

ПОГЛЯД НА МОВУ КІНО В КОНТЕКСТІ МЕТАТЕОРІЇ МОВОЗНАВСТВА

У статті розглянуто можливість нових підходів до структурування мови кіно на основі ідеї метатеорії мовознавства К. М. Тищенка.

Ключові слова: мова кіно, монтаж, кадр, метатеорія, мовознавство, етнопрагматика, аксіо-прагматика, ідіопрагматика, синтактика, семантика, теорія знаків.

В статье рассматривается возможность новых подходов к структурированию языка кино на основе идеи метатеории языкознания К. Н. Тищенко.

Ключевые слова: язык кино, монтаж, кадр, метатеория, искусствоведение, этнопрагматика, аксио-прагматика, идио-прагматика, синтактика, семантика, теория знаков.

The article publication discusses possibility of structuring a language of movie based on approaches of Konstiantyn Tyschenko's.

Keywords: language of movie, film editing, frame, metatheory, linguistics, ethnopragmatics, axiopragmatics, idiopragmatics, syntactics, semantics, signs theory.

Теорія, а з нею і дослідження мови кіно, завжди поглиблювалися, коли кінематограф набував нової якості: з'являлися небувала раніше виразність, образність, звук, колір, стереоскопія, розширювалися формати екрана. За останні десятиліття, що передусім пов'язані з поступом цифрових технологій, кіно суттєво змінилося, та наука про кіно зазвичай відстає від осмислення новацій, адже має назбиратися достатньо матеріалу. Помічено, що відставання теорії кіно від його прагматики оголює дві головні тенденції: 1) видання з історії кіно (зокрема, й п'ятитомник з «Історії кіномистецтва» Єжи Тепліца) та ін. зосереджені, переважно на переказі змісту або сюжету фільмів; 2) кінематограф розглядається з точки зору зовнішніх по відношенню до явища кіно обставин (війни, революції, кризи...). Історики кіно досить часто підходять суб'єктивно, оціночно, заперечують ті чи інші течії або напрями, котрі не вкладаються в усталені парадигми; або ж досліджується якийсь окремий аспект кінематографа (вид, жанр). Саме тому багато кіноявищ лишається неосмисленими; суто формальна історія кіно ще ніким не написана. Оглядаючись на 120-літню історію кіно, натрапляємо нині й на досить скептичні оцінки здобутків класиків. Наприклад, багатотомник Жоржа

Садуля «Всесвітня історія кіно» називають «не дуже-то упорядкованою купою фактів»¹, певно, забуваючи, що явище кіно напередодні свого 60-річчя, у такому вигляді та обсязі, було схоплене однією людиною уперше. Ніхто інший раніше за Садуля не дав ширшої картини кінематографа як світового явища, що торкнулося різних країн — у контексті взаємодії естетики, економіки, техніки, виробництва, статистики, конкуренції, ідеології, пропаганди².

Лише тепер настає зоряний час для теорії кіно, адже розгляд більшості світових мовотворчих знахідок донедавна був неможливим. І навіть на наших теренах, коли виникала несподівана поетика (школа, напрям), концепції яких не вкладалися в тогочасні догми — стрічку клали на полицю і виголошували: «Будемо вважати, що такого фільму ніколи не існувало»³. Ідеологічно-суспільна зашореність у радянські часи нависала над теорією й методологією кіно. Знакові для становлення мови кіно українські фільми, як-от «Тіні забутих предків» (1964) С. Параджанова, «Криниця для спраглих» (1965) та «Вечір на Івана Купала» (1968) Ю. Ілленка — потрапили під заборону, чим зупинили кінематографічну мовотворчість на десятиліття. А скільки їдкою й неспра-

ведливого було «вилито згори» на адресу авторів цих фільмів! Не те що досліджувати — згадувати ці фільми було небезпечно. Це нині фільми, як ніколи раніше, стали доступними в Інтернеті. А тоді... Згадаймо хоча б теоретичну статтю відомого радянського кінодраматурга і кінокритика М. Блеймана «Архаїсти чи новатори» («Искусство кино», 1970, №7), де автор мало не повстав проти новацій українського поетичного кіно, прирікаючи цей напрям на стилізаторство й архаїзм. Хоча наприкінці і стверджував, що ця його стаття — не вирок, не засудження новаторства, а запрошення до розмови, намагання розглянути його засади⁴. На переконання І. Дзюби, (стаття у відповідь була написана відразу, але ... вийшла у світ лише у 1989 р.), М. Блейман, очевидно, і не передбачав, що його міркування (можливі у демократичному суспільстві) будуть спрямовані, передусім, для придушення талантів. Дискусія навіть не розпочалася. Суб'єктивну теоретичну думку, висловлену фахівцем з трибуни провідного центрального кіножурналу, використали для грубого «розвінчання» школи поетичного кіно; напрям «був зупинений на повному ходу — багатий творчими силами і потенційними можливостями»⁵. Або ж «Саят Нова» (1968) С. Параджанова — фільм відразу ж поклали на полицю; перемонтаж було доручено талановитому, але ментально іншому кінорежисеру С. Юткевичу. Перемонтували — а значить, змінили мовний код, і зник унікальний авторський стиль. Маємо нині «Колір граната» (1973), а мовні барви первісного фільму, копії якого не збереглися, — досліджувати нині проблематично. Без жодного показу було покладено на полицю стрічку «Комісар» (1967) А. Аскольдова. «Пропала грамота» (1972) Б. Івченка вийшла до глядача майже через два десятиліття... Молодий сучасник, переглянувши ці стрічки, без знання контексту не зрозуміє: за віщо їх було заборонено, а режисерів відсторонено від професії? Кінематограф — як частина поля ідеологічної боротьби, де режисери, теоретики та компартійці (чи не зумисно?) довкола мови кіно оперували різними термінами та поняттями. Очільники тоталітарної держави перетворили кінематограф у свого ідеологічного лакея, і тому суспільство не мало можливості знати про себе правду⁶. Виокремлення мовної специфіки — що і чому заборонялося — потребує особливого розгляду.

Якщо заглянути у самі витoki, то ні Люм'єри, ані Мельєс не усвідомлювали, що своїми фільмами започатковують нову мову. Попервах теорії кіно майже не існувало — вона почала подавати

голос на зламах. Появу фільму «Вбивство герцога Гіза» (1908, А. Кальметт) Ж. Садуль називає переломним: на екрані чи не вперше діють театральні актори «Комеді Франсез», костюми та декорації точно відповідають епосі, музику написав композитор Сен-Санс. Цей фільм вдихнув у мову кіно новий зміст і кардинально змінив ставлення (заможної) публіки до нового мистецтва. І тому не випадково лише у 1911 році з'являються початки кінотеорії. Саме цього року Річчотто Канудо проголошує «Маніфест семи мистецтв», називає кінематограф ідеалом Мистецтва, покликаною вловлювати й фіксувати ритми світла⁷. Маніфест має своїх прихильників та критиків, викликає симпатії і суперечки, а головне — збурує суспільну думку щодо кіно. Канудо вважають піонером кінокритики і теорії кіно⁸. Своє зачарування мистецтвом рухомого зображення — як втіленням загальної, масам зрозумілої мови — висловлює у збірнику Марсель Л'Ербьє⁹. Блез Сандрар (у статті з промовистою назвою «Азбука кіно») цитує Д. Гріффіта, який свого часу зізнався, що доклав неймовірних зусиль, аби поглибити і підняти мову кінематографа до рівня людської мови. І чи не єдиною своєю заслугою Гріффіт вважає віднайдення двох перших літер нового алфавіту, якому ще далеко до завершення: це cut-back (прийом монтажного повернення) та close-up (крупний план). Завершується стаття закликком: «Шлюзи нової мови відкриті. Незліченні букви нового букваря вишикувалися у чергу»¹⁰. Абель Ганс («Час зображення настав!») захоплений спостереженнями Вюйєрмоза, прорікає, що кінематографіст може примусити промовляти натюрморти, плакати або сміятися речі, виявляти у предметах «душу»; і що в руках кінематографіста — безмежна гама виразності дерев, хмар, гір, моря; і що, майстерно поєднуючи кадри, може викликати сміливі інтелектуальні асоціації, а оманлива надреальність — стати куди напруженішою за дійсність¹¹. Луї Деллюк явище фотогенії (при всій розпливчатості цього терміна) розглядає як властивість виявляти приховану сутність речей на екрані; розробляє техніку сценарної розкадровки, гриму, операторської майстерності (світлотіні, контражурі, перспективи, контрасту зображуваного)¹². До збірника увійшли праці Леона Муссінака, Абея Ганса, Луї Деллюка, Жана Епштейна, Луїса Бунюеля, інших авторів, які тією чи іншою мірою торкаються специфіки нового мистецтва — мови кіно.

