знакова единица предполага другата, но не и обратното; отношения на комбинации (двете знакови единици не се предполагат).

СИНТАГМАТА²⁷ е най-малката смислово-комуникативна единица в телевизионния текст. Тя има и определено контекстуално значение в рамките на целия текст и социалното му обръщение. Синтагмата може да включва различни различно количество планове, а може да се равнява само на един дълъг кадър-план, който отразява сложно вътрешно-кадрово действие и има относителна смислова завършеност.

Синтагмите (разглеждани като относително самостоятелни смислово-комуникативни единици) се обединяват в две основни групи; ХРОНОЛОГИЧЕСКИ И НЕХРОНОЛОГИЧЕСКИ. В зависимост от начина на изграждане на телевизионната действителност синтагмите следват това деление.

Описателната синтагма пък разкрива чрез последователни изображения едновременното съществуване на предметите и явленията в пространството. Тя не е „имагинерно творение“ на екранния език, а е модел на човешките рецептивни възможности при изучаване на непозната среда.

НЕХРОНОЛОГИЧНИТЕ СИНТАГМИ са паралелни и скобъчни. Те са резултат от организацията на екранния текст чрез паралелния и

²⁷ Metz, Chr. A Semiotics of The Cinema Film Language, Oxford, 1974

асоциативния монтаж.

ЕПИЗОДИТЕ се делят на обикновени и съставни.

При обикновените епизоди има често прекъсване на времевата последователност на разказа, но се съхранява хронологичният принцип при представяне на събитията.

Съставните епизоди имат смислова самостоятелност в рамките на целия текст.

Юри Лотман подчертава, че в екранното повествование съществуват ЧЕТИРИ структурно-съдържателни равнища, две монтажни и две фразови.²⁸

1. Съединяване на множество кадри, чието значение е резултат от тяхното свързване;
2. Синтагмата като най-малка смислово-комуникативна единица;
3. Съединяване на смислови фрази в епизод;
4. Сюжетно изграждане на съдържателната структура.

Именно в рамките на тези равнища можем да изследваме взаимодействието между изразните пластове.

Всеки един изразен пласт може да има изобразителни, условни или символни функции. Изразните възможности на телевизионния език се обуславят както от авторите мотиви за избор, така и от характеристиките на телевизионната комуникация, която оставя решаващ отпечатък върху тези отношения.

ТЕЛЕВИЗИОННИЯ ПРЕВОД НА ХУДОЖЕСТВЕНИТЕ ЕЗИЦИ

Телевизионното художествено творчество е обект на изследване от много науки – естетика, сравнително изкуствознание, социология, социална психология, семиотика и т.н. Предмет на семиотичния анализ е телевизионният художествен език като специфична знакова система за предаване на естетическа информация.

С появата на екранните изкуства (кино и телевизия) се разширяват възможностите за общуване с произведенията на отделните изкуства. Телевизионният език е знакова система, която сменя в себе си изразните възможности на няколко изразни пласта – звучаща реч, визуален, музикален), пластичен (движещ се образ), а в онтологичен план върху всеки един от тях се е формирало определен вид изкуство.

Телевизионният и киноезикът имат обща знакова система, но техните различия (на равнище творба) се обуславят от характера и особеностите на комуникативната ситуация.

Телевизионната комуникация създаде възможност за репродукция на дадено произведение чрез изразните възможности на друга знакова система. При това без тази репродукция да накърнява съдържателната структура на съответната творба. Например телевизионният запис на музикален, театрален, поетичен, балетен спектакъл не променя на пръв поглед битието на творбите. Още по-неоспорим е този факт при филмовото творчество, където произведението буквално се „тиражира”. Наистина знаковата структура на филмовата творба се тиражира на телевизионния екран, но често се забравя най-важното – тя е пренесена в друга художествено-комуникативна система. Всяко отделяне на битието на творбата от нейната функционални същност води до разкъсване на сложните отношения на диалектическо единство между съдържание и форма. Съвременните естетически изследвания по безспорен начин доказват, че художественият образ не се „крие” в съдържателните структурни отношения, чрез които авторът е реализирал своята идея-образ, а се ражда в процеса на взаимодействие между зрителя и съответния художествен текст. Точно в процеса на „раждане” на образа трябва да се търсят шансовете и недостатъците на телевизионния език при прочита на творби от различни видове и жанрове изкуства. Всяка творба е предна-

30

значена за определен тип комуникативни отношения със зрителя. „Художественият образ не е нито понятие, нито слово, нито зрителна представа, а своеобразно естетическо образуване, което се осъществява в поезията с помощта на словото, в изобразителното изкуство – с помощта на зрително възприемания материал, но никога не съвпада с материала или с някаква негова материална комбинация.“²⁹ От друга страна, самата техника на повествование пренася съществена информация за особеностите на творческото мислене и за формата на контакт със зрителя.

Телевизионният език не е само посредник в общуването между аудиторията и творбата. Той е интерпретатор, върху който е замислено изграждането на художествения образ. Така например телевизионното показване на една изложба ни диктува не само времетраенето за възприятието на отделните картини, но и самия начин на възприятие. Пред нас най-често са детайли от художественото пространство на картината, които ни сблъскват с видимостта (формата) на образа, без да ни се дава възможност и време да изградим свое обобщение на сетивно vyplътената авторова идея. Трябва време за осмисляне на преживените художествено-пространствени отношения.

