

УДК 81'22'42:791.43

СЕМІОТИЧНІ АСПЕКТИ КІНОДИСКУРСУ

Т.А. Крисанова, канд. філол. наук (Луцьк)

Стаття присвячена вивченню семіотичних аспектів функціонування кінодискурсу. Розглянуто знакову природу кінодискурсу, визначено особливості взаємодії вербальної, невербальної і кінематографічної семіотичних систем, спрямованої на конструювання смислу. Запропоновано семіотичну модель кінодискурсу, виділено вербальні, невербальні і кінематографічні знаки кінодискурсу, які володіють рисами іконічності, індексальності й символічності. Семіотична модель кінодискурсу включає колективного автора і колективного реципієнта, семіотичну систему, полікодове висловлення, канал, посередника – акторів, а також комунікативний шум й інференційний умовивід. Процес інференційного умовиводу лежить в основі реконструкції колективним реципієнтом смислу, актуалізованого в кінодискурсі. Успішна реконструкція смислу полікодового висловлення залежить від спільного уявлення про картину світу і системи цінностей, які існують в колективній свідомості автора і реципієнта. У статті виділено складний характер співвідношення дискурсу фільму і дискурсу кіно, зазначено, що кінодискурс уміщує дискурс фільму, в якому відбувається трансляція полікодових висловлень, продукованих колективним автором. Соціальна і культурна спільність, певне історичне підґрунтя зумовлюють успішність кінокомунікації.

Ключові слова: знак, інференційний умовивід, кінодискурс, кінофільм, полікодове висловлення, семіозис, семіотична система.

Крысанова Т.А. Семиотические аспекты кинодискурса. Статья посвящена изучению семиотических аспектов функционирования кинодискурса. Рассмотрена знаковая природа кинодискурса, определены особенности взаимодействия вербальной, невербальной и кинематографической семиотических систем, направленного на конструирование смысла. Предложена семиотическая модель кинодискурса, выделены вербальные, невербальные и кинематографические знаки кинодискурса, которые обладают чертами иконичности, индексальности и символичности. Семиотическая модель кинодискурса включает коллективного автора и коллективного реципиента, семиотическую систему, поликодовое высказывание, канал, посредника – актеров, а также коммуникативный шум и инференционное умозаключение. Процесс инференционного умозаключения лежит в основе реконструкции коллективным реципиентом смысла, актуализированного в кинодискурсе. Успешная реконструкция смысла поликодового высказывания зависит от общего представления о картине мира и системы ценностей, которые существуют в коллективном сознании автора и реципиента. В статье выделен сложный характер соотношения дискурса фильма и дискурса кино, указано, что кинодискурс вмещает дискурс фильма, в котором происходит трансляция поликодовых высказываний, продуцируемых коллективным автором. Социальная и культурная общность, определенная историческая основа обуславливают успешность кинокоммуникации.

Ключевые слова: знак, инференционное умозаключение, кинодискурс, кинофильм, поликодовое высказывание, семиозис, семиотическая система.

Krysanova T.A. Semiotic aspects of cinematic discourse. The article focuses on the study of semiotic aspects of the cinematic discourse. The sign nature of the cinematic discourse is considered, the interaction of verbal, nonverbal and cinematic semiotic systems aimed at constructing the meaning is determined. The semiotic model of the cinematic discourse is proposed, verbal, nonverbal and cinematic signs of the cinematic discourse which have the features of icons, indices and symbols are distinguished. The semiotic model of the film discourse includes a collective author and collective recipient, a semiotic system, a polycoded utterance, a channel, a mediator – actors, as well as a communicative noise and an inferential reasoning. The process of the inferential reasoning is at the heart of the meaning reconstruction by the collective recipient, actualized in the cinematic discourse. Successful meaning reconstruction of the polycoded utterance depends on a common picture of the world and the

system of values that exist in the collective consciousness of the author and the recipient. The article highlights the complex relation between the film discourse and the cinematic discourse, whereas the cinematic discourse is considered to comprise the film discourse. The latest includes the process of translating polycoded utterances produced by the collective author. Social and cultural community, a certain historical background predetermine the success of cinematic communication.

Key words: cinematic discourse, film, inferencial reasoning, polycoded utterance, semiosis, semiotic system, sign.