Художні засоби мови ігрового і документального кіно попервах не були диференційовані. У стилі відновлення події фільмуються коронації,

вбивства, судові процеси, сходження на престол і навіть епізоди тогочасних воєн¹³. Глядач — ще непризвичасний відрізати ігрове начало від документального. Автори документальних фільмів переконують у достеменності зображуваного. Кінохронікери Скобелевського комітету також дотримувалися дореволюційної традиції, знімали події нейтрально, не даючи їм політичного забарвлення¹⁴. Неупереджені зйомки подій жовтня 1917 року на той час мало кого цікавлять. Незабаром більшовицька влада дуже швидко збагнула: кіно — це зброя! В перший рік пореволюційної Росії (мабуть, як ніде інше так нагально і гостро), постає проблема ремонту: влада наймає Дзигу Вертова (вже набув досвіду у «Кінотижні»), який перемонтує скобелевську хроніку Жовтневого перевороту, супроводжує її відповідними титрами — постає фільм «Роковина революції» (1919), який цілком задовольняє «замовника». Схожими монтажними засобами Дзига Вертов створює «Історію громадянської війни» (1922), експериментує з монтажем у фільмах «Шоста частина світу», «Крокуй, Радо» (1926), «Людина з кіноапаратом» (1929). У схожому ключі мовотворчих пошуків працює і Е. Шуб. Інтуїтивні намацання виразності «граматики» мови кіно призводять до появи кінопубліцистики (ціною втрати документальності первісного матеріалу).

Мовностилістичні знахідки кінопубліцистики Дзиги Вертова використовуються насамперед для підживлення міфу про Жовтневу революцію та консервації у суспільній свідомості незворотності її наслідків. З цією метою сцени перевороту (як-от до 10-річчя штурму Зимового) особливо міфологізуються засобами ігрового кіно. А з появою звуку, кольору, широкого формату — ця міфологізація здійснюється з дедалі більшим розмахом, впливовішими мовно-стилістичними засобами. Спочатку — у німому фільмі С. Ейзенштейна «Жовтень» (1927), згодом у звуковому чорно-білому М. Ромма — «Ленін у Жовтні» (1937), а у переддень «перебудови» — у широкоформатному кольоровому, з багатоканальним звуком — С. Бондарчука «Червоні дзвони» (1982–1983). І щоразу — з використанням найсучасніших моменту мовних кінематографічних засобів, з демонстрацією «побільшеної приблизності», «широких мазків», у чимдалі вигідніших ракурсах, з усе більшою кількістю масовки й деталей, з неприхованою рекламою радянського ладу.

Свого часу фільм С. Ейзенштейна «Жовтень» деякі кінофахівці вважали документальним, і цитати з нього багато поколінь зарубіжних кінема-

тографістів використовували як нібито вірогідні хронікально-документальні зйомки революційних подій¹⁵. Навіть не зазначаючи, що це цитата з ігрового фільму, де статисти грають революцію — таким чином «експортуючи» світові методи революції, і завдяки кіно — набуваючи собі симпатиків. Відомий дослідник документального кіно С. Дробашенко вказує, що фільми С. Ейзенштейна «Панцерник „Потьомкін“», «Старе й нове», «Страйк» — значаться у каталогах іноземних теоретиків мистецтва у розділі документальних картин¹⁶.

Не випадково Жан-Люк Годар — відомий французький кінорежисер і теоретик — помічає, що у процесах пошуку кіновирозності далі усіх свого часу просунулися саме російські (радянські) кінорежисери. Бо тодішнє керівництво (йдеться передусім про перше десятиліття радянського суспільства) почало його «ремонтаж»¹⁷. Схожі процеси відбувалися і в тогочасному німецькому кіно — паралелі досліджували З. Кракауер, М. Туровська, Ю. Ханютін і прийшли до висновку про заангажованість та мовотворчу схожість фільмів обох тоталітарних систем. Передусім, шляхом цілеспрямованого використання новітніх (на той час) мовних засобів задля цілеспрямованого ідеологічно-пропагандистського впливу на глядача. (Детальнішу генезу історіотворення, зокрема, кіноміфа про «історію революції», було розглянуто нами раніше^{18, 19}).

Тенденція «корекції масової свідомості» нині нечувано удосконалилась, і «керування світом» значною мірою здійснюється завдяки кіно²⁰. Виток цих тенденцій з'являються (майже одночасно з вертовськими знахідками) у перших ейзенштейнівських працях, що торкаються проблем «обробки глядача у потрібному напрямку», «вловлення масових настроїв», «викликання реакції, передбаченої кіномитцем»²¹. Деякі з цих праць можемо віднести до осмислення теорії та грамматики мови кіно, передусім, «Монтаж атракціонів» (1923), «За кадром» (1929), де зокрема, наводяться паралелі між ієрогліфічним японським письмом і монтажем; і що поезія хай-кай своєю суттю схожа на монтажні кінофрази та монтажні листи. Схожі паралелі С. Ейзенштейн розвиває у праці «Четвертий вимір у кіно» (1929), де вказує, що кадр ніколи не стане буквою, а лише багатозначним ієрогліфом.

З появою звуку кінематограф переживає чергову кризу — а по суті, своє нове народження. «Був період у нашому кіно, коли монтаж проголошувався усім», — так починається стаття С. Ей-

зенштейна «Монтаж 38» (1938), — «нині монтаж вважається нічим». Автор статті небадьдуже звертається до своїх колег, які учинили галас «проти монтажу», замість того щоб засвоїти його елементарну азбуку! Напучує про очевидне: без опанування монтажу неможливо здійснити послідовний виклад теми, сюжету, дії, вчинків! Монтаж так само важливий нарівні з іншими чинниками кінематографічного впливу, монтаж — головний інструмент передачі руху всередині епізоду чи у кінодрамі! Характер монтажу впливає на емоційність сприйняття кінорозповіді... Та, на жаль, як стверджує автор «Панцерника “Потьомкіна”», більшість цих простих надбань мови кіно втрачено, тож ратує за повернення культури монтажу²². Суттєво поглиблює цю тему у статті «Вертикальний монтаж» (1940).