Семиотиката изследва структурните отношения в художествения текст по две оси – парадигматична и синтагматична (членение на композиционната структура по хоризонтал и вертикал). В резултат на взаимното преливане и обогатяване на изразните пластове (по вертикал и хоризонтал) се ражда поетиката на композиционната форма. Според нас телевизионната интерпретация на творби от други изкуства е необходимо да върви по обратен път, т.е. в прекия си досег с изкуството телевизионните режисьори трябва да изградят свое художествено обобщение на текста и едва след това да го „разпредметят“ съобразно изразните възможности на телевизионния език. Колкото и да звучи на пръв поглед парадоксално, именно телевизионната адаптация на театрална драматургия подсказва, че в словесното драматично действие трябва да

30

²⁹Бахтин, М. Вопросы литературы и эстетики, М., 1975, с. 485.

бъдат направени промени още в самата драматургична основа. Телевизията не просто наблюдава, тя преобразява битието на творбата. Вече се създават нови визуално-музикални структури, които проправят пътя към оригиналното телевизионно изкуство. То ще бъде нов художествен синтез от езици и ще приема различна знакова (напр. музикална или изобразителна) доминанта.

Семиотичният анализ на телевизионните драматургични творби показва как равнозначни съдържателни отношения, пренесени в различни изразни системи, дават богатство от нюанси в психологическото и естетическото изживяване на героя.

В телевизионното повествование драматургичната основа се изгражда чрез проследяване поведението на героите в различни социални условия – вкъщи, на работа, сред приятели, в непозната среда и т.н., т.е. монтажът като смислова организация на драматургичния материал се реализира чрез преместване на гледните точки на автора към събитията в социален план, а не в прекия, кинематографичен смисъл на движение на субективната гледна точка. Емоционалните контрасти, чрез които се разгръща характерът на героя, са едни в телевизията, други – в театъра. Разликата в търсеното въздействие е както по отношение на цялостната организация на игра, така и по отношение на организацията на драматургичния материал. Друга е вътрешната структура на авторския замисъл, различна интензивност притежават художественото обобщение.

СЕМАНТИКА НА ТЕЛЕВИЗИОННИЯ ДОКУМЕНТАЛЕН ОБРАЗ

Семантиката изучава взаимоотношенията между телевизионната действителност и реалното битие. Този процес включва две равнища на обозначаване и смослопораждане.

възможности на телевизионния език (денотативна функция).

2. **ОБОБЩАВАНЕ** на познанието: изследва се как телевизионният текст се превръща в документален образ на явления, процеси и отношения от природната и социална среда. (По дедуктивен път се изследва начина, по който идеята-образ е материализирана в структурата на текста и е намерила своето екранно превъплъщение – конотативна функция).

Всъщност телевизионният образ на действителността като нейно творческо обобщение не се намира **ВЪТРЕ В ЕКРАННИЯ ТЕКСТ**, а се изгражда в процеса на взаимодействие на зрителя с документалната творба. Анализът единствено на вътрешните структури и особености на стила на телевизионния текст не може да разкрие взаимоотношенията – действителност-съдържание на идеята-изразяване. А семиотиката не разглежда телевизионната комуникация като субект-субектно взаимодействие, а изследва реализацията и на **СУБЕКТ-ОБЕКТНО** равнище, например – комуникатор-съобщение, съобщение-аудитория.

Изображението включва и своята противоположност – обозначаването, т.е. извършва се обозначаване (в комуникативен план) чрез изображение. Това изображение колкото и да се слива с обекта, съществува в свойства и състояния на **ДРУГА СИСТЕМА** – човешкото съзнание. Затова при чувственото изображение говорим за образно съдържание, реализирано в знакова форма.³⁰ Обективната действителност ни е дадена в образи, които са **МАТЕРИАЛНИ** по причинност на възникване, но **ИДЕАЛНИ** по форма на съществуване.

Екранният образ е резултат от въплътяването на човешките идеи в реално съществуващи форми на предметност и конкретно движение или дейност. Изображението във филма е материална предпоставка от втори порядък (осмислена конкретност), върху която се гради екранният образ. Видният психолог Найсер разглежда образа като явление единично и конкретно в проявата си, където общото и особеното се изразяват чрез

³⁰Еко, У. Трактат по обща семиотика. С., 1993

единичното.³¹ Телевизионната камера удължава и усъвършенства сетивата ни, разширява тактилните (опипващи) възможности на човека и се явява своеобразна техническа „надстройка“ на рецепторите (близък план, каданс, мигновено преодоляване на разстояния, за които е необходима от човека предметно-перцептивна дейност и т.н.).

Анализът на живота, моделиран в собствените му форми, не означава сливане на форма със съдържание. Нито едно отражение, особено на социалната материя, не може и не бива да се разглежда като метафизично тъждество на реалност и образ. Диалектичното единство се различава от формално-логическото по това, че то е тъждество на противоположности.

Безспорно съществуват творби, в които РЕАЛИСТИЧНИЯТ ОБРАЗ е приел символично-метафорични форми. Не бива НАЧИНЪТ НА МИСЛЕНЕ да се обърква с образността на мисълта. Методът е пряко обвързан с идеята-образ, а формата – с реализацията му в конкретно съдържание.

Всяко социално явление може да бъде обект на неравнозначна визуална интерпретация. Изборът на едни компоненти, подменящи в контекста на екранното съобщение ЦЯЛОТО водят до коренно противоположни оценки на явлението. Така по един безупречно „документален“ път журналистът присажда своята позиция в образа на обективната действителност.