1. Вступ

Розуміння семіозису як динамічного процесу породження і функціонування знаків у певній системі [10], як «переклад» знаку, що функціонує в культурі на індивідуальну «мову» розуміння [17] уможливорює простеження становлення семіотичної моделі кінодискурсу і виявлення семіотичних аспектів його функціонування, що визначає мету статті. Кінодискурс як гетерогенне явище уміщує декілька семіотичних систем, які знаходяться у нерозривній єдності і зумовлюють полікодовий і мультимодальний характер кінодискурсу. Своєрідний характер цього конструювання пов'язаний із використанням не тільки лінгвальних знаків, але й знаків іншої природи, пов'язаних зі світом кінематографії. Полікодовий характер кінодискурсу зумовлений також залученням посередника для здійснення успішної комунікації, віддаленістю комунікантів у просторі і часі та неможливістю прямої комунікації. Підвищений інтерес сучасних мовознавчих розвідок до різноманітних аспектів негомогенних текстів, дискурсивні особливості їх функціонування визначають актуальність дослідження. Об'єктом наукової праці є сучасний англомовний кінодискурс, предметом виступають семіотичні аспекти кінодискурсу. Мета, об'єкт і предмет дослідження визначають завдання наукової праці: розглянути знакову природу кінодискурсу, визначити характер взаємодії семіотичних систем кінодискурсу, визначити характер співвідношення дискурсу фільму і дискурсу кіно, запропонувати семіотичну модель кінодискурсу. Для реалізації поставленої мети і завдань були залучені методи індукції і дедукції, метод включеного спостереження, елементи семіотичного аналізу. Матеріалом дослідження слугують англомовні кінофільми, трактовані як кінотекст, графічним відображенням якого є текст кіносценарію. Наведений ілюстративний матеріал містить кінематографічний коментар і затранскрибований за допомогою нотаційної системи ТРУД [5, с. 117].

Семіотичні особливості кінокомунікації і кінодискурсу були предметом наукових розвідок в аспектах вивчення взаємодії автора кінофільму і глядачів (С. Bubel [13], S. Kozloff [16]), дослідження синтагматичних і парадигматичних особливостей дискурсу фільму (J. Bateman [12], К.-Н. Schmidt [12], J. Wildfeuer [23]), аналізу ролі окремих семіотичних систем в конструюванні смислу кінодискурсу (И. Попова [9], А. Cohen [14], S. Prince [19]). Однак не було розроблено цілісної семіотичної моделі кінодискурсу, яка пояснювала взаємодію дискурсу фільму і дискурсу кіно з виділенням основних компонентів кінодискурсу. Гіпотеза наукової розвідки полягає у тому, що просторово-часова форма кіно як мистецтва знаходить своє втілення у семіотичній моделі кінодискурсу і зумовлює нелінійний і опосередкований характер взаємодії учасників комунікації.

Однією з перших моделей комунікації, яка акцентувала увагу на передачі повідомлення, що не може самостійно подолати відстань, була модель Шеннона-Вівера [21]. Згідно цієї моделі комунікація розглядається як лінійний односторонній процес і являє собою серію послідовних етапів, організованих відповідно до схеми «реакція-стимул»: джерело інформації, повідомлення, передатчик або відправник, канал, який проводить сигнал, отримувач, мета або місце призначення, а також шум, який розглядають як спотворення повідомлення під час проходження по каналу. Здобутком моделі є припущення, що процес передачі повідомлення ґрунтується на існуванні спільної для відправника і отримувача системи кодів, що передбачає наявність спільного життєвого досвіду і уявлень про світ, необхідних для сприйняття і декодування повідомлення. Модель не включає зворотній зв'язок, необхідний для успішності комунікації, основна увага акцентована на кількості переданої інформації.

Включення зворотнього зв'язку у процесі комунікації сприяло розширенню моделі Шеннона-Вівера, здійсненого дослідниками Б. Вестлі та М. Мак-

лейном, які не тільки ввели зворотній зв'язок або процес зворотної передачі інформації в модель полікодової комунікації, але й запропонували поняття фільтрування як певного фактора, здатного контролювати проходження інформації. Під фільтрацією дослідники розуміли діяльність редакторів, які відбирали і контролювали повідомлення [22]. Важливість взаємодії комунікантів в процесі полікодової комунікації була відзначена у моделі В. Шрамма, який розглядав комунікантів одночасно кодувальниками, інтерпретаторами і дешифрувальниками повідомлення [20, с. 8]. Зазначена модель підкреслює той факт, що, не дивлячись на різні ролі в процесі спілкування, комуніканти виконують однакові функції, спільно інтерпретуючи повідомлення.

Теорія, висунута К. Шенноном і У. Вівером, мала певний вплив на комунікативну модель Р. Якобсона, відповідно до якої будь-який акт мовленнєвого спілкування складається з шести факторів: адресанта, адресата, між якими розташований контекст, повідомлення, контакт і код. Адресант вступає в контакт з адресатом за допомогою повідомлення, що реалізоване за допомогою коду і занурене в контекст. Кожному з компонентів комунікативної моделі відповідає певна функція: експресивна функція зосереджена на адресанті, конативна (апелятивна) – на адресаті, комунікативна – на контексті, фатична – на контакті, поетична (естетична) – на повідомленні, код виконує метамовну функцію [11, с. 193–198]. Інформація стає повідомленням у випадку, якщо вона включена в певну знакову систему, зрозумілу для адресанта, а також в контекст повідомлення. Чим більше адресат наближається до розуміння коду, тим ширше кількість інформації, яку він здатен отримати від закодованого повідомлення [18, с. 387]. Коли текст «входить» в семіотичний простір особистості автора чи реципієнта, він отримує додатковий смисловий вимір [4, с. 87].