Може виникнути думка, що злеті й кризи мови кіно, непорозуміння між поколіннями режисерів, відбувалися, передусім, на радянських теренах. Це спростовує Франсуа Трюффо (після тривалого, 52-годинного інтерв'ю з Альфредом Гічкоком) і робить висновок, що американські кінематографісти, які дебютували після 1930 року (тобто з приходом звуку), також не мали ані найменшого наміру засвоювати «ази монтажу» чи хоча б десяту частину того, що було досягнуто Гріффітом у німому кіно. Трюффо без перебільшення стверджує: з моменту винаходу звуку Голлівуд не дав жодного могутнього кінематографічного таланту, за винятком хіба що Орсона Велса. І чи не єдині хранителі секретів майстерності Гріффіта — Альфред Гічкок, Говард Хоукс, Джон Форд (йдеться про 1966 рік), і з їхнім відходом ключі гріффітовської майстерності можуть бути назавжди втрачені!²³

Ніщо інше в історії людства не мало такої сили швидкого і масованого впливу, як кіно. Кіно вплинуло на літературу і філософію. Кіно породжує афективні, надшвидкі, мінливі образи, що стають медійними образами сучасного світу²⁴. Ці та інші надзвичайні властивості кінематографа як феномену століття стають предметом поглибленого розгляду у переддень 100-ліття кіно (1995). Ювілей проявився також і підвищенням «кіно-автобіографізмом»: у світі, і зокрема в Україні, виходять цикли «Історія кіно України» — «Документальне кіно України» (реж. В. Марченко, Є. Головня, 1995), «Наукове кіно України» (реж. В. Марченко, 1995), «Народження українського німого кіно», «Становлення українського німого кіно», «Розквіт українського німого кіно» (реж. А. та Л. Серебреннікови, 1991), «Важко

перші сто років» (сцен. С. Тримбач, 1997) та ін. Екранними засобами ці кінотвори ілюструють, передусім, історію, роль, специфіку українського кінематографа і лише ледь наближено торкаються особливостей його мови.

Напередодні ювілею активізувалася кінодумка: «Чи буде у кіно друге століття?» — саме так названо серію заочних «круглих столів», що їх з числа у число друкує московське видання «Кінознавчі записки». У фіналі назву дзеркально видозмінено: «Чи буде у нового століття кіно?» — до дискусії запрошено провідних вітчизняних та зарубіжних кінематографістів, майже кожен з яких торкався специфіки кіно та його кіномови. Головна домінанта більшості виступів: явище кіно виявилось набагато складнішим, аніж можна було уявити. Ось декілька характерних думок, що передають атмосферу дискусії: «Італійське кіно скінчилося в середині сімдесятих. — Чому? — Все дуже просто: в 1975-му в Італії почали діяти десять комерційних телеканалів» (Леонід Козлов, розмова з професором Мазоліно д'Аміко); «Професійне середовище — режисери, сценаристи, кінознавці — в останні десятиліття ХХ ст. якось в цілому стали забувати про кінематограф» (Віктор Лістов); «Глобальне електронне зображення нівелює звичний світ кіно, яке буквально тане на наших очах — ідеться про плівку, кінокартину, глядацькі зали...» (Акош Сіладі); «Стало очевидним, що завдяки кіноказкам Лукаса, Спілберга чи етюдам Рибчинського та Кобріна, нові технології можуть бути не лише носієм, а й поглиначем звичних нам фільмів» (Наум Клейман)²⁵.

Простежимо ретроспективно хоча б один такий аспект впливу на мову кіно як формат екрана. Звернімося до історії: кінозображення повсякчас намагалося розширитися, вийти за межі люм'єрівських рамок екрана (що виражалися співвідношенням ширини кадру до його висоти 4:3, або 1,33:1 — англ. *aspect ratio*²⁶). Кожен новий формат виникав як потреба «розширення» зображуваного. Відбувався взаємовплив, що урізноманітнював мову кіно: нові формати (широкий екран, широкий формат, кінопанорама, куполорама та ін.) вимагали специфічної драматургії, режисури і операторської роботи. І, навпаки, ідея постановки, драматургічне її вирішення вимагали нових форматів, новаторських проектів. Як-от Абель Ганс у 1927 р. презентував французьку історичну кіноопею «Наполеон» — перший у світі фільм, знятий трьома камерами за технологією панорамного кіно. Для зйомок було реконструйовано цілий район Парижа початку ХІХ ст., де задіяли

шість тисяч статистів, вісім тисяч костюмів, 150 декорацій...²⁷ — як усе це історичне різноманіття умістити в класичний кіноформат? Незважаючи на комерційний провал — до речі, як і фінансовий неуспіх стрічки «Нетерпимість» (1916) Д. Гріффіта, — кожен з цих фільмів дав кінематографу неймовірний мовотворчий поштовх!

Абель Ганс був не першим, хто намагався потроїти ширину екрана. Вже на другому році свого існування «кінонемовля» мало ідею розширити кіногоризонт до повного кола! Перша кругорама була запатентована у 1897 р. французьким винахідником Раулем Грімуеном як «Сінеорама». Її було розгорнуто в 1900 році на Паризькій Всесвітній виставці. В одному з павільйонів (у вигляді гондоли під Ейфелевою вежею), глядачів оточував циліндричний екран, на який з десяти проєкторів линув рухомий красвид. За задумом, у глядачів мав виникати ефект подорожі — ніби вони летіли на гондолі, — вони ледве встигали усе довкола побачити! Та зображення було тьмяним, чорно-білим (або розфарбованим вручну), і тому ця «Сінеорама» надовго не прижилася. Через півстоліття (1955) ідею було втілено у форматі «Циркарама» (англ. *Circarama*). Схожа кругова кінопанорама відкрилася і на ВДНГ у Москві (1959 р., використано 11 кіноапаратів по колу). Згодом (1967) кругораму удосконалила компанія Волта Діснея. Постає формат Circle-Vision 360°, що поєднував дев'ять знімальних кіноапаратів, і відповідно дев'ятьма проєкторами показані в кругорамі фільми «О, Канада!», «Китайські відображення», «Прекрасна Америка», «Китайські чудеса», «Американські подорожі» — які роками потішали відвідувачів тематичних парків Діснея та Діснейленду, поєднуючи розвагу і світопізнання²⁸.

І ось приклад, як цей формат трансформувалася у наш час: у новому київському торговому центрі Art-Mall почала діяти Арт-Галерея²⁹. Це унікальний проект, своєрідний «кінотеатр» без стільців, де у велетенській залі (1400 кв. м.) з екраном 200-метрової довжини відеосигнал з сервера подається на 52 відеопроєктори, що розташовані на стелі зали по її периметру. Відеодизайн здійснила київська група Front Pictures. Щоб встигнути охопити зором цю кругову рухливу зображальну множинність, відвідувачі (ніби у музеї) дефілюють залом, «оперезані» суцільним швидкоплинним зображенням по периметру. Картини художників анімуються, збільшуються, рухаються — все ніби як у кіно! Тільки тут глядач (цілковито занурений у кінопростір) переживає щось значно глибинніше! До того ж, все зображення віддзеркалюється

у майже скляній підлозі, воно суцільне (не видно стиків від проєкторів). Фільм іде безперервно від десятої ранку до десятої вечора. Перший фільм, що тут демонструвався, — «Ренесанс. Епоха геніїв», другий (тривалістю 40 хв., прем'єра 19 вересня 2014 р.) — «Авангард. Живі картини — простір кольорів та форм» (обидва — реж. Таїсія Пода)³⁰.

Схожий проект реалізовано у Київському планетарії, під куполом якого від грудня 2011 року діє сферичний кінотеатр «Атмосфера 360». У велетенський купол (830 кв. м.) Київського планетарію 15 відеопроєкторів формують сумарне кінозображення розміром 16 мегапікселів (4096x4096). Перед глядачем відкривається «кінокраєвид» на 360 градусів. Це — пізнавальні фільми: «Космос: нові можливості», «Про таємниці Космосу», «Скарби Всесвіту», «Легенди про зірки», «Дивовижна подорож Сонячною системою», «Еволюція життя», «Чорні діри», «Темна матерія», «Космонавт», «Таємниці дерев», «На блакитній планеті», «Мандрівка у наносвіт» ті ін.³¹ У кожному з цих фільмів — рухоме зображення, слово (написи, голос оповідача), закадрова музика — на перший погляд теж ніби все як у звичному пізнавальному фільмі. Та поле зору глядача майже цілковито занурене у зображення, вплив якого засадничо відрізняється від звичайного фільму, адже глядача майже винесено усередину видовища. Можливо, щось схоже переживав, спостерігаючи таємничі тіні мешканець печери, або схвилюваний сучасник сеансів докінематографічної *Laterna Magica*. Чи це не новітні прояви «пракіномови», вплив та функції якої мають узагальнюватися та досліджуватися?