Къде се крие ключът за вярното дешифриране на образа? Проблемът за прехода от изобразителното решение към екранния образ е пряко обвързан с отношенията между чувственото и рационалното познание. Следователно формата на екранния образ отразява съдържанието на равнище ОСМИСЛЯНЕ.

Психофизиологичните основи на чувственото мислене са единни за всички хора и в случая съзнателно се спекулира с рецептивните особености на човешките сетива, неспособни да отделят образа от предмета. Още Лукреций във философската си поема „За природата на нещата“ отбелязва тази особеност на образите.³²

³¹Найдер, У. Что такое когнитивная психология. История зарубежной психологии, М., 1986

³²Лукреций. За природата на нещата (О природе вещей). М., 1933, с.95

Андре Базен в „Онтология на фотографическия образ” прокламира: „Всеки образ трябва да бъде почувства като предмет и всеки предмет – като образ”.³³ Само че той вижда в това явление свръхсилата на оптичните възможности на камерата, а неговата истинска първооснова са психофизиологическите възможности на човешкия процес на възприятие. Такова описание на действителността според Юри Лотман ЛИКВИДИРА предмета. Той се спира подробно на семиотичния анализ на филма „Всичко за продан” на Анджей Вайда. Лотман теоретично обосновава непрекъснатото преливане и взаимодействие на „езика” на действителността с езика на киното (като субективно обозначена действителност в същите форми). „Ние виждаме релси, заляти с кръв. След това се чува команда „Дубъл!” и намиращият се наблизо асистент долива червена боя от кутията. Прибавянето на кръвта-боя оголва противоречието между действителността и условността, без да ликвидира при това *предшното впечатление*, според което на екрана сме видели кръв...”³⁴

Експерименталните изследвания на телевизионното възприятие разкриват оценката на аудиторията за степента на въздействие на различните семантични компоненти на телевизионния текст, които като цяло изграждат авторовото обобщение на отразената социалната действителност.

ТЕЛЕВИЗИОННИЯТ ТЕКСТ КАТО СЕМИОТИЧЕН МЕХАНИЗЪМ

Семиотиката разглежда текста като комуникативна знакова единица. С какво се характеризира текстът?

1) със смислова завършеност и със структура, в която съдържанието е организирано съобразно познавателния, ценностен, етичен и естетически замисъл на автора при отразяване на явления, събития, процеси в обществения живот;

30 2) с организация на информацията на различни структурни равнища;

³³Bazin, A. Que-ce que c'est le cinéma P., 1958

³⁴Лотман, Ю. Семиосфера. Санкт-Петербург., 2000

3) със специфична форма на изказ, реализирана в различни стилкови пластове, върху които слага отпечатък и типа текстова структура (монологична, диалогична, повествователна, полифонична)

4) със социокултурна характеристика на комуникативната ситуация и възможностите за интерпретация на съобщението от съответната аудитория;

5) с конкретната социална среда и културните традиции.

Възприемането на всеки текст предполага адресат, съответен контакт и код за разбиране на контекста.³⁵ Изучаването на съдържателната структура и формата на изказ ни помага да осъзнаем, че в текста се отразяват не само обективни връзки между явленията и съответната им интерпретация от автора, но така също и самият начин, по който адресатът трябва да възприема информацията, за да формира своята позиция към отразената в текста действителност.

Различните знакови системи определят и характера на възприятие на съответното творческо послание (например знаковата система на екранния език синтезира изразните възможности на няколко знакови подсистеми. За разлика от художествените езици на живописца, музиката, художествената литература, при екранното творчество зрителят получава във всеки момент едновременно няколко съобщения, чиито смисъл трябва паралелно да декодира. „Информационната полифония” между отделните изразни пластове е резултат от творческата активност на автора при изграждане на текстови структури, които емоционално и съдържателно трябва да изразят най-вярно и въздействащо авторската идея.

Първоизвори на семиотичните изследвания на текста са тезите на Р. Якобсон, на Р. Барт, ранните изследвания на Лотман върху архитектурата и стилистика на текста, вплътила конкретните автори замисли.

Семиотиката изследва текстовете на две равнища – ДЕНОТАТИВНО и КОНОТАТИВНО.

30

³⁵Jakobson, R. Question de la poétique, P., 1973

ПЪРВОТО равнище на текста разкрива кои и какви факти и явления от социалната действителност са отразени в съобщението. Но отразената действителност в текста е ВТОРИЧНО ОРГАНИЗИРАНА ДЕНОТАЦИЯ.

ВТОРОТО равнище е свързано с начина на отражение на тази действителност. Конотацията се изгражда от ДВА ИЗРАЗНИ ПЛАСТА (форма на изказ в съдържателна структура на текста).

Семиотичният анализ отделя ПЛАНА НА ИЗРАЗЯВАНЕ ОТ ПЛАНА НА СЪДЪРЖАНИЕ. При нехудожествените текстове има сливане на тези два плана. Според Ролан Барт³⁶ конотацията на текста е организирана в два пласта – форма на изказ и съдържателна структура, които са в сложно единство.

„Формата трябва да бъде разбрана в изучена в две направления:
1.Като архитектурна форма, ценностно насочена към съдържанието...
2.Като композиция на материалното цяло на произведението...”³⁷
Градивните единици на знаковата система имат и своя семантика, те са средство за предаване в разкриване на идеите на автора.

СЕМАНТИЧНИЯТ СИНТАКСИС на текста изучава стилистичната композиция (формата на изказ), т.е. семантиката на образността в похватите.