2. Семіотичні аспекти кінодискурсу

Мова конвенційна за своєю природою, вона ґрунтується на закріплених у суспільстві правилах, її використання підпорядковане певним законам, що існують у свідомості носіїв мови. Виділення семіотичних аспектів кінодискурсу вимагає звернення до понять знак і код, які лежать в основі процесу

семіозису. Розуміння кіно як комунікативного процесу, опосередкованого певними семіотичними ознаками, зумовлює знаковий характер кінодискурсу.

Кінематографічна комунікація не тільки продукує нові образи, але й використовує систему загальноприйнятих знаків, без яких спілкування тільки за допомогою образів було б позбавлено сенсу [7, с. 45]. Фільм не є чисто семіологічним витвором, який зводиться до системи знаків; фільм насичений знаками, які створені його автором і адресовані глядачу [1, с. 195]. Однак система знаків – це не просто система знакових засобів, але система смислів [13]: за знаком закріплена кодифікована думка, яка складає його знакове значення [6, с. 25].

Однією з найбільш поширених моделей знакової взаємодії, яка пояснює процес семіозису, є триадична модель Ч. Пірса. Відповідно до неї виділено форму знаку (репрезентамен), смисл, отриманий із знаку (інтерпретанту) і об'єкт (на що знак посилається) [9, с. 179]. Класифікація знаків, побудована на відношеннях знаку і референту (означальне і означуване), містить три базових типів знаків: ікони, індекси і символи.

Характерною рисою знаку-ікони є подібність форми і денотату, які знаходяться у відношеннях аналогії. Форма ікони виконує функцію його значення, так як вона являє собою певну інформацію про предмет. Знак-ікона не тільки означає об'єкт, але й відображає його. Особливість знаків-індексів полягає у тому, що форма і референт знаходяться у відношеннях просторової і часової суміжності. Індекс фізично пов'язаний зі своїм об'єктом, форма є наслідком значення, в той час як значення – причиною форми [8]. Індекс вказує на об'єкт, маючи з ним каузальні відносини, але не вимагає подібності до нього. Символи є конвенційними знаками, зв'язок між референтом і формою є умовним, за допомогою конвенцій, прийнятих у суспільстві. Символ здійснює свою функцію незалежно від подібності або аналогії з об'єктом і незалежно від фактичного зв'язку з ним, але тільки тому, що він інтерпретований як «репрезентамен» [8, с. 196] – як представник означального. Однак поділ знаків є досить умовним, так як «чистих» знаків в реальності не існує,

кожен знак може набувати риси інших знаків або бути їх комбінацією [8].

Семіотичні системи кінодискурсу залучають комбінації трьох типів знаків для конструювання смислу. Зазначені знаки відрізняються рівнем умовності: найбільший ступінь умовності характерний для символів, найменша для індексів, так як знак-індекс найбільше пов'язаний з предметом, і, відповідно, найменш конвенційний. Розпізнавання знаку-символу вимагає певного знання про соціально-культурні аспекти певного суспільстві. Знаки-ікони в кіно відображають фізичні властивості референта: фотографічні зображення, звукові та світлові ефекти, які імітують реальне життя. Знаки-індекси, базовані на суміжності означального і означуваного, які в кінодискурсі пов'язані причинно-наслідковим зв'язком, можуть бути актуалізовані невербальними засобами комунікації – жестами, мімікою, фізіологічними проявами – сльози є індексом суму, сміх – індексом радості, крик – індексом гніву тощо. Знаки-символи в кіно носять метафоричний характер і здатні замінювати певний об'єкт в кінодискурсі, наприклад, поява жана в кадрі є символом смерті, що викликає страх. Використання кінематографічних засобів в кінофільмі також має символічний характер: крупний план обличчя людини, суб'єктивна камера, кутова зйомка завжди створюють емоційний смисл. В кінодискурсі як семіотичній системі виділяємо вербальні, невербальні й кінематографічні знаки, які володіють рисами іконічності, індексальності й символічності.

Фільм американського кінорежисера А. Пьюна «Arcade» (1993) змальовує події, пов'язані з перебуванням дітей Ніка і Алекс у віртуальному світі – комп'ютерній грі «Аркада», яка здатна сканувати людський мозок. Нік опинився у пастці, не маючи змоги вийти з гри, і тому Алекс вирішує вступити в двобій з комп'ютерним мозком у віртуальному світі, заручившись підтримкою свого товариша.

@The tunnel. It narrows almost immediately. Alex hears a roar, glances behind her, and sees four death's head riders on her tail. She makes another turn...ahead, is a crumbling brick wall with the words "WRONG WAY" painted in blood-red.@ BOY # screaming # @середній план@ It's the wrong way!