Ще один крок формату кіно — у третій вимір: імітація у глядача ілюзії глибини. Намагання викликати відчуття об'єму на екрані (плоскому за своєю природою), зафіксоване наприкінці 1890-х: Вільям Фріз-Грін запатентував метод виробництва стереоскопічного фільму³². Не зупинятимемося детально на історичних перипетіях розвитку стереокіно, згадаймо про два київські кінотеатри «Орбіта» та «Дніпро», що роками (70-80-х рр. ХХ ст.) демонстрували різноманітні, спеціально зняті за цією технологією стереофільми, що користувалися незмінним попитом у глядача. Нині цей формат став називатися 3D, і його може відтворити майже кожен сучасний кінотеатр. Об'ємне зображення стало однією із звичних опцій сучасного телевізійного приймача. На часі голографічне кіно і голографічне телебачення.

Теорія кіно донедавна була дещо заестетизованою і не брала до уваги феномену блискавично-

го зростання кількості (і якості) позапрофесійного відеоконтенту. Кінолюбительство існувало і раніше, але воно ніколи не було настільки масовим. Упродовж одного покоління доступність медіа стала всеосяжною: нині функціонує 6,4 млрд мобілок, якими користуються 4,3 млрд мешканців планети, а це 57% людства³³. Додамо ще й армію користувачів планшетів, портативних камер та відеореєстраторів, які мало не щодня, а то й цілодобово, знімають рухоме зображення. Мотивів до знімання безліч: в часи повільного Інтернету цьому процесові сприяли телепрограми, як-от «Сам собі режисер». Нині кінозображення тисячами, щодня-щогодини поповнюють мережі. Ярмаркове кіно повернулося у новій якості: є неабиякі мовотворчі знахідки. Кількість інтернет-переглядів окремих творів (як-от виконання пісні «Лісапет мій, лісапет») вимірюється нині сотнями тисяч! Малобюджетні фільми знімаються гаджетами — існують навіть фестивалі фільмів, знятих мобілками! Це окрема «галактика» рухомих зображень, що дедалі зростає і становить значну частину екранного простору Інтернету, телевізійних новин — маємо враховувати і його вплив на мову кіно. Та і сам Інтернет досліджується як нове середовище існування мистецької культури³⁴, науки, освіти і особливо — енциклопедичних знань.

За час, що минув від вшанування століття кінематографа, змінилася і природа (пластика) самого зображення. Електронний піксель майже остаточно «витіснив» срібне зерно емульсії. Світлочутливу плівку замінила ще чутливіша електронна матриця. Мультимедійні комп'ютери витіснили громіздкі й коштовні «мокрі процеси» — проявлення негативу, друку позитивної копії, тиражування перебрав на себе мікропроцесор, приєднаний до карти пам'яті. Репортерські 16-мм камери, 35-мм «Конваси» та «Арріфлекси», важкі широкоформатні 70-мм знімальні пристрої — заступили значно легші, цифрові. Камери (вагою у кілька сотень грамів) типу «GoPro» у форматі Full HD (1920x1080 пікселів) за допомогою радіокерованого квадрокоптера (є і такі, що вміщаються на долоні) — знімають згори у важкодоступних місцях. І комплект такої апаратури доступний навіть аматорам. Сконструйовано надлегкі моторизовані дельтаплани, придатні для зйомок, скажімо, середині зграї птахів (як-от у фільмі «Птахи», 2001, реж. Ж. Перрен). Існує двогодинний французький фільм, цілковито знятий з висоти пташиного польоту (з повітряної кулі, гелікоптера та інших засобів) — «Дім. Історія Подорожі» (2009). Автор та режисер Ян Артюс-Бертран та продюсер Люк

Бессон пропонують науково-пізнавальний і водночас художній погляд «згори» на нашу Землю як на вселюдський дім. Надзвичайно красиві краєвиди різних куточків та континентів монтуються з кадрами заводських труб, морських портів, резервацій, що засвідчують варварське ставлення людини до «свого дому». Голос за кадром небайдуже констатує про наростаючу екологічну катастрофу, що загрожує усьому живому на планеті. Фільм зумисне розповсюджується безкоштовно, аби його побачило якнайбільше людей: кількість переглядів в YouTube нині перевищила 12 млн³⁵.

Такі фільми й, безперечно, їхня мовна стилістика, зумовлені поступом кінотехнологій. «Sony», «Panasonic» та інші провідні фірми випускають професійні відеокамери як для фахівців, так і легкі, бюджетні, — для любителів. Більшість, легші одного кілограма, існують вже й з цілком професійним форматом Ultra HD 4K 3840x2160 пікселів. Про роздільну здатність, що майже співмірна з чіткістю 35-мм плівки — малогабаритної портативної любительської камери, ще кілька років тому годі було й мріяти! Мікрокамери для наукових (та інших) цілей розміщуються на тілі тварини, птаха і навіть комахи. Камера, слугуючи медикам, проникає всередину людського тіла. Телескоп Хаббл майже двадцять років спостерігає з навколоземної орбіти за галактиками й туманностями, астрознімки яких становлять зображальну основу серії пізнавальних фільмів про таємниці Всесвіту. Справляється враження, що найсвітліші сили, найвибагливіші інженерні зусилля з року в рік людство спрямовує, аби доступнішими і дешевшими засобами отримати якомога якісніше зображення, яке неодмінно матиме зростаючий вплив на мову кіно.

Загальноновизнаний екраноцентризм, що проявився у ХХ ст., не порівняти з нинішнім впливом рухомого зображення на глядача. Рухомі зображення норвлять потрапити у поле зору звідусіль — з «ненав'язливих» повідомлень електронних біг-бордів, моніторів метро, супермаркетів, закладів Макдональдса. Нависають над містом і на тлі нічного неба, як-от у Києві, поблизу Палацу спорту, на новозбудованій висотці торгово-розважального центру «Gulliver». Між вікнами змонтоване зовнішнє декоративне освітлення, утворене численними вертикальними (включно до 35-го поверху) світлодіодними рядами³⁶. З настанням темноти світлодіоди-пікселі продукують анімаційні зображення та рекламні написи тисячам мешканців мегаполісів, незалежно, хочуть вони їх бачити чи ні; рухомі світлові фігури видно

мешканцям горішніх поверхів за багато кілометрів. Виробник обладнання — компанія Blachere Illumination, відома забезпеченням освітлення Єлисейських полів та Ейфелевої вежі в Парижі³⁷.

Видозміни мови кіно — явище глобальне. Об'єктивну реальність, з якою досі мало справу кіно, починає витісняти віртуальна реальність, котра спричиняє суттєві зміни мови кіно. Затратні класичні технології комбінованих зйомок, зокрема, за допомогою рір- та фронтпроекції, інфраекрана, блукаючої маски, — відійшли у минуле. Їх заступили новітні технології хромакей (синій або зелений екран). Як наслідок, кінематограф почав вільно оперувати (і навіть зловживати) віртуальною реальністю. Прислухаємося до свідчень Скотта Біллапса (оператора, режисера, продюсера, сценариста, монтажера, актора, який брав участь у створенні комп'ютерних засобів для фільму «Парк юрського періоду», 1993, реж. С. Спілберг). Він десять років присвятив розробці новітніх технологій, що повністю змінили кіноіндустрію Голлівуду. З колегами із Американського інституту кіно (AFI) організував лабораторію AFI Media Lab. Її фахівці, закохані у кіно, уявляли свої проекти як втілення певного середовища, до якого можуть долучатися визнані майстри і отримати небачені досі можливості, щоб втілити свої ідеї. Та старші лідери уже неспроможні були вхопити суть нових змін, і першими з розробок скористалися малокультурні представники розважального бізнесу. Як наслідок, ця малоосвіченість проникла в ігровий кінематограф, і привабливість цікавих сюжетних ліній, рух драматургії та характерів заступили спецефекти та банальність³⁸.

