

УДК 791

DOI: 10.31866/2617-2674.2.2018.151819

Роман Ширман,

*ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4900-7791>
професор, завідувач кафедри кіно-, телемистецтва,
Київський національний університет
культури і мистецтв, режисер кіно,
заслужений діяч мистецтв України,
Київ, Україна
e-mail: rom_nat@ukr.net*

Світлана Котляр,

*ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4855-8172>
професор кафедри тележурналістики
та майстерності актора, декан ФКіТБ,
Київський національний університет
культури і мистецтв,
заслужений діяч мистецтв України,
Київ, Україна
e-mail: ilanit1925@gmail.com*

Анастасія Сунрун-Живодрова,

*ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1633-6417>
магістрант кафедри кіно-, телемистецтва,
Київський національний університет
культури і мистецтв
Київ, Україна
e-mail: Izumka95@gmail.com*

СЕМІОТИЧНА КОНЦЕПЦІЯ В КІНЕМАТОГРАФІ

Мета роботи – аналіз історичних та культурних факторів формування кіномови, а також зародження, розвиток та розкриття особливостей семіотичної концепції кіно. **Методологія** дослідження полягає в застосуванні загального наукового принципу об'єктивності, культурологічного, структурно-функціонального та аналітичного методів при аналізі теоретичних праць мистецького напрямку та творів екранного мистецтва (фільмів), предметне поле яких стосується розкриття принципів природи кіномови та семіотичної концепції в кіно. **Наукова новизна** роботи полягає в комплексному підході до понять семіотики кіно та кіномови як об'єктів гуманітарних досліджень та культурологічного осмислення феномену кінематографу в контексті тенденцій розвитку екранних мистецтв. **Висновки.** У кіно знакова система принципово відрізняється через свою динамічну природу. Семіотика не має готових рішень чи правил для створення знаків та кодів у кінокартині. Ця наука вивчає принципи та закономірності спілкування між глядачем і екраном за допомогою кіномови. У роботі здійснено аналіз та конкретизація теоретичних ідей і розвитку семіотики кіно як науки про знаки, охарактеризовано етапи становлення і розвитку кіномови, виявлено і обґрунтовано принципові відмінності кіномови, її особливості та механізми формування візуальних кодів. Сьогодні деякі теоретичні пояснення семіотики, засновані на принципах семіології мови, багато в чому здаються канонізованими і непереконливими. Потрібно

використовувати комплексний підхід при семиотичному аналізі твору кіно-, телемистецтва. Історично семиологічно-термінологічний апарат і аналіз предмета склалися під впливом лінгвістики. Однак далеко не всі її положення допустимо екстраполювати в семиотику кіно. Особливий характер візуальних знаків змушує виробити інші методи аналізу візуальних семиотичних систем. Визначення цієї мови нерозривно пов'язане з визначенням специфіки візуальних знаків. У знака природної мови закріплений довільний зв'язок значення і означуваного. Візуальні ж знаки недовільні, мотивовані, в зв'язку з чим цілком дозволено допустити, що логіка візуальних семиотичних систем інша, ніж логіка мови.

Ключові слова: *семиотика кіно, кіномова, інтерпритація, код, реципієнт, знак, мистецтво, екран, кадр, фільм.*

Роман Ширман, професор, заведуючий кафедри кіно-, телеискусства, Киевский национальный университет культуры и искусств, режиссер кино, заслуженный деятель искусств Украины, Киев, Украина

Светлана Котляр, профессор кафедры тележурналистики и мастерства актера, декан ФКиТВ, Киевский национальный университет культуры и искусств, заслуженный деятель искусств Украины, Киев, Украина

Анастасия Супрун-Живодрова, магистрант кафедры кино-, телеискусства, Киевский национальный университет культуры и искусств. Киев, Украина