ALEX @крупний план@ @over the noise@ In this world, wrong is right! [24]

Наведений приклад містить вербальні знаки, реалізовані вербальним мовленням героїв і надписом «WRONG WAY», що мають символічний характер. Надпис, існуючи як зображення, володіє іконічним характером, а також, забарвлений в яскраво червоний колір, символізує кров. Невербальний знак, представлений просодичним елементом – пронизливий крик і актуалізований лексичною одиницею *screaming*, має індексальний характер, вказуючи на емоційний стан героя. Кінематографічні знаки – середній і крупний план вказують на емоційний стан героїв, володіючи індексальними рисами і, одночасно, виступають символами емоцій.

Знаки кінодискурсу володіють рисами іконічності, індексальності й символічності, вони є конвенційними, інтенційними і немотивованими. Кінознак конвенційний і немотивований, його значення встановлене «за домовленістю» і опосередковане лінгвокультурою певної мовної спільноти, він є довільним по відношенню до того, що він означає у кінофільмі, не маючи очевидного зв'язку з ним. Іntenційність кінознаку полягає в тому, що він уможливує виявлення наміру автора і підпорядкований певним конвенціям, які існують у суспільстві. Знаки кінодискурсу містять іконічні, індексальні і символічні риси. Так, музичний супровід до кінофільму вказує на емоцію, виступаючи індексом, і, одночасно символізує її. Жест, будучи індексальним знаком, має риси іконічності, так як на конструювання смислу жесту впливає його зображення на екрані. Вербальні знаки, володіючи символічним характером, можуть набувати ознак іконічності: наприклад, письмовий текст, який існує як зображення на екрані.

Знаки кінодискурсу утворюють семіотичні системи – вербальну, невербальну та кінематографічну, які містять певний набір правил комбінаторики засобів, необхідних для конструювання смислу. Процес конструювання базований на їх взаємодії, їх розпізнавання є спільним як для колективного адресату – авторів кінофільму, так і для колективного реципієнту полікодового висловлення – глядачів. Поняття семіотичної системи певний час асоціювали з поняттям коду, надаючи йому кому-

нікативних рис. Однак конструювання смислу в кінодискурсі являє собою більш складний процес ніж кодування повідомлення і його трансляція за допомогою певного каналу. У кодовій моделі учасники комунікації пов'язані симетричним відношенням до кодування і декодування інформації [5; 17], в той час як в кінодискурсі автор не просто передає повідомлення за допомогою системи кодів, а конструє певний смисл за допомогою комбінації семіотичних систем.

Семіотичну систему (в термінології У. Еко – код) розуміють як систему комунікативних конвенцій, які парадигматично з'єднують елементи, серії знаків з серіями семантичних блоків (або смислів), визначаючи структуру обох систем: кожна з них керується правилами комбінаторики, що визначають порядок синтагматичної побудови їх елементів [15]. Семіотична система може бути представлена у вигляді двох осей, вертикальної та горизонтальної, парадигматичної та синтагматичної. Парадигматична вісь являє собою репертуар знаків і правил їх сполучування, синтагматична – їх комбінації, які вибудовують більш складні синтагматичні ланцюжки, які власне і є мовленням. Семіотична система встановлює репертуар протиставлених один одному знаків; правила їх сполучування; оказіональну відповідність кожного знаку тому, що він означає [15]. Полікодове висловлення в кінодискурсі можна розглядати як «комплекс знакових засобів, побудованих на основі одного або кількох семіотичних систем (кодів) з метою передачі певних смислів, які піддаються інтерпретації на основі цих же або інших семіотичних систем (кодів)» [15].

Наступний приклад дозволить прослідкувати взаємодію трьох семіотичних систем – вербальної, невербальної і кінематографічної для конструювання емоції гніву. Мізансцена з кінофільму «Fracture» (2007) режисера Г. Хобліта відбувається у будинку Ніккі Гарднер під час святкового обіду на День подяки. Віллі перший раз в гостях як близький друг Ніккі, маючи намір справити гарне враження на її сім'ю. Ніккі сподівається, що Віллі залишив справу Кроуфорда, яка може зіпсувати їх юридичну кар'єру. Розуміючи, що він вирішив повернутись до цієї справи, Ніккі відчуває обурення і гнів.

NIKKI That...doesn't make any sense. Lobruto has to do some kind of damage control – WILLY I asked him not to. ...

Silence. Nikki is staring at him. Angry

@ крупний план Ніккі, ракурс – через плече Віллі, техніка світломіні @

NIKKI You are really stupid, did you know that?