Додамо, що й кінотермінологія, як сукупність чітких визначень, без однозначного трактування яких неможлива взаємодіяльність між суб'єктами кіносередовища, — також значною мірою лишається досі неусталеною³⁹, а подекуди застарілою і потребує уточнень. Запозичена переважно з теорій літератури, музики, живопису, архітектури, ця термінологія була припасована до потреб кіно приблизно (з багатозначністю тлумачень, що є предметом постійних суперечок). І навіть суто виробнича, спеціалізована кінотермінологія, від країни до країни суттєво різниться. Так, у бесіді режисерів Жана-Люка Годара й Артавазда Пелешяна наводяться приклади різночитання кіновиробничих термінів, наприклад, *еталонна копія* (де зображення вже поєднано зі звуком), французи називають *copie standard* (стандартна копія), англійці — *married print* (дослівно: «одружена» копія), американці — *answer print* (копія-відповідь),

італійці — *copia campione* (копія-чемпіон). Двоє відомих режисерів суголосні у тому, що мову кіно розуміють усі мешканці планети — без необхідності її вивчати, бо витоки кіно, насправді, сягають часів Вавилонської вежі, коли мови світу ще не різнилися⁴⁰.

Ще один прояв мови кіно — «візуалізація»⁴¹ — віртуальне відтворення простору (зокрема, експонатів провідних музеїв світу). За допомогою коліщатка мишки користувач Інтернету може бачити рухоме зображення, ніби здійснювати подорож, і за власним бажанням рухатися вперед-назад, ближче-далі, угору-вниз (360 у всіх проекціях) — розглядати, наприклад, побільшені деталі фресок Сікстинської капели⁴², розписів собору Св. Петра у Ватикані, линути залами Лувра, Ермітажа, мандрувати Ейфелевою вежею, містами, світом...

Кінематограф та його специфічна мова проявляють сьогодні карколомну множинність. Теоретики вкотре задаються питанням: що ж виступає онтологією кінематографа: його художність чи щось інше? Чи його художність, бува, не виступає лише однією з функцій феномену кіно? а культурна загальнозначимість пов'язана лише з його унікальними, жодним чином не повтореними в системі просторово-часових взаємовідношень, його технічними першовитоками?⁴³ На користь художності свідчить той факт, що кінематографічна форма здатна розвиватися і мислити просторо-часовими категоріями — «образами руху», «образами часу»⁴⁴, і своїми вершинами сягати висот осмислення буття, глибин і багатозначності світобудови, котрих раніше могла сягнути лише література⁴⁵. Додамо — і музика, і живопис, і скульптура й архітектура, які суттєво вплинули — «вдихнули душу» у мову кіно.

Отже, є всі підстави вважати, що вплив кінозображення буде урізноманітнюватися і зростати. Наслідки цього впливу на світогляд і світосприйняття, на поведінку й мотивації прийняття рішень стали предметом міждисциплінарних досліджень когнітивної та соціальної психології, естетики, соціології, культурології — особливо, під кутом зору телецентричності сучасної культури та її впливу на ментальність. Специфіка такого впливу стає темою наукового дослідження Н. Косенкової «Особливості відтворення екранного зображення та його вплив на глядача» (2006). Висновки дисертації наголошують на негативній тенденції переважання телецентричної парадигми, що проявляється у всюдисущості рухомого зображення, надмір якого призводить до зміни типу сприйняття та

психологічного типу особистості. Домінування на телебаченні структурованого (певним чином) матеріалу над матеріалом аналітичним, зумовлює переважання алгоритмічного типу сприйняття. Цього дисбалансу, вважає дослідниця, можна уникнути, якщо стимулювати розвиток альтернативних каналів відтворення екранного зображення, і насамперед кіно⁴⁶.

Ідея систематизувати мову кіно засобами мовознавчих теорій не є новою. Мова, як вважає Фердінан де Сосюр, — система знаків, що виражають поняття. Вчений порівнює мову з письмом, абеткою для глухонімих, з символічними обрядами, формами ввічливості, з військовими сигналами. На мові позначаються звичаї, і мова значною мірою формує народ. Мова — явище досить хаотичне, важко піддається систематизації, потребує застосування нестандартних засад і методів. Три ґрунтовні курси лекцій Сосюр прочитав 1906 — 1911 рр., (коли кінематограф тільки набував власної мови). Висловлені у лекціях думки стверджували, що високий рівень культури сприяє розвитку деяких спеціальних мов (юридична мова, термінологія тощо)⁴⁷.

Тоді мало хто здогадувався, що окремі положення вченого можна застосувати до мови кіно. Скористаємося підказкою цього видатного мовознавця і спробуємо перенести сформульовані завдання лінгвістики на специфічні потреби кіномовного дослідження. Потрібно здійснити 1) опис, історичний, мистецтвознавчий аналіз усіх доступних кіноджерел, що уможливить встановлення їх витоків, впливів та взаємовпливів, способів творення; 2) пошук чинників, які універсально діють у всіх кінотворках; встановлення загальних законів, до яких можна звести виявлені у екранних творах явища (ефекти, особливості впливу на глядача тощо); 3) а головне — окреслення предмета і визначення самої кінолінгвістики⁴⁸.

Якщо поглянути в історію теорії — кінолінгвістичні ідеї завжди лежали на поверхні, кінознавці з перших кроків намагалися надати мові кіно певний лад, (розуміючи певну умовність такого підходу). Розглядаючи структуру художнього образу, лінгвістичні підходи використовував С. Ейзенштейн. До лінгвістичних аналогій (між структурами мови та мови кіно) вдавалися Л. Кулешов та В. Пудовкін⁴⁹. Паралелі між мовою кіно і природною людською мовою знаходимо у Р. Архейма, А. Базена, Б. Балаша, Б. Ейхенбаума, Н. Клеймана, З. Кракауера, М. Мартена, Р. Споттсвуда, Ю. Тинянова, В. Шкловського, Р. Якобсона та ін.

На 60–70-ті роки ХХ ст., на думку багатьох дослідників, припадає чи не найвищий мистецький рівень розвитку кіно. Цей час збігається з поступом структурного аналізу, феноменології, семіотики^{50, 51}. У 1984 р. вийшов збірник «Будова фільму», що об'єднав доробки провідних західних дослідників Р. Барта, У. Еко, К. Метца, М. Мітрі, П. Пазоліні, В. Сальтіні та ін. — майже всі автори торкалися специфіки мови кіно. Так, Кристіан Метц (у статті «Проблеми денотації в художньому фільмі», 1968), декларує, що будь-який кіносеміолог інтуїтивно намагається дослідити свій предмет за допомогою методів, запозичених з лінгвістики. І тут же попереджає про складність такого підходу, бо «кіносеміологія наштовхується на неабиякі труднощі саме там, де “мова кіно” найбільш відрізняється від власне мови»⁵².

Навіть побіжний, наведений вище огляд мови кіно в контексті історії розвитку кінематографа, свідчить про (історично зумовлені) видозміни як самої кіно мови, так і методів її дослідження. Кінознавча думка має засвідчити з'яву нових умов існування (виготовлення, копіювання, поширення, впливу) рухомого зображення, що як явище виявилось значно ширшим за традиційні підходи дослідження мови кіно. Отже, якщо розвивати наш розгляд у запропонованому ключі, *об'єктом дослідження* має бути обрано весь кінематограф включно з «докінематографічними» і новітніми засобами фіксації та передачі рухомого зображення. *Предмет дослідження*: мова кіно як специфічна мова рухомого зображення. *Джерела дослідження*: фільми та інші (протокінематографічні та посткінематографічні) твори, що ґрунтуються на записі й відтворенні рухомого зображення. *Історіографічні матеріали*: кінознавча, мистецтвознавча, мовознавча, історикознавча література, періодика, фільми з історії кіно. *Мета*: систематизація засад та розробка методології структурування мови кіно. *Хронологічні межі*: від появи перших протокінематографічних зображень (графічних наскельних малюнків, ієрогліфів, «фотофраз», що фіксують щонайменше дві фази руху) включно з появою кінематографа (1895) — дотепер.