Семиотическая концепция в кино

Цель работы – анализ исторических и культурных факторов формирования киноязыка, зарождение, эволюция и раскрытие особенностей семиотической концепции кино. **Методология исследования** заключается в применении общего научного принципа объективности, культурологического, структурно-функционального и аналитического методов при анализе теоретических работ художественного направления и произведений экранного искусства (фильмов), предметное поле которых касается раскрытия принципов и природы киноязыка и семиотической концепции в кино. **Научная новизна работы** заключается в комплексном подходе к понятиям семиотики кино и киноязыка, как объектов гуманитарных исследований и культурологического осмысления феномена кинематографа в контексте тенденций развития экранных искусств. **Выводы.** К. Метц отмечал, что кино – это речь без языка, поэтому нельзя использовать в кино принципы, используемые к языку или любому другому виду искусства: в кино знаковая система принципиально отличается по своей динамической природе. Семиотика кино, изучающая эти знаковые системы, не имеет готовых решений или правил для создания знаков и кодов в кинокартине. Эта наука изучает принципы общения между зрителем и экраном посредством киноязыка. В работе проведен анализ и конкретизация теоретических идей и развития семиотики кино как науки о знаках, охарактеризованы этапы становления и развития киноязыка, обнаружено и обоснованно принципиальные различия киноязыка, ее особенности и механизмы формирования визуальных кодов. Сегодня некоторые теоретические объяснения семиотики, основанные на принципах семиологии языка, во многом кажутся канонизированными и необубедительными. Нужно использовать комплексный подход при семиотическом анализе произведения кино-, телеискусства. Исторически семиологической-терминологический апарат и анализ предмета сложились под влиянием лінгвістики. Однак далеко не все ее положення допустимо екстраполіювати в семиотику кіно. Особый характер визуальных знаков заставляет выработать другие методы анализа визуальных семиотических систем. Определение этого языка неразрывно связано с определением специфичности визуальных знаков. В знаках естественного языка закреплена произвольная связь значения и обозначаемого.

Визуальные же знаки произвольны, мотивированные, в связи с чем вполне позволительно допустить, что логика визуальных семиотических систем другая, чем логика языка.

Ключевые слова: семиотика кино, киноязык, интерпретация, код, реципиент, знак, искусство, экран, кадр, фильм.

Roman Shyrman, Professor, Head of the Department of Cinema and TV Art, Kyiv National University of Culture and Arts, Film Director, Honored Art Worker of Ukraine, Kyiv, Ukraine

Svitlana Kotliar, Professor of the Department of Television Journalism and Acting, Dean of the Department of Cinema and TV Art, Kyiv National University of Culture and Arts, Honored Art Worker of Ukraine, Kyiv, Ukraine

Anastasiia Suprun-Zhyvandrova, Master of the Department of Cinema and TV, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine

Semiotics of cinema

The purpose of work is analyze the historical and cultural factors of the formation of the cinematic language, the origin, evolution and the disclosure of the Semiotic concept of cinema. **The methodology of the research** is to apply the general scientific principle of objectivity, cultural, structural and functional and analytical methods in the analysis of theoretical works of art and works of screen art (films), the subject field of which relates to the disclosure of the principles and nature of the film language and the semiotic concept in cinema. **The scientific novelty** of the work consists in an integrated approach to the concepts of cinema and cinema semiotics as objects of humanitarian research and cultural understanding of the phenomenon of cinematography in the context of trends in the development of screen arts. **Conclusions.** It is necessary to use a complex approach in the semiotic analysis of the work of cinema-television art. K. Metz noted that cinema is speech without language, therefore it is impossible to use in cinema the principles used to any other kind of art: in cinema the signs of denotations and connotations fundamentally differ in their dynamic natural. Semiotics does not have ready-made solutions or rules for creating signs and codes in a motion picture, because, like every person on the planet, it is dynamic and zmilyuetsya every day with the development of mankind. For some it may seem a disadvantage, but semiotics can give direction – a ray that can greet the viewer to the desired interpretation. This science studies the principles of communication between the viewer and the screen.

Key words: *semiotics of cinema, film language, interpretation, code, recipient, sign, art, screen, frame, film.*