@ Willy doesn't know how to handle this; everyone else tries to be polite, eating and pretending not to notice @ [25]

У наведеному прикладі гнів актуалізовано вербально за допомогою лексичної одиниці з семою негативної оцінки *stupid*, яка негативно оцінює розумові здібності об'єкта і інтенсифіковано прислівником *really*, а також сегментованого риторичного запитання. Невербальна семіотична система представлена фонаційним засобом – мовчанням, кінетичним засобом – «сердитий» погляд. Кінематографічна семіотична система представлена крупним планом, ракурсом – зйомка через плече, технікою світлотіні. Зазначений епізод демонструє комбінацію семіотичних систем для конструювання емоції гніву на вербально-аудіовізуальному рівні. Саме зображувально-звукове-просторове рішення викликає поліфонію смислів, підпорядковану певній меті – розкрити негативний емоційний стан героя, показати складну систему взаємодії особистостей на свідомому і підсвідомому рівнях у ситуації спілкування, наблизити життя в кіно до реального.

3. Семіотична модель кінодискурсу

Кінематограф, як багатовимірний соціокультурний феномен, включає позафільмові події (економічні, технічні умови створення фільму) і події власне кінофільму. Останні трактовано як простір дієгезису, який охоплює події і героїв в межах кіноповідання, без звертання до їх дискурсивного посередника. Особливістю кінокомунікації є розгалуження її простору і часу, так як існує простір і час дискурсу фільму – дієгезису, а також простір і час кінодискурсу. Не дивлячись на їх розгалуженість, вони утворюють нерозривне ціле: фільм, як кіно-текст, «прочитується» глядачами в певному соціальному контексті, вони не тільки сприймають гру акторів на екрані як життя у всіх його проявах, але й володіють певною фоновою інформацією про аспекти створення кінофільму. Дискурс фільму

є невід'ємною частиною кінодискурсу, у ньому відбувається трансляція полікодових висловлень, продюкованих колективним автором (Рис. 1).

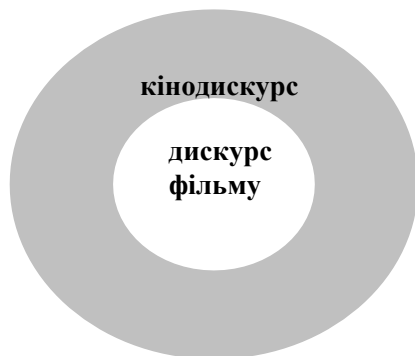


Рис. 1

Кінокомунікація є нелінійним процесом і має відкладений початок і завершення. Відкладений початок пов'язаний з певним проміжком часу між конструюванням смислу і його актуалізацією в процесі комунікації. Відкладене завершення кінокомунікації також зумовлене просторово-часовими відмінностями колективного автора і колективного реципієнта.

Реципієнт кінодискурсу – глядачі різної гендерної, соціальної, національної приналежності – гетерогенний, множинний, віддалений у часі і просторі, з різними, притаманними йому соціокультурними характеристиками, невідомий автору, але уявний і прогнозований для нього. Колективний автор – режисер, сценарист тощо – створює кінотекст з урахуванням знань про картину світу уявного реципієнта – глядача. Тому існують кінофільми для певних соціальних груп глядачів: підлітків, молоді, домогосподарок тощо. Спільна картина світу, яка існує в свідомості колективного автора і реципієнта, уможлиблює віддалену і відкладену у часі комунікацію і є необхідною умовою успішності кінокомунікації.

Комунікативною метою автора є не сам процес конструювання смислу, а розпізнавання – реконструкція глядачами цього смислу і, відповідно, викликання їх певної реакції – схвалення/несхвалення, співчуття тощо. Це розпізнавання є результатом інференційного умовиводу, який ґрунтується не тільки на спільних для автора і глядача конвенціях, але й на пресуппозиції полікодового ви-

словлення, зумовленого правилами функціонування певної семіотичної системи, а також культурно-соціальних аспектів.

Процес інференції, як логічного умовиводу, розглядають з точки зору концентрації когнітивних, перцептивних, афективних переживань в певній точці сприйняття висловлення, проєктованих на ситуативний контекст [2], так як у більшості випадків розуміння світу ситуативне [3, с. 111]. Саме поєднання особливостей полікодової комунікації з інференційним процесом дозволяє пояснити яким чином при поєднанні двох кадрів утворюється додатковий, третій смисл.

Семіотична модель кінодискурсу зображена у наступній схемі (Див. Рис. 2).