Загальноновизнаний факт, що традиційне кінознавство лише збагачується з появою нових методологій. Подальшим розвитком нашої ідеї буде розгляд специфічних засад багатоскладової та багатогранної природи мови кіно в її співвідношенні з *п'ятьма розділами* — *п'ятьма масштабами метатеорії мовознавства* К. М. Тищенка⁵³. Звернення до ідеї цього методу було нами частково застосовано до аналізу структури відеофільму

В. Чубасова «С. М. Ейзенштейн: уроки монтажу»⁵⁴. Наведемо коротко зміст кожного розділу цієї метатеорії:

Розділ I. Етнопрагматика: теорія етномов (предмет: лінгвосфера регіональних, державних, парціальних, локальних етномов), найширший погляд на мови. Аналогічно і мова кінематографа може промовляти до світу щось національне, особливе. Вочевидь, мова японського кіно помітніше відрізняється, скажімо, від мови — індійського, аніж кіно англійське — від американського. Але різниця вкладу кожного національного кінематографа у поступ мови кіно — існує і може бути досліджена. Цей розділ метатеоретичної проєкції кіномистецтва наймасштабніший і, напевно, мав би охопити внесок кожного національного кінематографа (телестудій і телеканалів різних країн) у мову кіно (національне мистецтво кіно).

Розділ II. Аксіопрагматика: теорія діалектів (предмет: лінгвосфера діалектів, говірок, вернакул). Подібно до того як діалект — явище, вужче за мову, і кожна мова має кілька діалектів, так і кожен національний кінематограф виробляє свої «діалекти», такі як німецький експресіонізм і німецька школа історичного фільму, американське кіно 30-х і фільми Голлівуду, італійський неореалізм, французький кіноавангард 20-х рр., поетичний реалізм французького кіно і неоавангард «нової хвилі», польська школа кіно, український кінематограф періоду ВУФКУ, українське поетичне кіно, школа Київнаукфільму, радянське кіно (довоєнне, періоду відлиги, застою, перебудови), російське кіно 30-х, 50-х, 90-х, «Догма 95» тощо. Отже, цей розділ науки про кіномову має розглядати на одну сходинку «дрібніший» за попередній поділ «кіносфери» — кінематографи різних мистецьких напрямів (або шкіл з ознаками групової кіноестетики). Сюди можна віднести виокремлення мовної стилістики згаданих фільмів-кругограм, куполорамних, стереоскопічних, знятих з висоти пташиного польоту тощо.

Розділ III. Ідіопрагматика: теорія ідіолектів (предмет: теорія ідіолектів, доробків, творів). Погляд ще вужчий за попередній на одну сходинку: як кожен носій мови має свій неповторний ідіолект («індивідуальний примірник мови»: голос, добір словникових, граматичних і стилістичних засобів) — так і кожен кінорежисер має (намагається мати) свій унікальний стиль, зумовлений власною творчою особистістю. Ще дрібніший поділ «кіносфери» — дослідження творчості (найвидатніших) авторів кіно; автодослідження (як-от «Фелліні про Фелліні»). Вочевидь, у цьому роз-

ділі можуть бути структуровані кінодоробки за видовою та жанровою різноманітністю окремого автора, особистий внесок у мову кіно («індивідуальна кіноестетика»).

Розділ IV. Синтактика: теорія синтагм і парадигм (предмет: лінгвосфера речень, синтагм і парадигм). Згадана відеострічка В. Чубасова з уроків монтажу найближче асоціюється саме з цим розділом та галузями метатеорії мовознавства: передусім, з *синтактикою*, адже розглядає закони монтажу як закони синтаксису поєднання (зчеплення, зіткнення) щонайменше двох кадрів (ефект Кулешова). Синтактика розглядає структуру мови, складники фраз, утворених двома або більше словформами (при цьому словосполучкам і фразеологізмам також можна знайти аналогії серед одиниць монтажу). Тут можуть бути розглянуті явища, що викликали відчуття передачі руху в «докінематографічну добу» засобами фотографії — монтажу щонайменше двох фотографій одного зображення з відмінними фазами (серія знімків предмета, обличчя, явища з метою дослідження: скаче кінь, фази Місяця, зміна станів дитини, краєвиду тощо) — явище «фотофрази» виникло задовго до винаходу кінематографа і не втратило актуальності⁵⁵.

Синтактичний вимір часом сполучається з *семантичним* (знаковим) і *прагматичним*, у якому розглядають вплив знака чи сполучення знаків, їхню інтерпретацію реципієнтом (вплив на глядача екранного твору — засобами монтажу як організації потоку глядацьких вражень). Цей розділ об'єднує структурні засади монтажу, його «кінограматику», і тому найчастіше представлений студіями з архітектоники фільму⁵⁶, природи екранної творчості⁵⁷, численними підручниками та інтернетними відеокурсами з теорії та практики кіномонтажу

Розділ V. Десигніка, теорія слів (предмет: лінгвосфера слів, звуків та значень). Досліджуються окремі слова та їхні значення, морфеми та фонемі. Цей розділ мовознавства найближче асоціюється із законами композиції кінокадру: у згаданій відеострічці з уроків монтажу пояснюється (на основі ейзенштейнівських праць), як має виглядати кадр (мізанкадр), які функції мають план, ракурс, колір, тональність, освітлення, мінімальний рух усередині кадру; функції окремих звуків тощо. Цей розділ може бути представлений як узагальнення підручників з основ операторської майстерності, композиції кінокадру⁵⁸, звукорежисури⁵⁹, підходів до звукового образу і психологічного впливу звуку⁶⁰.

Остання, найдрібніша структура лінгвосфера має виокремити найменші структури, які можемо віднести до «словника мови кіно» («кінословника») — наведемо міркування декількох поважних авторів, які цю тему розробляли.

П. Пазоліні («Поетичне кіно», 1965), стверджує, що словника образів не існує, або, якщо такий уявити, — він мав би бути нескінченним. Не маючи такого словника, автор кіно, насправді має необмежені можливості — з хаосу бере знаки (образи-знаки) і робить їх доступними для сприйняття. Таким чином ніби долучає їх до вже наявного, напрацьованого попередниками, словника образів-знаків (міміка, атмосфера, сон, пам'ять). А потім до цього суто морфологічного знака додає те, що робить письменник: долучає до нього індивідуальні експресивні риси⁶¹.

Схожу думку розвиває К. Метц («Проблеми денотації у художньому фільмі», 1968): 1) кількість планів (висловлювань) — нескінченна; 2) на відміну від словника мови, плани винаходить кінематографіст; 3) на відміну від слова, план передає невизначену кількість інформації, відповідає навіть не фразі, а складному висловлюванню невизначеної довжини; 4) план — актуалізована одиниця, схожа з висловлюванням, орієнтована на реальність (кіно — «мистецтво присутності», влада зображення — приглушує усе інше); 5) план набуває змісту в результаті взаємодії (парадигматичної опозиції) з іншими планами, тоді як слово — частина одного або кількох семантичних значень⁶².

У. Еко («Про членування кінематографічного коду», 1968), розглядаючи положення Метца і Пазоліні, взагалі відмовляється від терміна «мова» на користь терміна «код», задля уникнення подвійності тлумачень трактування кодів, коли за зразок береться систематизований код, що його має усна мова⁶³.