Вступ. З появою кінематографу людство отримало нову потужну знакову систему, котра принципово не схожа на інші види мистецтва та природну мову. Кіно створювало вікно у іншу реальність, а з винайденням монтажу отримало нові наративні можливості. З'являлися нові технічні винаходи та авторські знахідки, які створили «нове письмо освоєння світу» – кіномову, котра мала безліч рівнів знаків та кодувань, що по різному могли впливати на інтерпритації глядачів. Але дослідити ці особливості за допомогою принципів вивчення мови виявилось недостатнім. Саме це і стало основною проблемою вивчення нової науки – семіотики кіно. Проблеми задуму автора і інтерпритації його глядачем обумовлюють цікавість до дослідження феномену кіно, законів утворення «іншої реальності» та вивчення сприйняття її реципієнтом. Також семіотика заслуговує на особливу увагу в практиці створення фільмів.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. У роботах Якобсона («Язык и бессознательное») і Умберто Еко («О членении визуального кода», «Отсутствующая структура») розглядаються принципи формування знакової системи, де «кіномова» і «знакова система» виступають як синонімічні поняття. (при цьому «код» відрізняється від «повідомлення» так само, як в концепції Соссюра «мовлення» – від «мови»). Інакше кажучи, «код» може бути визначений трояким чином: по-перше як знакова структура; по-друге як правила поєднання, упорядкування символів, або як спосіб структурування; по-третє як взаємна та однозначна відповідність кожного символу якомусь одному, що його визначає (У. Еко). Згідно з робіт Ю. М. Лотмана («Семіотика кіно та проблеми кіноестетики»), «код» психологічно орієнтує нас на штучну мову і якусь ідеальну модель мови (а також «машинну» модель комунікації), тоді як «мова» несвідомо викликає у нас уявлення про історичну протяжність існування; якщо код не передбачає історії, то мову, навпаки, можна інтерпретувати як «код плюс його історія». Роботи Жіля Дельоза «Различие и повторение», «Кино: Образ-движения; Образ-время» сприяли розвитку нової науки кінофілософії.

У роботах Р. Барта термін «кіномова» та «код» зустрічається досить часто, але чіткого визначення він не отримав. Його роботи «Система моди. Статті по семіотиці культури», «Третій сенс», «Семіотика. Поетика» зробили значний внесок у розвиток семіотики кіно.

Енциклопедія постмодернізму (Гріцанова та Можейко, ред., 2001) визначає код як поняття, широко використовується в семіотиці і дозволяє розкрити механізм породження змісту повідомлення.

Постановка проблеми. Метою даної статті є аналіз історичних та культурних факторів формування кіномови, зародження, еволюції та розкриття особливостей семіотичної концепції кіно.

Виклад основного матеріалу. Закони, які відкриває семіотика, були законами, застосованими в лінгвістиці, котра має чітко визначене місце в області людського знання. Ферденан де Соссюр (1986, с.28) задумав семіологію як загальну науку, «яка вивчає роль знаків як частину суспільного життя». Мова – є однією системою, і її наука – це лінгвістика, але взаємозв'язок між лінгвістикою і семіологією виявився проблематичним. Роланд Барт (2015, с.71) відповів на проблему, оголосивши лінгвістику не частиною семіології, а семіологію – частиною лінгвістики. З розвитком «науки про знаки» дослідники розуміли, що семіотика не є строго емпіричною наукою, вона не має усталених законів функціонування інформаційних знакових систем. Довгий час природна мова була у центрі вивчення семіотики, але згодом дослідники зрозуміли, що мистецтво також є знаковою системою і володіє великою комунікаційною здатністю. З винайденням «нового письма освоєння світу» (Чміль, 2012), семіотика звернула свою увагу на вивчення кінематографу. Кіно розповідає історії, створює образи, екран, об'єднуючи реальне та ідеальне, створює нові смисли та плуралізує їх. «Чому це відбувається, що насправді є кіно, за якими законами воно живе і сприймається глядачем та чи має воно свою мову?» – всі ці питання сприяли розвитку семіотики кіно, онтології кіно,

кінофеноменології, теорії кіно, соціальної психології, психоаналізу, філософії кіно.