Колективний автор вибирає одне з ймовірних висловлень і, використовуючи семіотичні системи, конструє певний смисл, який, через візуальні і / або аудіальні канали, транслює за допомогою посередників – акторів колективному реципієнту – глядачам. Актори відображають інтенцію автора, наділяючи його додатковим змістом. На етапі гри акторів до комунікації приєднується комунікативний шум – додатковий смисл, який актори створюють, продукуючи полікодове висловлення. Він або підсилює смисл, конструйований автором за допомогою семіотичних систем, або певним чином спотворює його. Колективний реципієнт – глядачі отримують опосередковане полікодове висловлення і «прочитують» його на основі спільного з автором уявлення про картину світу. Саме процес інференційного умовиводу лежить в основі реконструкції глядачем «реальності» автора, відтвореної за допомогою кінофільму. Вірна реконструкція смислу полікодового висловлення залежить від наявності спільного з автором фільму уявлення про картину світу і фонових знань, які існують в колективній свідомості глядачів. Соціальна і культурна спільність, певне історичне підґрунтя є необхідними аспектами успішної кінокомунікації. Семіотична модель кінодискурсу включає зворотній зв'язок, який існує у формі відкладеної реакції і надсилається колективному автору також за допомогою посередників – зазвичай засобів масової інформації. Зворотній зв'язок реалізовано у вигляді рецензій на фільм, відгуків у засобах масової інформації тощо.

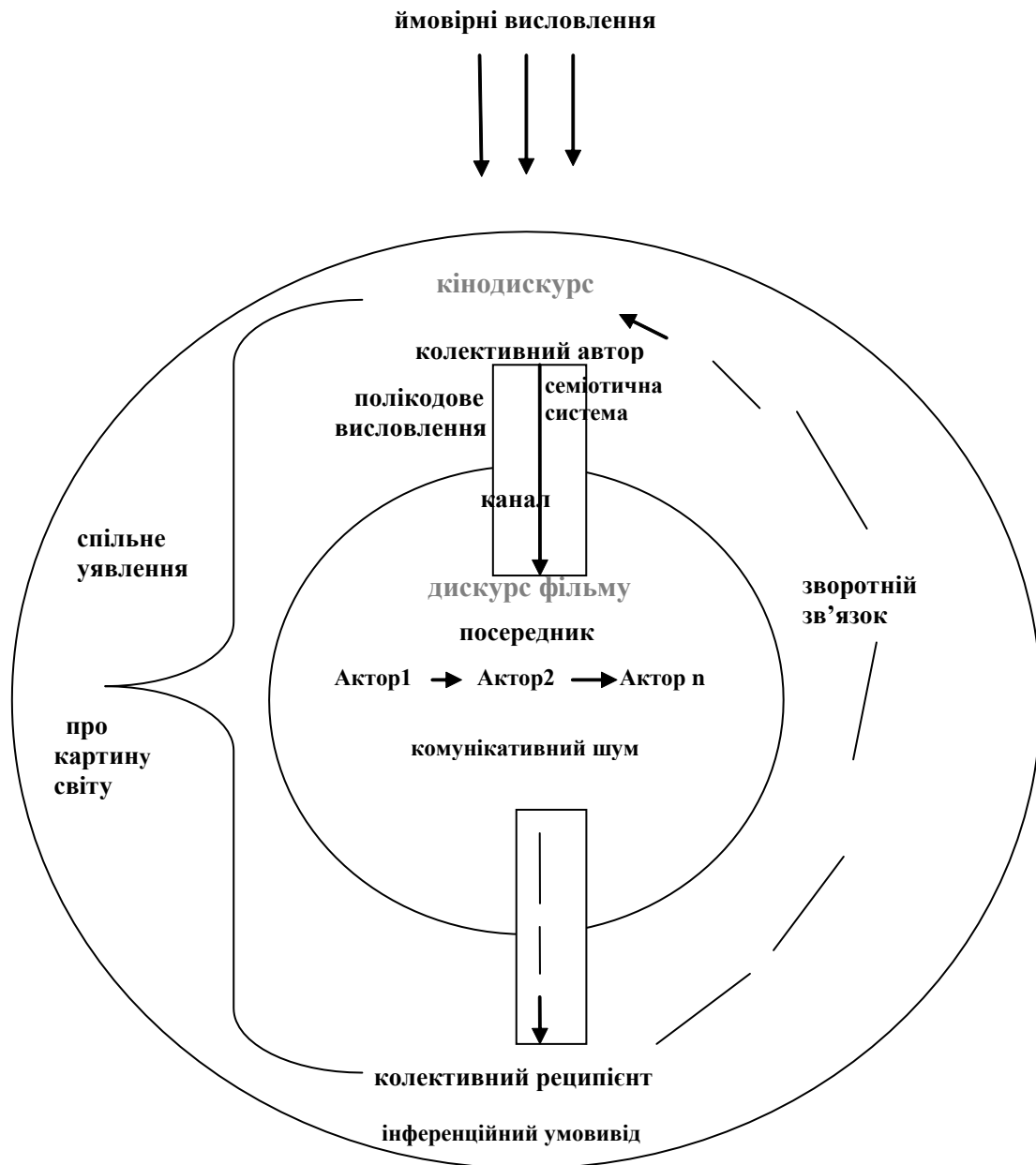


Рис. 2

4. Висновки

Семіотична модель кінодискурсу має складну структуру і містить в собі дискурс фільму, який охоплює героїв і події кінофільму, що трактований як кінотекст. Конструювання смислу відбувається на перетині вербальних, невербальних і кінематографічних семіотичних систем, які є соціально, культурно і ситуативно зумовленими. Семіотична система є культурно зумовленою і існує в межах певної культури, включаючи етичні, політичні, релігійні аспекти тощо. Вибір семіотичної системи є соціально зумовленим в залежності від кому-