СЕМАНТИКАТА НА СТРУКТУРАТА (структурна поетика) изследва типа ТЕКСТОВА структура, особеностите на организация на съдържанието на текста, хронотопа на разказа или наблюдението, формите на авторовото присъствие.

Семиотиката разглежда формата на текста откъм нейната съдържателна страна. „Формата става израз на творческото отношение на автора към цялото съдържание, композицията, прикрепена към материала, излиза извън неговите предели и започва да прониква в съдържанието като творческо отношение към него, тя става израз на отношението на автора, създава АРХИТЕКТОНИЧЕСКАТА ФОРМА, подреждаща и завършваща събитието...”³⁸ Архитектоническата форма (структурата на съдържанието) определя в значителна степен и взаимодействието на изразните пластове

³⁶Barthes, R. Critique et vérité. P., 1996; Разделението на знаците.С.,1996

³⁷Бахтин, М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975, с.56-59.

³⁸Бахтин, №. Цит. съч., с. 69.

при изграждане формата на изказ. Цв. Годоров разглежда на базата на литературната теория ПОЕТИКАТА като съвкупност от общи закономерности при изграждане на съдържанието, които обуславят появата на определен смисъл.³⁹

Михаил Бахтин отделя следните пластове в романния стил, който спокойно можем да приложим и към телевизионното творчество.

- пряко авторово повествование (в цялото многообразие от разновидности);
- стилизация на различни форми на устно битово повествование (това са стиловите особености на речта на отделните социални групи, която е ценностно, професионално-творчески, възрастово обусловена, а не е абстрактна система от норми. Бахтин пише: „всяка дума диша чрез контекста, носи социалното напрежение на живота”);
- различни форми на литературна, но нехудожествена реч – език на отделните науки, частни и философски, правни, хуманитарни. Официален протоколен език;
- индивидуализирана неавторова реч.⁴⁰

Всички изброени стилистични пластове изграждат единството на телевизионната реч и трябва да се подлагат на задълбочен структурно-композиционен анализ.

Смисловата структура на тези стилове в рамките на текста не е завършена, а е „открита” чрез съответни композиционни похвати, те се диалогизират в контекста на цялото и се натоваарват с нови смислови значения.

Според Лихачов „речта на действащите лица става характерна не само за социалното им положение, но и за индивидуалния им характер, начина на мислене... Достоевски особено се гордееше, че всеки негов герой говори със свой език и свои понятия”.⁴¹

³⁹Тодоров, Цв. „Поетика на прозата”. С., 2001.

⁴⁰Бахтин, М. Слово в ромаве. Във: „Вопросы литературы и эстетики”. М., 1975, с.72.

⁴¹Лихачов, Дм. Прошлое – будущее. Л., 1985, с.182.

Структурирайки съдържанието, авторът може да предаде събитието в обратен ред, да задържи умишлено действието, като отделя място за описания на лица или поведение, т.е., от семиотична гледка точка **СТРУКТУРАТА НА СЪДЪРЖАНИЕТО Е КОНКРЕТНА РЕАЛИЗАЦИЯ НА НАЧИНА, ПО КОЙТО СЕ ОТРАЗЯВА СЪБИТИЕТО И СЕ ПЛАНИРА ОПРЕДЕЛЕНО ЕМОЦИОНАЛНО ВЪЗДЕЙСТВИЕ.**

Семиотиката разделя художествените и публицистични текстове на два вида: **СЮЖЕТНИ И БЕЗСЮЖЕТНИ**. Сюжетните (събитийни) текстове описват явленията в тяхната временна последователност или причинно-следствена връзка, а безсюжетните текстове утвърждават концептуалното авторово виждане за света, При безсюжетните текстове определени събития или ситуации са само повод или пък илюстрация за авторовата оценка. В литературознанието това е изходна база за делението на епос и лирика, в кинотеорията също се отграничава поетичното от повествователното кино. Така например, през 30-те години в руските киносреди се е водил ожесточен спор на тема – какво е киното – поезия или проза?

Делението на текстовете на сюжетни и безсюжетни е свързано с изучаването на две основополагащи текстови структури.

Лотман дели текстовете на сюжетни и безсюжетни, М. Бахтин дели словото на поетично и повествователно. Р. Якобсон говори за метонимични и метафорични текстове, Цв. Тодоров – за логическо-времеви и пространствени, Р. Барт – за фабулни и идеологически (дават се авторови представи и концепции). Водораздел между двата вида текстове е **НАЧИНЪТ НА АВТОРОВО ПРИСЪСТВИЕ И ИНТЕРПРЕТАЦИЯ НА ИЗЛОЖЕНИТЕ В ТВОРБИТЕ социални факти или събития**. Поетичната и повествователна структура са **АРХИТЕКТОНИЧНИ** по природа. Но всяка от тях притежава голямо богатство от композиционни форми на изказ.

Гледната точка на автора по отношение формата на разказ или наблюдение обуславя следните текстови структури:

МОНОЛОГИЧНА
ПОВЕСТВОВАТЕЛНА
ДИАЛОГИЧНА

ПОЛИФОНИЧНА (романната структура, телевизионната драматургия, симфоничната творба и т.н.).

При монологичната и повествователната структура разказът или наблюдението се водят от името на автора, а при диалогичната и полифоничната – съществува сложно вътрешно разноречие.