Почавши розглядати кінематограф як ще одну мовну систему, стало зрозуміло, що кіно не є мовою, тобто на відміну від словесної мови, у нього немає мовної системи, «високоорганізованого коду» (Лотман, 1998, с.35). З такою проблемою у вивченні семіотики кінематографу стикнувся й Крістіан Мец. Зображення, за словами Меца (2010, с.26), сильно відрізняється від слова, і ця фундаментальна відмінність ставить найбільші проблеми в застосуванні семіотики до кіно. Кіномова розглядається як засіб вираження художньої реальності в кіно за допомогою сукупності технічних та метафізичних прийомів створення реальності. Принципова позиція Меца щодо кіномови полягала у відмові від можливості знайти в ній аналоги подвійного членування вербальності мови. Лише людській мові властива наявність двох порядків сегментації (членування мови на структурні одиниці). Перше членування розкладає мову на речення і слова. Друге членування – на склади і фонемі. Структурні одиниці першого членування (речення і слова) володіють власним значенням, в той час як єдиною функцією одиниць нижчого рівня (складів і фонем) є утворення одиниць більш високого рівня. Крістіан Мец вважав, що «в кіномові відсутня дистанція між знаком і значенням, яке має місце в вербальній мові якраз через наявність другого членування» (2010, с.89). У кіномові немає ніяких еквівалентів словам (одиницям першого членування) і фонем (одиницям другого членування). Мец далекий від думки ототожнювати кадр зі словом, а ланцюжок кадрів – з реченням або фразою. Він зосереджує всю увагу на макроструктурі кіномови. Зображення в кіно, згідно Меца (2010, с.96), рівнозначно однієї або багатьом фразам, а епізод є не словом, а синтагмою (сукупністю кількох слів, об'єднаних за принципом семантико-граматично-фонетичної сполучуваності), яку він іменує планом.

У своїх роботах він розмірковує про те, що семіотика повинна враховувати ознаки кіно і вирішувати проблеми, пов'язані із застосуванням семіотичної теорії на основі мови, що є перш за все невербальною формою значущості. Але саме прихильність принципам структурної лінгвістики заважає спробі Меца розвивати семіотику кіно. Мец вважає Ейзенштейна провідним теоретиком того, що він називає «монтажем». Монтаж став практично синонімом самого кінематографу, і почав розглядатись як провідний елемент створення знаку у кіно (2010, с.103-109).

Монтаж в літературі передбачає не тільки вихід одного мистецтва за межі іншого – ефект «присвоєння», але і використання техніки монтажу як художній прийом. У поезії часто цей метод використовувався для внесення в словесну тканину принципу графічності і особливої кінозображуваності. Монтаж виконував тут роль «візуалізації» твору (поетика футуристів, візуальна поезія), графічне розташування друкованих рядків було головним засобом кодування інформації в зображення. Прозовий твір використовує прийоми монтажу більшою мірою, ніж будь-яке мистецтво (Юткевич ред., 1986). Жак Дерріда, розмірковуючи про кіно і деконструктивний тип письма, говорить: «Письмо –

будь то Платон, Данте або Бланшо – активно експлуатує всі можливості монтажу. Тут і ритмічна гра, і внутрішні цитати, і вкраплення інших текстів, і зміни тону, і переходи з однієї мови на іншу, і перетин різних дисциплін... Більше того, письмо – це і є кінематограф» (Дерріда, 2007, с.58).

Ці думки сприяють вивченню Жаком Дерріда кінематографу. Пізніше, спільно з Сафа Фаті, французьким режисером, він пише книгу «Знімати слова», в якій впритул підходить до онтології кіно: «Знімати слова» — твір про суцільне уникання слів, котре дозволяє кінематографу протистояти авторитету дискурсу, показувати їх знятими на кіноплівці (Лапицький, 2000, с.301). Форма «видовища» ілюструє кінематограф як «мову», де «бачення» супроводжується письмом. Слово, що використовується в кінематографі, втрачає свою ідентичність: воно стає зображенням, як наприклад, титри в жанрі німого кіно (Тинянов, 1977, с.26).

Ролан Барт, поряд з Крістіаном Мецом та Умберто Еко в 1960-1970 рр. стояв у витоків семіології кіно як окремої дисципліни. Для Барта кінематограф, як і текст, є чудовим питанням сучасності, про що він пише у своїй книзі «Міфології», де є два нариси про кіно: «Римляни в кіно» та «Обличчя Грета Гарбо». У 1960 році з'являється його стаття «Проблема означення в кіно», де він поділяє знак у кінематографі за принципом коду та аналогії. Говорячи про саму функцію фільму і знаку у фільмі, Барт виділив в першу чергу комунікативну функцію. Кожний кадр містить певне повідомлення, вкладене в кінознаки, яке може бути не тільки емоційним, але й раціональним. Кінознак формується за допомогою освітлення, ракурсу кінокамери, композиції, мізансцени, кольору кадру, його драматургії та гри акторів (Барт, 1994, с.85). Сам знак, наголошує Барт, представляє інтерес для дослідників з різних областей, від кібернетики та математичної логіки до психоаналізу та лінгвістики, що за короткий час може привести всі ці науки до об'єднання в єдину науку про спілкування. Для Барта візуальне або «видовищне» – це дуже плідний матеріал для семіотики (Барт, 1994, с.105). Глибина прочитання знаку в кінокадрі залежить від культури глядача, в тому числі від глядацької еволюції і моди. Старі знаки стають застарілими та їм на зміну приходять нові. Так, наприклад, і «кліповий монтаж» увірвався до кінематографу. Людство стало мислити швидко та фрагментарно, і монтаж став більш різкий, а хронометраж кадру менш довгим.