нікативної ситуації та індивідуальних характеристик комуніканта. Успішність кінокомунікації залежить від здатності колективного автора конструювати реальність за допомогою вербальних, невербальних і кінематографічних семіотичних систем, а також здатності колективного реципієнту – глядачів реконструювати її. В основі реконструювання смислу лежить процес інференційного умовиводу, який ґрунтується на спільних для колективного автора і колективного реципієнту уявленнях про картину світу, пресуппозицій, контексту тощо. Комунікація між авторами і глядачами має нелінійний,

опосередкований характер і є відкладеною у часі і просторі. Просторово-часова своєрідність кінодискурсу, контекст передачі повідомлення, пов'язаний із створеннями умов сприйняття кінофільму, негомогенність самого висловлення, віддаленість комунікантів зумовлює семіотичні аспекти конструювання полікодового висловлення і взаємодії учасників комунікативного процесу у кінодискурсі. Перспективним є подальше вивчення особливостей функціонування кінодискурсу в межах когнітивно-дискурсивної парадигми.

ЛІТЕРАТУРА

1. Барт Р. Проблема значения в кино / Р. Барт // Система Моды. Статьи по семиотике культуры. – М. : Изд-во им. Сабашниковых, 2003. – С. 195–199.
2. Залевская А.А. Психолингвистические исследования. Слово. Текст / А.А. Залевская. – М. : Гнозис, 2005. – 543 с.
3. Как нарисовать портрет птицы: методология когнитивно-коммуникативного анализа языка / [Е.В. Бондаренко, А.П. Мартынюк, Е.И. Фролова, И.С. Шевченко] ; под. ред. И.С. Шевченко. – Х. : ХНУ имени В.Н. Каразина, 2017. – 246 с.
4. Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история / Ю.М. Лотман. – М. : Языки русской культуры, 1996. – 464 с.
5. Макаров М.Л. Основы теории дискурса / М.Л. Макаров. – М. : ИТДГК «Гнозис», 2003. – 280 с.
6. Никитин М.В. Курс лингвистической семантики / М.В. Никитин. – СПб. : Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2007. – 819 с.
7. Пазолини П. Поэтическое кино / П. Пазолини // Строеие фильма. – М. : Радуга, 1984. – С. 44–66.
8. Пирс Ч. Начала прагматизма / Ч. Пирс. – СПб. : Лаборатория метафизических исследований философского факультета СПбГУ, 2000. – 352 с.
9. Попова И.А. Динамика вербальной и невербальной составляющих киноповествования как объект филологической герменевтики : на материале художественных фильмов Ф.Ф. Коппола : дисс. ... канд. филол. наук : 10.02.04 / Ирина Александровна Попова. – М., 2012. – 237 с.
10. Соссюр Ф. де. Курс общей лингвистики / Ф. де Соссюр. – М. : Едиториал УРСС, 2004. – 256 с.
11. Якобсон Р. Лингвистика и поэтика / Р. Якобсон // Структурализм «за» и «против». – М. : Прогресс, 1975. – С. 193–230.
12. Bateman J.A. Multimodal Film Analysis. How Films Mean / J.A. Bateman, K.-H. Schmidt. – London and New York : Routledge, 2012. – 330 p.
13. Bubl C. The linguistic construction of character relations in TV drama : Doing friendship in Sex and the City. Dissertation

zur Erlangung des akademischen Grades eines Doktors der Philosophie der Philosophischen Fakultäten der Universität des Saarlandes / C. Bubl. – Saarbrücken : Universitaet des Saarlandes, 2006. – 294 p.
14. Cohen A.J. Music as a source of emotion in film / A.J. Cohen // P.N. Juslin, J.A. Sloboda. Music and emotion: Theory and research. – Oxford : Oxford University Press, 2001. – P. 249–272.
15. Eco U. Towards a Semiotic Inquiry into the Television Message / U. Eco // Working Papers in Cultural Studies, 1972. – № 2. – P. 103–121.
16. Kozloff S. Overhearing Film Dialogue / S. Kozloff. – Berkeley & Los Angeles : University of California Press, 2000. – 332 p.
17. Morris Ch. Writings on the general theory of signs / Ch. Morris. – The Hague, Paris : Mouton, 1971. – 486 p.
18. Jakobson R. Shifters and Verbal Categories / R. Jakobson // On Language. – 1990. – P. 386–392.
19. Prince S. The Discourse of Pictures: Iconicity and Film Studies / S. Prince // Film Quarterly, 1993. – Vol. 47. – № 1. – P. 16–28.
20. Schramm W. How Communication Works / W. Schramm // The Process and Effects of Mass Communication. – IL : University of Illinois Press, 1965. – P. 3–26.
21. Shannon C.E. The mathematical theory of communication / C.E. Shannon, W. Weaver. – Urbana : The University of Illinois Press, 1964. – 125 p.
22. Westley B. A Conceptual Model for Communication Research / B. Westley, M.M. McLean // Journalism Quarterly. – 1957. – № 34. – P. 31–38.
23. Wildfeuer J. Film Discourse Interpretation. Towards a New Paradigm for Multimodal Film Analysis / J. Wildfeuer. – Routledge : London and New York, 2014. – 375 p.