За Бахтин „... поетичното слово е потопено в неизчерпаемото богатство и противоречиво многообразие на самия предмет. Авторското присъствие е „многогласно”, но единно като цялостно осмисляне на човешката действителност. Наред с вътрешните разноречия в самия предмет за прозаика се разкрива и *социалното разноречие* около него... Предмет на прозаика е съсредоточието на разноречиви гласове, сред които трябва да звучи и неговия глас, тези гласове създават необходимия фон за неговия глас.”⁴²

Авторовото участие в отразяваното събитие е също важен структурно-съдържателен елемент. В семиотиката е утвърдена следната типология на текста спрямо авторовото участие:

- повествовател като активен персонаж;
- повествовател, който не се идентифицира с автора на текста;
- повествовател, отнасящ се към изобразявания свят, но притежаващ знанието на автор-повествовател;
- автор-повествовател, не отнасящ се към изобразената действителност и не конкретизиран като персонаж.

Гледната точка *на оценка на* събитията от автора *може да се реализира* пряко и *косвено*:

- пряка оценка на автора; наблюдение на действие или състояние, което по опосредстван път дава авторовото мнение;
- оценка през призмата на други лица (отражатели).

30

⁴²Бахтин, М. Цит, съч., с. 92.

Начинът на въвеждане в текста на авторовата оценка изгражда и психологическия рисунък на разказа.

Изучаването структурата на отделните телевизионни предавания и рубрики ни помага да открием онези вътрешни закономерности при изграждане на текста, които не се разглеждат в своята неповторима индивидуалност, а като резултат от ползването на общи принципи за построяването на творбите. Но трябва да отбележим, че съществуват закономерности в структурната поетика, които са исторически обусловени от културното равнище на обществото, т.е. не можем да бъдем сигурни, че след време същите закономерности, които сме открили в структурата на телевизионното повествование, ще останат в сила.

Типологии

“И дойде момент, в който осъзнах, че волево започвам да избирам релевантни за мен и ценностния хоризонт на обществото събеседници и теми. Казвайки това, имам предвид, че като журналист смятам, че е редно да определям правилата на играта, а не, както беше до момента: да служа и възпроизвеждам социалното статукво, което невинаги приемам и харесвам. Един журналист трябва да води и избира, да определя дневния ред и ценностите на обществото, необходимо е, преди всичко да е личност и да може да носи отговорност. На този тип лидерство и цялостност трябва да се учим и да учим младите професионалисти. И всички ние носим отговорност за това.”

Oprah Winfrey, Forbes 400 Summit

Телевизионната комуникация е диалогична по своята същност. В нейната природа генетично е заложена възможността за публична
30 дискусия, за процесуално изследване и анализ на различни социални

явления. Това превръща телевизионната публицистика в изследовател и диагностик на отделни социални явления и все по-рядко оценката на отразените факти и събития е еднозначна и категорична. За съжаление съвременната телевизионна практика показва, че равнопоставената диалогична и полилогична форма почти отсъства на телевизионния екран. Твърде малко са дебатите и дискусиите. Отсъствието на разноречие при интерпретацията на темите от обществения живот пречи за осъществяване на социално сепление между различните социални групи и не формира значим обществен диалог. Всяка текстова структура илюстрира състоянието на обществото и публичността на социалните взаимоотношения.

Полифоничната структура на повествование (публицистично и художествено) е най-близо до социално-комуникативните функции на телевизионния институт. А наличието на множество различни гледни точки, снемачи сложната диалектика на социалните противоречия, води до отхвърляне на едноплановата оценка на явленията. И тъй като самите социални процеси, предмет на отражение, не са „завършени“, авторът не притежава времева дистанция за анализ. Съществен белег има многопластовостта на повествованието, с активно авторово участие при интерпретациите на множество от различни социални гледни точки към отразените явления.

В блоковите предавания авторът (водещ) обединява чрез своето присъствие и оценка от студиото различни информационни обекти. Той създава свое време-пространство на програмата, в което се „вместват“ съдържателните и време-пространствените характеристики на отделните събития, отразени във видео-обектите. Често блоковите предавания са събирателен образ на различни телевизионни структури (монологична, диалогична, повествователна, пряк репортаж), но като цялостна архитектоника чрез избора на теми, събеседници и начини на водене

30 блоковите предавания се родят с монологичните структури. Водеща роля

в изграждане драматургията на такива програми има водещият, който ни представя събитията, дава съответна оценка, прави анализ. Така той създава свое авторско съдържателно време-пространство на програмата, което се родее с полифоничната структура на повествование. Често телевизионните специалисти оприличават телевизионното художествено повествование на романната драматургия. Блоковите предавания са своеобразен превод на полифоничната структура в условията на телевизионната публицистика. Множеството събитийни обекти, коментари и т. н. само на пръв поглед са обединени мозаечно (еклектично) в този тип телевизионни програми. Внимателното вглеждане в блоковите предавания (при добрите ѝ образци) може да разкрие наличието на свръхидея, чийто реализатор безспорно е авторът (подреждащ и интерпретиращ значимостта на социално разнородната информация). Неговата гледна точка (подобно на романиста) разкрива многостранно и сложно социалните явления, като винаги авторската оценка е водеща при представянето на „картината на света”.

При монологичната структура на повествование преобладава личното осмисляне на действителността от съответния комуникатор. Тя е повествование от първо лице – коментар, авторски публицистичен филм, есе, фейлетон или разговор-изповед. Авторският анализ, оценка, самооценка са водещи в структуриране на съдържанието. Монологичната структура изгражда авторско психологическо време на повествование при съхраняване реалността на пространствените изяви на явлението, факта, събитието. Колкото е по-неопределено времето на действието, толкова по-определена е пространствената характеристика на отразеното явление. В телевизионното публицистично творчество преобладава личностното осмисляне на действителността и колкото и да изглежда на пръв поглед парадоксално, се налага и една по-свободна, безфабулна структура. Заслужава внимание тезата на Б. Томашевски, че делението на текстовете на фабулни и безфабулни може да се съхрани вътре в отделните жанрове.