Знак формується з'єднанням означуваного, тобто форми, і значенням, тобто змісту. Обидва поняття, як пише Барт, є «аналітичними робочими реальностями» (2010, с.213). Означуване у фільмі — це декорації, костюми, пейзажі, інтер'єри, музика і частково жести: ці знаки з'являються з різною щільністю в різні моменти, логіка їх появи заслуговує окремого аналізу, а крупні плани і наїзди в кіно надають особливу рухливість означуваному, зауважує Барт (2010, с.103). Означуване полівалентно звертається до зору і слуху: полісемічно і синонімічно. Полісемія знаків, на думку Барта, швидше прерогатива Сходу і мало поширена в Західній культурі. (Барт, 2015, с.54).

Значення по суті концептуально, це – сама ідея, значення називає цю ідею, але не визначає її. Звідси виникає динамічний рух від означуваного до значення.

Барт дає значенню епізодичну, дискретну і маргінальну роль: це те, що знаходиться поза фільмом і має в ньому актуалізуватися. Таким чином, значення не іманентно, а трансцендентно фільму. Ним може бути стан героя, його відносини з іншими, можливі вчинки (Барт, 2015, с.56).

Філософ виділяє три рівні сенсу (Барт, 2015, с.69-70):

1. Інформативний або рівень комунікації. На цьому рівні присутні всі знаки (декорації, костюми, персонажі), які спрямовані на донесення прямого повідомлення до глядача.

2. Символічний або рівень значення — аналіз з боку психоаналізу, драматургії, історії.

3. Фільмічний або рівень третього сенсу — рівень значення, відкритого сенсу, який робить кіно незавершеною рефлексією для глядача.

«Третій сенс не піддається опису, але піддається теоретичному осмисленню і вираженню, представляючи собою процес становлення фільмічного і значення, яке виростає з означуваного за допомогою кіномови. Важливо відзначити, що він існує не в мові і не в мові символу, але проявляється в самому баченні окремого режисера, в його способі «читати реальність» (Барт, 2015, с.85).

Знак – це транспортний засіб, що несе в собі значення. Ключовим аспектом є те, що зв'язок між цими частинами є довільним і завжди існує в системі відмінностей. Таким чином, знак є частиною коду, який складається з візуальної, звукової та текстової інформації. Сам кінематограф за своєю суттю є синтезом двох оповідних тенденцій – образотворчої і словесної. У сучасному розумінні кіновізуальний ряд відділяється від ряду словесного, зображення будується над словом. Ю. Тинянов у своїй книзі «Поетика. Історія літератури. Кіно» писав: «Театр будується на цілісному, нерозкладеному слові (сенс, міміка, звук), а кіно – на його розкладеній абстракції» (1977, с.33).

Ж. Дельоз робить спробу навчити кінематографістів, теоретиків і філософів довіри до досвіду, який важко довести та перевірити, — до сприйняття, яке не цілком належить нам, і до знання, яке завжди здається недостатнім. У сучасній філософії освіти книга Ж. Дельоза «Кіно» займає особливе місце. Ця книга навчальна, але не в тому сенсі як підручник, а в сенсі навчання сприйняттю. «Сам Дельоз, кажучи про змінюване в сучасному світі відношенню між словами і образами, називає цю ситуацію «педагогікою перцепції». І можна з упевненістю сказати, що кіно несе в собі цей виховний заряд» (Лапицький, 2000, с.14). Педагогіка перцепції Жіля Дельоза полягає в навчанні іншому способу сприйняття, який народжується із взаємодії й взаємовпливу філософії і кіно.