ДЖЕРЕЛА ІЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРІАЛУ

24. Arcade. Available at : <http://www.imsdb.com/scripts/Arcade.html>.
25. Fracture. Available at : <http://www.imsdb.com/scripts/Fracture.html>.

REFERENCES

Bart, R. (2003). *Sistema Mody. Stat'i po semiotike kul'tury [The Fashion System. Articles on the semiotics of culture]*. Moscow: Izd-vo im. Sabashnikovyh Publ.
Bondarenko, E.V., Martynjuk, A.P., Frolova, I.E., and Shevchenko, I.S. (2017). *Kak narisovat' portret pticy: metodologija kognitivno-kommunikativnogo analiza jazyka [How to draw the portrait of a bird: the methodology of cognitive-communicative language analysis]*. Kharkiv : HNU imeni V. N. Karazina Publ.
Eco, U. (1972). Towards a Semiotic Inquiry into the Television Message. *Working Papers in Cultural Studies*, 2, 103–121.

- Jakobson, R. (1975). *Lingvistika i poetika* [Linguistics and Poetics]. In: E.Ja. Basin, M.Ja. Polyakov (eds.). *Strukturalizm za i protiv*. Moscow: Progress Publ. pp. 193–230.
- Lotman, Ju.M. (1973). *Semiotika kino i problematika kinoestetiki* [Semiotics of cinema and the problems of cinema aesthetics]. Tallin: Jejesti Raamat Publ.
- Lotman, Ju.M. (1996). *Vnutri mysljashhijh mirov. Chelovek – tekst – semiosfera – istorija* [Inside the thinking worlds. Man – text – semiosphere – history]. Moscow: Jazyki russkoj kul'tury Publ.
- Makarov, M.L. (2003). *Osnovy teorii diskursa* [Fundamentals of Discourse Theory]. Moscow: ITDGK Gnozis Publ.
- Metz, Ch. (1991). *Film Language: A Semiotics of the Cinema*. Chicago: Chicago Press.
- Morris, Ch. (1971). *Writings on the general theory of signs*. The Hague, Paris: Mouton.
- Nikitin, M.V. (2007). *Kurs lingvisticheskoj semantiki* [Course of linguistic semantics]. Saint Petersburg: Izd-vo RGPU im. A.I. Gercena Publ.
- Pazolini, P. (1984). *Pojeticheskoe kino* [Poetic Cinema]. In: K. Razlogov (ed.). *Stroenie fil'ma* [Film Structure]. Moscow: Raduga. pp. 44–66.
- Pirs, Ch. (2000). *Nachala pragmatizma* [The beginning of pragmatism]. Saint Petersburg: Laboratorija metafizicheskijh issledovanij filosofskogo fakul'teta SPbGU Publ.
- Schramm, W. (1965). *The Process and Effects of Mass Communication*. Illinois: University of Illinois Press
- Shannon, C.E. and Weaver, W. (1964). *The mathematical theory of communication*. Urbana: The University of Illinois Press.
- Slyshkin, G.G. and Efremova, M.A. (2004). *Kinotekst (opyt lingvokul'turologicheskogo analiza)*. [Cinematic text (experience of linguoculturological analysis)]. Moscow: Vodolej Publishers
- Sossjur, F. de. (2004). *Kurs obshhej lingvistiki* [Course of General Linguistics]. Moscow: Editorial URSS Publ.
- Stam, R., Burgoyne, R. and Flitterman-Lewis, S. (2005). *New vocabularies in film semiotics: structuralism, post-structuralism and beyond*. London and New York: Routledge
- Waugh, L.R. and Monville-Burston, M. (eds.). (1990). *Roman Jakobson. On Language*. Cambridge, MA: Harvard University Press
- Westley, B.A. and McLean, M.M. (1957). Conceptual Model for Communication Research. *Journalism Quarterly*, 34, 31–38
- Zalevskaja, A.A. (2005). *Psiholingvisticheskie issledovanija. Slovo. Tekst* [Psycholinguistic research. Word. Text]. Moscow: Gnozis.