Например един пътепис или репортаж може да бъде сюжетен, ако авторът разказва последователно, хронологически за своите наблюдения, пътувания, срещи, но може да бъде и безфабулен, ако е плод на свободно боравене с време-пространството на отделните събития и на преден план е изведена авторовата представа и оценка за отразената социална действителност.

Безфабулното повествование разкрива и света на автора или събеседника, неговия светоглед, ценностна система, емоционално-образните му възможности за интерпретация на действителността.

Монологична структура на повествование е облечена в телевизията в диалогова форма. Такава характеристика носят многобройните прояви на ток-шоуто. Тази телевизионна форма се изгражда чрез персонализация на разказа, автентичност и интимност. Акцентът винаги е поставен върху ценности, разкрити чрез лични истории, а не върху генерализацията на даден проблем или търсени решения. Това дава възможност на зрителя да се идентифицира с участниците, както да разпознава своите проблеми и ценности. Автентичността на участниците засилва чувството за реалност и превръща ставащото на екрана от самия живот, в който зрителят участва.

Най-успешната българска монологична рубриката е „Събеседник по желание” на Кеворк Кеворкян, независимо че интервюто се използва като метод за събиране на информация. Съдържателният анализ на структурата разкрива типични белези на психологическо авторово време и безфабулно повествование. Изповедите на събеседниците изграждат сложен многопластов документален разказ, където водеща не е хронологията на фактите, изграждащи биографичното време, а събитията се степенуват според индивидуалната им значимост за личността. Пътуването към собственото „аз” се създава от замислената от К. Кеворкян предварителна архитектура на разказа, провокирана от съответни въпроси, които имат за цел разкриване на определени черти от душевността, ценностния и професионалния облик на събеседника.

Монологичната структура в телевизионното повествование обикновено „се облича” в речева форма, защото в словесния стил на изказ се изразява най-добре социалната принадлежност, начина на мислене на събеседника. Според италианския теоретик П. Пазолини визуалната несобствено-пряка реч (т.е. на друг герой, а не авторовата) е субективна и еднопланова и творецът изразява своите разбирания и асоциации чрез изразни средства, които само на него са присъщи. По визуален път не може да се разкрива убедително социалното разноречие, спецификата на социалното мислене и присъщите му индивидуални форми на изказ, затова асоциациите, визуалните представи на героя на повествованието са равнозначни на авторовите.

Пренасянето на събития, реално протичащи във времето, е много присъщо на телевизионното повествование. Показването на събитията в момента на „ставането” им се съчетава все по-активно с пряко авторово участие (коментар, лична оценка). Новите социокомуникативни условия пораждаат необходимост и потребност не само от отражение на видимата действителност, но и от интроспективно представяне на събитието (как се възприема и преживява събитието от самите участници в него). Ситуативният подход е основно изразно средство и в телевизионната документалистика и в художествен сериал.

Визуално-повествователната структура се характеризира с проследяване на събитията в тяхната времева и причинно-следствена връзка, а авторът избира само онези факти и явления в хронологически ред, които според него най-достоверно ще изразят същността на социалните процеси. Всички телевизионни репортажи и пътеписни се градят върху тази структура.

Игровите форми се използват активно и в документалистиката (фичър), и в художественото телевизионно творчество. Чрез игровите форми могат да се „моделират” ситуации, които да разкриват емоционално заразително различни страни от човешката дейност, мислене и поведение.

творчество, където чрез карнавализацията и социалната притча се разкриват индиректно важни страни на общественото битие.

Изучаването на съответните методи за изложение на текста, на формите на авторово присъствие, на време-пространствените характеристики на разказа, на образното мислене и стилистика – ни дават реален шанс да проследим в исторически план развитието на изразните възможности на телевизионния език и поетиката на телевизионното творчество.

ПРАГМАТИКА НА ТЕЛЕВИЗИОННИЯ ТЕКСТ

Изследователите отделят все по-голямо внимание на многофакторния анализ, който разкрива спецификата на телевизионните текстове през призмата на уникалните характеристики на телевизионната комуникация. Търсят се онези иманентни характеристики на телевизионната комуникация, които превеждат съдържателния зависъл в максимално ефективна комуникативна форма.

Всяко общуване се характеризира със семиотична специализация, психологическа динамика и степен на опосредственост. Наред със социалната психология и социологията на масовата комуникация семиотиката все по-активно налага своите методи при интердисциплинарното изучаване на творческите процеси и ефекти. Търсят се онези структуро-образуващи похвати (поетика на телевизионното творчество), които „снемат” в себе си най-въздействащите страни на телевизионната комуникация.