Термін «образ-рух» Ж. Дельоз запозичує у А. Бергсона з книги «матерія і пам'ять». Написана в 1896 р, тобто в той же самий час, коли з'явилися перші стрічки братів Люм'єр. Ця книга стала теорією кінематографічного сприйняття ще до появи кінематографа. У своїй кінофілософії головну роль Дельоз відводить не режисерові і не сценарію, а глядацькому сприйняттю. Це відрізняє його від більшості вчених, які звикли розглядати кіно як рухому картинку.

Переходячи від аналізу загальних питань кіно до вивчення його частин, Дельоз (2004, с.158) звертається до таких понять, як кадр, план і монтаж. Його

також використовує не цілком звичним для нас чином. Кадр, план і монтаж для нього є актами перцепції, за допомогою яких образ виявляє відмінність в самому собі. Таким чином, кадр являє собою безліч елементів, монтаж – єдність фільму і його ідеї, а план – це образ-рух як такий, точка зору глядача, наведена в рух. Образ-рух – це складена перцепція світу, яка відтворює в свідомості глядача не набір статичних картин, а сам процес зміни (становлення) образів простору, часу і, в кінцевому рахунку, – сенсу. Він складається з трьох складових частин: образу-перцепції (простір-становленні), образу-дії (час-в-становленні) і образу-переживання (результат руху, подія) (Дельоз, 1998, с.95).

Образ-рух – не єдина категорія Дельоза. Наряду з нею він виділяє і образ-час, який означає інший спосіб мислити час, виходячи з хаотичної системи образів, що не має центру. За допомогою кіно глядач «торкається» до часу, але не створює собі про нього ніякого систематичного уявлення. Образ-час дозволяє пізнати час (а не наші власні реконструкції) так само, як дозволяє образ-рух пізнати простір (Дельоз, 1998, с.98-100).

Згідно Дельозу, існують якісь образи, які виникають не в психіці людини, а належать самій матерії, є її прообразом, що не існують в сьогоденні, проте вони є, вони існують – на межі минулого і майбутнього. Щоб актуалізувати їх необхідна особлива реальність. Цією реальністю стає кіно. Кіно – це світ, в якому образ знаходить рух і стає образом-рухом, формуючи знаки та за допомогою кіномови передаючи їх реципієнту.

Отже, реальність кіно – це внутрішня реальність самого кіно. Образ-рух і образ-час дозволяють їй перебувати у вічному процесі розвитку та становлення і не застигати, як картинка або фотографія. З цієї точки зору ми вважаємо Дельоза основоположником особливого напрямку в кіно – кінофеноменології.

Висновки. Кінематограф є мистецтвом аудіовізуальним, а, отже, й синтетичним. Воно має безліч ланцюгів кодування, що утворюють знаки, які глядач може сприйняти і отримати сенс, закладений автором у кінострічці. Це складний процес перцепції та взаємозв'язків між знаком та реципієнтом, що сприяли розвитку науки про знаки в кінематографі – семіотики кіно. Знаки, на основі яких закладаються особливості кіномови та стилю в екранних творах і технології їх виробництва, допускають свободу у сприйнятті та інтерпретації реципієнтом твору, тобто великий діапазон багатозначності в тлумаченні. Існують безліч практичних прийомів у створенні того чи іншого сенсу: це і колір кадру, його освітлення, ракурс кінокамери, композиція, мізансцени, гра акторів, крупність кадру та монтаж, як з'єднувальний елемент, який дозволяє знакам ожити та створювати іншу реальність. Теоретично феномен інтерпретації знаків описували Ж. Дерріда, Ж. Дельоз, К. Метц, Р. Барт, У. Еко, Ю. Кристева та ін.

Семіотика не має готових рішень чи правил для створення знаків та кодів у кінокартині, адже вона, як і кожна людина на планеті, є динамічною і змінюється кожен день з розвитком людства. Для когось це може здатись недоліком, але семіотика може дати напрям – промінь, який приведе глядача до бажаної інтерпретації. Ця наука вивчає принципи спілкування між глядачем і екраном. На відміну від філософії, що надавала особливого значення високої

духовності і моральності, кіно звернуто на найбільш ниці бажання й афекти людини. Кіно зрозуміло і доступно кожному. За допомогою взаємодії і гри різних образів-рухів, образів-часу, образів-емоцій кіно здатне сформувати свого суб'єкта.