С. Волт («Розробка семіотики кіно», 1969) застерігає, що такі поняття, як «знак», «семіотика», «наука і навіть «аналіз» стосовно кіно ми використовуємо на свій страх і ризик. Проте стверджує, що 1) кіно піддається науковому дослідженню; 2) лише на науковій основі можна організувати та розплутати широке коло понять, формулювань та теорій щодо кіно⁶⁴.

Отже кінематограф був, є і залишається глобальною експериментальною лабораторією, де мало не щодня з'являються нові форми презентацій комп'ютерної графіки, зразки голографічного кіно і телебачення. Як свого часу поява звуку в кіно значною мірою нівелювала здобутки мон-

тажу та виразності німого кіно, так і з поступом нових кінотехнологій спостерігається перебільшення ролі віртуальної реальності, спецефектів, що самі по собі можуть лише увиразнити кіномову, а не компенсувати незнання законів монтажу, прогалини драматургії фільму. Неприпустиме використання новацій задля контрольованого (пропагандистського) впливу на глядача — приклади такого надуживання мають досліджуватися і оприлюднюватися. Роль та вплив рухомого зображення лише зростатиме, і тому кінематограф вимагає постійної уваги дослідників, адже технічні новації впроваджуються нині, як ніколи раніше швидко. Видозміни кінематографа свідчать про необхідність пошуку нових підходів дослідження мови кіно, серед яких можливе застосування ідей та засад метатеорії мовознавства.

¹ Филиппов С. Два аспекта киноязыка и два направления развития кинематографа. Пролегомены к истории кино / Филиппов Сергей // Киноведческие записки. — 2001. — № 54. — С. 245–284. [Электронный ресурс] — Режим доступа: <http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/628/> (Дата звернення: 20.09. 2014).

² Юткевич С. Жорж Садуль и его «Всеобщая история кино» / Сергей Юткевич / Жорж Садуль «Всеобщая история кино». — М. : Искусство, 1958. — Т. 1. — С. 12.

³ Марголит Е. Будем считать, что такого фильма никогда не было / Марголит Евгений // Кино: политика и люди (30-е годы). — М. : Материк, 1995. — С. 132–156. [К 100-летию мирового кино.]

⁴ Блейман М. Архаїсти чи новатори? / Блейман Михаил // Поетичне кіно: заборонена школа. — К. : «АртЕк», Редакція журналу «Кіно-Театр», 2001. — С.187–208. [Переклад з рос. Першоджерело: Блейман Михаил. Архаисты или новаторы? / Блейман Михаил // Искусство кино. — 1970. — № 7.]

⁵ Дзюба І. М. Відкриття чи закриття «школи»? / Иван Михайлович Дзюба // Поетичне кіно: заборонена школа. — К. : «АртЕк», редакція журналу «Кіно-Театр», 2001. — С. 209.

⁶ Фомин В. Как написать роман? / Фомин Виктор // Киноведческие записки. — 1990. — № 8. — С. 48.

⁷ Канудо Р. Манифест семи искусств / Риччото Канудо // Из истории французской киномысли : Немое кино 1911–1933 ; пер с фр. / Предисл. С. Юткевича. — М. : Искусство, 1988. — С. 24.

⁸ Аристарко Г. История теорий кино / Аристарко Guido / История теорий кино; [пер. с итальянского Г. Богемского]. — М. : Искусство, 1966. — С 15.

⁹ Л'Эрбье М. Гермес и молчание / Марсель Л'Эрбье // Из истории французской киномысли : Немое кино 1911–1933 ; пер с фр. / Предисл. С. Юткевича. — М. : Искусство, 1988. — С. 36.

¹⁰ Сандрар Б. Азбука кино / Блез Сандрар . — Там само. — С. 41.

¹¹ Ганс А. Время изображения пришло! /Абель Ганс . — Там само. — С. 66–67, 280.

- ¹² Деллюк Л. Фотогения / Луи Деллюк. – Там само. – С. 79.
- ¹³ Марченко С. Відтворення історії засобами кіно: ретроспективний розгляд / Марченко Сергій // Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого : Зб. наук. праць / Київський нац. ун-т театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого ; [редкол. : О. І. Безгін (голова) та ін.] – Вип. 9. – К., 2011. – С. 91–103.
- ¹⁴ Листов В. С. История смотрит в объектив / В. С. Листов. – М. : Искусство, 1974. – С. 78–83.
- ¹⁵ Магидов В. М. Зримая память истории / В. М. Магидов. – М. : Сов. Россия, 1984. – С. 44.
- ¹⁶ Дробашенко С. Феномен достоверности. Очерки теории документального фильма / С. Дробашенко. – М. : Наука, 1972. – С. 7.
- ¹⁷ Довавилонский язык. Беседа Артавазда Пелешяна и Жана-Люка Годара, 1992 г. // Киноведческие записки. – 2006. – № 78. – С. 102–105. [Електронний ресурс] Режим доступу: <http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/854/> (Дата звернення: 25.09.2014).
- ¹⁸ Марченко С. М. Historia sacra чи historia profana? Аспекти відображення історичного матеріалу в пізнавальному кіно / Сергій Марченко // Кіно-Театр. – 2002. – № 4. – С. 44–47 ; Там само (закінчення). – № 5. – С. 23–26.
- ¹⁹ Марченко С. История как изображение: материал и образ. Аспекты киносозидания истории Украины. Русский вопрос. Studies. 3, 2008. [Електронний ресурс] Режим доступу: <http://www.russkiiivopros.com/?pag=one&id=244&kat=5&csl=38> (Дата звернення: 20.02.2015).
- ²⁰ Почепцов Г. Від Facebook`у до Wikileaks: медіа комунікації / Георгій Почепцов. – К. : Спадщина, 2012. – С. 75.
- ²¹ Селезнёва Т. Ф. Киномысль 20-х годов / Т. Ф. Селезнёва. – Ленинград, Искусство, 1972. – С. 59, 105.
- ²² Эйзенштейн С. М. Монтаж / Сергей Михайлович Эйзенштейн / [К столетию со дня рождения] – М. : ВГИК, 1998. – С. 63.
- ²³ Трюффо Ф. Кинематограф по Хичкоку / Франсуа Трюффо. – М. : Библиотека «Киноведческих записок», 1996. – С. 9.
- ²⁴ Аронсон О. В. Коммуникативный образ. Кино. Литература. Философия / Олег Владимирович Аронсон. – М. : Новое литературное обозрение, Серия : Кинотексты, 2007. – 384 с.
- ²⁵ Будет ли у нового столетия кино? Заочный «круглый стол» в редакции. Январь-март 2001 г. // Киноведческие записки. – 2001. – № 50. – С. 6–25. [Електронний ресурс] Режим доступу: <http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/700/> (Дата звернення: 26.09.2014).
- ²⁶ Aspect ratio (image). [Електронний ресурс] – Режим доступу: http://en.wikipedia.org/wiki/Aspect_ratio (Дата звернення: 14.02.2015).
- ²⁷ «Наполеон», фильм 1927 г. [Електронний ресурс] – Режим доступу: https://ru.wikipedia.org/wiki/Наполеон_фильм_1927 (Дата звернення: 20.02.2015).
- ²⁸ Circle-Vision 360°. [Електронний ресурс] – Режим доступу: http://en.wikipedia.org/wiki/Circle-Vision_360. (Дата звернення: 20.02.2015).
- ²⁹ Галерея «A-Gallery». [Електронний ресурс] – Режим доступу: <http://artmall.ua/uslugi-i-razvlecheniya/galereya-a-gallery> (Дата звернення: 20.02.2015).
- ³⁰ «Авангард. Живі картини – простір кольорів та форм». [З 19-го вересня 2014 р. Art-mall, торгово-розважальний центр, вул. Заболотного, 37. Рекламний буклет] – 28 с.
- ³¹ Сферический кинотеатр ATMASFERA 360. [Електронний ресурс] – Режим доступу: <http://atmasfera.com.ua/films>, <http://atmasfera.com.ua/cinema>, <http://atmasfera.com.ua/demo360.php> (Дата звернення: 20.02.2015).
- ³² Стереокинематограф. [Електронний ресурс] – Режим доступу: <https://ru.wikipedia.org/wiki/Стереокинематограф> (Дата звернення: 20.02.2015).
- ³³ Тищенко К. М. Освіта, література й наука в оточенні бездротових мереж / Костянтин Миколайович Тищенко // Міжнародна наук.-практ. конференція «Екранна творчість в сучасному медіа-культурному просторі». Тези доповідей. 24-25 листопада 2014 р. – Київ. – С. 47–49.
- ³⁴ Иоскевич Я. Б. Интернет как новая среда художественной культуры / Яков Борисович Иоскевич. – СПб. : Росс. институт истории искусств, 2006. – 168 с.
- ³⁵ «Дом. История путешествия», док. фильм 2009 г. [Електронний ресурс] – Режим доступу: <https://ru.wikipedia.org/Дом.История.путешествия>, <https://www.youtube.com/watch?v=5yYJdhgRFZI> (Дата звернення: 20.02.2015).
- ³⁶ Gulliver, торгово-розважальний центр. [Електронний ресурс] – Режим доступу: <http://gullivercenter.com/about/> (Дата звернення: 29.09.2014).
- ³⁷ Blachere-Illumination. [Електронний ресурс] – Режим доступу: <http://www.blachere-illumination.com/> (Дата звернення: 26.02.2015).
- ³⁸ Биллапс С. Постцифровая эпоха / Скотт Биллапс // Мультимедиа. – 1998. – № 1. – С. 41–42; [пер. з англ. : Scott Billups. The Post Digital Age // Videography, 1997, July – s. 124.]
- ³⁹ Горпенко В. Г. Історична динаміка термінології сучасних екранних мистецтв. Методологічний аспект / Володимир Григорович Горпенко // Міжнародна науково-практична конференція «Екранна творчість в сучасному медіа-культурному просторі». Тези доповідей. 24-25 листопада 2014 р. – Київ. – С. 5–7.
- ⁴⁰ Довавилонский язык. Беседа Артавазда Пелешяна и Жана-Люка Годара, 1992 г. // Киноведческие записки. – 2006. – № 78. – С. 102–105. [Електронний ресурс] – Режим доступу: <http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/854/> (Дата звернення: 25.09.2014).
- ⁴¹ Визуализация. [Електронний ресурс] – Режим доступу: <http://ru.science.wikia.com/wiki/визуализация> (Дата звернення: 26.02.2015).
- ⁴² Sistine Chapel. [Електронний ресурс] – Режим доступу: http://www.vatican.va/various/cappelle/sistina_vr/index.html (Дата звернення: 26.02.2015).
- ⁴³ Иоскевич Я. Б. Социальный потенциал двух форм фильмопотребления / Яков Борисович Иоскевич // Горизонты культуры. – СПб., 1992. – С. 82.