Тамара Дридзе разви в 80-те години теоретичните основи на нова дисциплина СЕМИОСОЦИОПСИХОЛОГИЯ, в основата на която е ефективността на текстовата дейност в масовата комуникация. Тя разработва методики за анализ на смисловите структури на текста, „чрез които се реализират комуникативно-познавателните и емоционални мотиви и цели на знаковото общуване като основа на съдържателния механизъм на социалното взаимодействие”

Според културолога Абрам Мол ефективността на предаваната информация (визуална, звукова, словесна) няма как да се измерва, без да се съогнася света, отразен в съзнанието на аудиторията с „модела на света”, изграждан от средствата за масова комуникация.⁴³ Съвременната телевизионна комуникация се съобразява със социалната среда, културната памет, съществуващата йерархия от ценности и нагласи и така моделира

⁴³Моль, А. Социодинамика культур., М., 1983

програмни политики. Затруднената комуникативност може да бъде резултат от липсата на необходимата информация у аудиторията. Значенията на всеки телевизионен текст се разкриват като действителни само в рамките на общуването, осъществявано в конкретна среда. Контекстът може да бъде елементарен, но може да включва цели културни системи като осъзнат или безсъзнателен фон. Посланията на текстове с по-сложна съдържателна структура са реализирани смислово „вътре“ в него, а простотата на информационните текстове – в значителна степен извън техните предели. Лотман въвежда определението „извънтекстови връзки“. Субектът на тълкуване е потопен в конкретна социална среда, която определя и хоризонта на интерпретативния акт. Често информационни текстове могат да имат много по – силно въздействие и ефективност, ако са съобразени с конкретни нагласи и очаквания на аудиторията. Една комуникация не може да е ефективна, ако авторовата позиция се разминава с познанията и нагласите на публиката.

Телевизионното общуване се реализира на междуличностно равнище и затова от особена важност са личностните качества на комуникатора.

Телевизионната комуникация създава различни равнища на знаковост:

- Комуникатор – социална действителност – текст;
- Комуникатор – получател на съобщението (чрез телевизионния текст);
- Получател на съобщението и окръжаващата го социална среда (сравняване на телевизионна действителност с жизнения свят на получателя).

Телевизионната комуникация е сред най-демократичните форми на общуване, в която всеки участник може да смени социалната си роля и от потребител и наблюдател да се превърне в действена фигура, която активно участва във формирането на обществено мнение. Тази потенциална възможност на телевизионната комуникация се реализира

най-ефективно в съвременните РИАЛИТИ – формати.

Телевизионната комуникация моделира условията на естествената език, при който словото е водещо изразно средство за осъществяването на социалното взаимодействие. Останалите изразни пластове, обогатяват речевата комуникация, влизат в различни отношения с нея и помежду си. Телевизионното творчество не е естетика на „говорещи глави”, а сменя иманентни характеристики на знаковото общуване. Затова в телевизионното творчество, особено в преките предавания, доминира вербалният изразен пласт.

Телевизионната комуникация осигурява възможност за сливане на три времена:

- време на „ставане” на събитията,
- време на отразяване на събитията;
- време на възприятие на събитията;

Така обратната връзка в телевизионната комуникация може да се разглежда като същностна предпоставка за активно социално взаимодействие, което реализира значими социални мотиви. Този факт оказва съществена роля върху поетиката на телевизионното творчество. Дори предавания на видеозапис моделират характеристиките на „живото предаване”. Телевизията сама създава собствени събития (предавания) които се реализират „на живо”.

Телевизионната комуникация предполага обратимост на общуването във времето и пространството, което осигурява възможност за смяна на комуникативните роли. Зрителят, от потребител, често се превръща в комуникатор и с този ефект се обяснява големият успех на риалити – форматите.

Телевизионната комуникация предполага и непрекъснатост на комуникативния процес и така се ражда потребността от цикличност – създаване на програмни пояси с различни характеристики. Рубриките, документалните поредици, сериалите се базират на тази иманентна теле-

визионна характеристика. Телевизионната комуникация се осъществява от централизиран „пул за общуване”, но достига до потребителя в домашна среда. Това превръща телевизионната реалност в своеобразен социален роман, без начало и край.

Телевизионната комуникация е винаги в сегашно време, а в телевизионната практика се оглеждат най-вече актуални социални процеси и отношения. В този контекст често има сливане между реалното и телевизионното събитие. Но винаги се създава нова пространствена характеристика на изобразяваните събития.

Телевизионната комуникация се характеризира и с персонификация на социалното взаимодействие, затова е от особена важност личността на комуникатора. Редица изследвания на ефектите на телевизионната комуникация поставят в центъра качествата на комуникатора, като търсят оценката на аудиторията за комуникатора в различни социални роли – професионална, семейна, приятелска, гражданска.

Поетиката на телевизионното творчество (документално и художествено) трябва да се изследва чрез характеристиките на телевизионната комуникация и ефективността на телевизионното възприятие.

Прагматиката на телевизионната изразна система пък изучава ефектите на въздействие, породени от възможностите на различните знакови системи, от които е съградена. Например ефектът на присъствие е породен от визуалната природа на телевизионния език. Зрителят има възможност да наблюдава събития и отношения в реалното им битие и пространствено-времево развитие, да види събитието през различни визуални гледни точки. Интензивността на възприятие на всеки кадър зависи от „ количеството движение (физическо, драматическо и психологическо), което той съдържа и продължителността, през която това движение се извършва. Ритъмът на наблюдение зависи както от самото действие, така и от мотивите на авторовото наблюдение.

Прагматиката на телевизионната изразна система разкрива и онези чувствени механизми на възприятието, които имат своята специфична структура, но и свой историко- психичен код.

Всяка културна функция се появява в телевизионната среда два пъти: първо: като социална, а след това и психологически.

Писателят Рей Бредбъри в интервю пред френското издание „Експрес” (1996) споделя: „Ако обучите петте си сетива, ще можете да им давате вкуса на нещата, и формите на светлината Логиката на сетивата ги убеждава, че това е възможно”.