Список посилань

- Барт, Р., 1994. *Избранные работы: Семиотика. Поэтика*. Москва: Прогресс.
- Барт, Р., 2015. *Третий смысл*. Москва: Маргинем Пресс.
- Делез, Ж., 1998. *Различие и повторение*. Перевод с французского Н.Б. Маньковской, Э.П. Юровской. Санкт Петербург: Петрополис.
- Делез, Ж., 2004. *Кино*. Кино 1. Образ-движения; Кино 2. Образ-время. Перевод с французского Б. Скуратова. Москва: Ad Marginem.
- Деррида, Ж., 2007. *Позиции*. Перевод с французского В.В. Библихина. Москва: Академический проект.
- Кравцов, Ю.А., 2006. *Основы Киноэстетики. Теория и история кино*. Санкт Петербург.
- Лапицкий, В., 2000. Письмо и различие: первый взгляд. В: Деррида Ж. *Письмо и различие*. Санкт Петербург: Академический проект.
- Лотман, Ю.М., 1998. *Об искусстве: Структура художественного текста. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Статьи. Заметки. Выступления (1962-1993)*. Санкт Петербург: Искусство-СПБ.
- Метц, К., 2010. *Воображаемое означающее. Психоанализ и кино*. Перевод с французского Д.Я. Калугин, Н.С. Мовнина. Санкт Петербург.
- Сосюр, Фердинан де, 1998. *Курс загальної лінгвістики*. Київ: Основа.
- Тынянов, Ю., 1977. *Поэтика. История литературы. Кино*. Москва: Наука.
- Юткевич, С.И., ред., 1986. *Кино: энциклопедический словарь*. Москва: Советская энциклопедия.

References

- Bart, R., 1994. *Yzbrannyye raboty: Semyotyka. Poetyka* [Selected works: Semiotics. Poetics]. Moscow: Progress.
- Bart, R., 2015. *Tretyi smysl* [The Third Meaning]. Moscow: Marginem Press.
- Deleuze, J., 1998. *Razlychye y povtorenye* [Difference and repetition]. Translation from French N.B. Mankovskaya, E.P. Yurovskaya. Sankt Peterburh: Petropolis.
- Deleuze, J., 2004. *Kyno. Kyno 1. Obraz-dvyzheniya; Kyno 2. Obraz-vremia* [Cinema. Cinema 1. Image-motion; Cinema 2. Image-time]. Translation from French B. Skuratov. Moscow: Ad Marginem.
- Derrida, J., 2007. *Pozytsyuy* [Positions]. Translation from French V.V. Bibikhina. Moscow: Academic Project.
- Kravtsov, Yu.A., 2006. *Osnovy Kynoestetyky. Teoryia y ystoriya kyno* [Fundamentals of Kinoesthetics. Theory and history of cinema]. Sankt Peterburh.
- Lapitsky, V., 2000. *Pismo i razlichie: pervyy vzglyad* [Letter and Difference: First Look]. In: Derrida Zh. *Letter and Difference*. Sankt Peterburh: Academic Project.
- Lotman, Yu.M., 1998. *Ob iskusstve: Struktura hudozhestvennogo teksta. Semiotika kino i problemy kinoestetiki. Stati. Zametki. Vyistupleniya (1962-1993)*. [About art: The structure of an artistic text. Semiotics of cinema and problems of cinema aesthetics. Articles. Notes. Speeches (1962-1993)]. Sankt Peterburh: Art-SPB.

- Metz, K., 2010. *Voobrazhaemoe oznachayushee. Psihoanaliz i kino*. [The imaginary signifier. Psychoanalysis and cinema]. Translation from French D.Ya. Kalugin, N.S. Movnin. Sankt Peterburh.
- Sosyur, Ferdinan de, 1998. *Kurs zagalnoyi lingvistiki* [The course of illogical linguistics]. Kyiv: Basis.
- Тыныянов, Ю., 1977. *Poetika. Istoriya literaturi. Kino* [Poetics. Literary history. Movie]. Moscow: Nauka.
- Yutkevich, S.I., ed., 1986. *Kino: entsiklopedicheskiy slovar* [Cinema: encyclopedic dictionary]. Moscow: Soviet Encyclopedia.

© Ширман Р., 2018

© Котляр С., 2018

© Супрун-Живодрова А., 2018

Стаття надійшла до редакції 18.10.2018