44. Зубавіна І. Б. Час і простір у кінематографі (Інститут проблем сучасного мистецтва АМУ) / Ірина Борисівна Зубавіна. – К. : Щек, 2008. – 448 с.
45. Худякова Л. А. Особенности искусства кино и эволюция их художественно-философских интерпретаций / Людмила Анатольевна Худякова // Тема диссертации и автореферата по специальности ВАК 09.00.04, эстетика, кандидат философских наук. – СПб., 2000. – 142 с. [Електронний ресурс] – Режим доступу: <http://www.dissercat.com/content/osobennosti-iskusstva-kino-i-evolyutsiya-ikh-khudozhestvenno-filosofskikh-interpretatsii> (Дата звернення: 20.09. 2014).
46. Косенкова Н. Г. Особенности воспроизведения экранного изображения и их воздействие на зрителя / Наталья Геннадьевна Косенкова // Тема диссертации и автореферата по ВАК 17.00.03, кандидат искусствоведения. – М., 2006. – 164 с. [Електронний ресурс] – Режим доступу: <http://www.dissercat.com/content/osobennosti-vosproizvedeniya-ekrannogo-izobrazheniya-i-ikh-vozdeystvie-na-zritelya> (Дата звернення: 25.09.2014).
47. Сосюр Ф. Курс загальної лінгвістики / Сосюр, Фердинан де ; пер. з фр. А. Корнійчук, К. Тищенко. – К. : Основи, 1998. – С. 28, 34.
48. Там само. – С. 16.
49. Громов Е. С. К понятию «язык кино» / Громов Е. С. // Что такое язык кино / ВНИИ киноискусства Госкино СССР. – М. : Искусство, 1989. – С. 6–7.
50. Декомб В. Современная французская философия / Винсент Декомб. – М. : Весь Мир, 2000. – 344 с.
51. Лотман Ю. М. Статьи по семиотике и топологии культуры / Юрий Михайлович Лотман / – Таллинн : «Александра», 1992. – 472 с. [Електронний ресурс] – Режим доступу: <http://yanko.lib.ru/books/cultur/lotman-selection.htm>, <http://www.twirpx.com/file/510044/> (Дата звернення 1.10. 2014).
52. Метц К. Проблемы денотации в художественном фильме / Кристиан Метц // Строение фильма. Некоторые проблемы анализа произведений экрана. Сб. ст. ; сост. К. Разлогов. – М. : Радуга. – 1984. – С. 102.
53. Тищенко К. М. Основы мовознавства : Системний підручник / Костянтин Миколайович Тищенко. – К. : Видавнично-поліграфічний центр «Київський університет», 2007. – 308 с.
54. Марченко С. М. Відеофільм Вадима Чубасова «С. М. Ейзенштейн: уроки монтажу» як підручник з синтактики кіномови Ейзенштейна / Сергій Марченко // Науково-практичні дослідження розвитку творчого процесу в різних видах мистецтва (кінематограф, телебачення, театр, медіа) : колективна монографія [наук. ред. : О. В. Безручко]. – К. : КиМУ; 2014. – Т. 5. – С. 20–65.
55. Буров А. Фотофраза / Андрей Буров // Киноведческие записки. – 2006. – №78. – С. 123–161. [Електронний ресурс] – Режим доступу: <http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/879/> (Дата звернення: 25.09.2014).
56. Горпенко В. Г. Архитектоника фильма : Режисерські засоби і способи формування структури екранного видовища : в 5 т. / Володимир Григорович Горпенко. – К., ДІТМ, 2000.
57. Соколов А. Г. Природа экранного творчества. Психологические закономерности. 2-е изд. / Алексей Георгиевич Соколов. – М. : Изд. А. Г. Дворников, 2004. – 275 с.
58. Медынский С. Е. Компонуем кинокадр / Сергей Евгеньевич Медынский. – М. : Искусство, 1992. – 229 с.
59. Меерзон Б. Я. Акустические основы звукорежиссуры / Б. Меерзон. – М. : ГИТР. – Ч. 1., 2000 ; ч. 2., 2002. – 72 с. ; ч. 3. – 102 с.
60. Алдошина И. А. Основы психоакустики / Ирина Аркадьевна Алдошина. – 154 с. [Електронний ресурс] – Режим доступу: <http://www.keklab.ru/buf/ai/psychoacoustics.pdf> (Дата звернення: 2. 8. 2014).
61. Пазолини П. Поэтическое кино / Пьер Паоло Пазолини // Строение фильма. Некоторые проблемы анализа произведений экрана. Сб. ст. ; сост. К. Разлогов. – М. : Радуга. – 1984. – С. 48.
62. Метц К. Проблемы денотации в художественном фильме / Кристиан Метц. – Там само. – С. 108.
63. Еко У. О членениях кинематографического кода / Умберто Эко. – Там само. – С. 79–80.
64. Уорт С. Разработка семиотики кино / Сол Уорт. – Там само. – С. 134–135.