Прагматиката на телевизионната изразна система изучава и ефективността на телевизионното възприятие чрез изразните възможности на телевизионната изразна система.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Дисертационният труд представя теоретичен модел за семиотичен анализ на телевизионния език и текст, който едновременно е и своеобразен алгоритъм за концептуално и творческо писане.

1. Създадена е **ТИПОЛОГИЯ НА ЗНАЦИТЕ** по материална природа (субстанция) и функционално битие в телевизионния текст. Един и същи предмет или явление може да бъде обозначено с различни знаци, един и същи знак може да се използва за обозначаване на различни неща. Телевизионният знак има сложна природа, той е изграден от „субзнаци“, плод на сетивното и абстрактно-логическо познание.

2. Телевизионният език е разгледан като сложна хетерогенна знакова система със специфична структура и организация на изразните пластове, върху която оказва влияние спецификата на телевизионната комуникация.

3. Телевизионният език технически моделира изразните възможности на естествения език и комуникация.

4. Телевизионният език „снима“ в себе си различните форми на езиково мислене – нагледно-действена, нагледно-образна и вербално-понятийна.

5. Визуалният, пластичният, музикалният пласт, както и параезиковите компоненти на вербалния пласт, въздействат емоционално и могат да формират по безсъзнателен път определени нагласи и оценки.

Голяма е отговорността на телевизионните журналисти пред аудиторията именно в този контекст.

6. В телевизионния (екранния език) съществува различна ситуация на семиозис, породена от отношенията „знак- текст.“ При словесния език знакът съществува и има свое семантично поле преди да се реализира в текстова дейност. При знаците на чувственото възприятие първичен е ТЕКСТЪТ. Знаците се отделят в резултат на вторична информация по аналог с езиковото съобщение. Юрий Лотман определя екранния език като „знакова система без знаци, оперираща с величини от по-висок порядък“.

7. Семиотичният метод разграничава кадъра-план като знакова единица от кадъра като абстрактна структурна единица със свои елементи и време-пространствени характеристики. Ако трябва с думи да опишем съдържанието на един кадър-план, ще се роди цял словесен разказ. Информацията, която носи всеки кадър-план като знакова единица е в много по-голяма степен културно-антропологическа, отколкото специфично екранна. Количеството на комбинациите на кадрите със собствено съдържание е неопределено, подобно комбинациите на отделните фрази в словесния текст. В отличие от думите, кадрите-планове се изграждат от създателите на екранната творба.

8. Семиотичният метод разглежда синтагмата в екранния език като смислово-комуникативна единица, в която може да се разграничава план на съдържание от план на изразяване. Синтагмата може да бъде един дълъг кадър-план, но може да бъде и цял епизод. Големината на синтагмата е относителна.

9. В рамките на синтагмата могат да се изследват взаимодействията между изразните пластове за формиране на послания и търсени

въздействия. В дисертационния труд тези взаимоотношения са типологизирани в контекста на функционалната им натовареност.

10. Изучаването на телевизионния език на синтагматично и парадигматично равнище ни разкрива спецификите на езиковата дейност.

11. Телевизионният текст е предмет на анализ на денотативно и конотативно равнище – структура на съдържанието и форма на изказ. Конотативното равнище разгръща сложния дълбинен процес на смислообразуване, а денотативното – видимите признаци и проявления на този процес.

13. Семантиката изследва процесите на обозначаване на действителността съобразно изразните възможности на телевизионния език (денотативно равнище) и начините по които се формира обобщен образ на тази действителност с конкретни послания (конотативно равнище). Направен е опит за семиотично разграничаване между телевизионната действителност и реалното битие, между реализъм и обективност.

14. Анализирани са телевизионният текст като действителен семиотичен механизъм на различни структурни равнища. Разграничаване се фабулата от съдържателната организация на текста и формата на изказ, върху които решаващ отпечатък имат комуникативните и социокултурни условия.

15. Типологиите на телевизионния текст разкриват принципите на вътрешна архитектура, на формата като ценностно отношение към съдържанието. Разгледани са характеристиките на различните текстови структури в телевизионна среда.

16. Изследването на различните типове телевизионни текстове в определена социокултурна среда показва социалните потребности от даден тип повествование и е подстъп към историческата телевизионна поетика.

17. Прагматиката на телевизионния текст разкрива зависимостите на телевизионния текст от социалните потребности за общуване, показва веригата на взаимодействия и кодове за интерпретация между публиката и комуникатора. Разкриват се комуникативно-познавателните и емоционални мотиви за общуване, както и ефективността на телевизионната комуникация. Ефективността се разглежда на две равнища: ефективност на посланието и ефективност на възприятието чрез изразните възможности на телевизионния език.

ПРИНОСИ

1. Принос е типологията на взаимоотношенията между изразните пластове в телевизионния език, в зависимост от функционалната им натовареност при изграждане на смисловите послания и емоционално въздействие. Върху тази типология е проведено анализ на 6146 комуникативни единици в социологическото изследване „Телевизията в живота на българина“ (1987-1988).

2. Принос е разглеждането на телевизионния език като освоен образен ИНТЕРПРЕТАТОР на художествените езици, пренесени в знаково - комуникативната система на телевизията.

3. Принос е разглеждането на телевизионния език като субект-обектно отношение и изучаване на взаимоотношенията между конкретно-илюстративната природа на телевизионното изображение и на телевизионния образ като обобщение на социалната реалност.

4. Принос е опитът за изграждане на ПОЕТИКА на телевизионното творчество, която реализира потребностите на обществото от определен тип комуникация и форми на въздействие