

Е. Г. Курова

Южный университет (ИУБиП), Ростов-на-Дону

Кадр как способ построения значения в кино

Статья посвящена изучению семиотических концепций Ю. М. Лотмана, Р. Барта и К. Меца, рассматривающих формирование значения посредством кадра в русле общих исследований проблемы значения в кинотекстах. Выделяется специфика раскрытия проблемы значения кадра в рамках этих концепций. В ходе исследования автор приходит к выводу о значительном потенциале анализа кадров для понимания построения кинотекста. Однако ни анализ единичных кадров, ни анализ последовательностей кадров не даёт полного ответа на вопрос, каким образом создаётся значение в кинематографе. В заключение выдвигается ряд проблем формирования значения, возникающих при попытке структурирования кадра и оформления внутрикадрового содержания.

Ключевые слова: кинотекст, семиотика кино, кадр, Ю. М. Лотман, Р. Барт, К. Мец.

E. G. Kurova

Southern University (Institute of management, business and law), Rostov-on-Don

Shot as a Way of Constructing Meaning in Movies

The article is devoted to semiotic concepts by Y. M. Lotman, R. Barta and K. Metz, considering the formation of meaning through shots in line with general studies of the problem of meaning in film construct. The article highlights the specificity of the disclosure of the problem of meaning of a shot in the framework of these concepts. In the course of the study, the author comes to the conclusion about the significant potential of shot analysis to understand the construction of film text. However, neither the analysis of single shots nor the analysis of shot sequences gives a complete answer to the question of how meaning is created in movies. In conclusion, we put forward a number of problems of meaning formation that arise when trying to structure shots and design the intra-frame content.

Keywords: film text, semiotics of cinema, shot, Y. M. Lotman, R. Barthes, C. Metz.

Введение. Вопрос о том, какой способ передачи значения в кино является исходным для построения кинотекста — это вопрос о минимальном носителе значения в кинематографе. Значение — объект, замещающий знак и соответствующий знаку в своих существенных чертах или отличительных функциях. В своих коммуникативных функциях значение не синонимично сообщению [1, р. 16], что достаточно заметно при сравнении формируемых сообщений и значений фильма. Семиотические исследования в области кинематографа среди основных задач изучения выдвигают поиск минимальной единицы значения, а также рассмотрение связи кадра и сообщения, передаваемого фильмом.

Начальный этап семиотики кино был ознаменован поисками соответствий между минимальными носителями значений в кино и языковыми единицами (словами и фонемами). Исследователи находили сходство между естественным языком и языком кино. Поиск минимального носителя значения в кино был обусловлен огромной практической значимостью для установления принципов, по которым строится кинонарратив: стройная теоретическая система, аналогичная теории лингвистики, мыслилась как ключ к формированию любых кинотекстов. В рамках русского формализма была выдвинута идея анализа последовательности кадров на предмет соответствия словам в предложении — этот проект впоследствии попытался реализовать К. Мец в типологии синтагматической последовательности кадров [2; 3, р. 31].

Теоретические изучения способности кадра производить значения входят в круг вопросов о том, является ли кинематограф в целом достаточно хорошим средством для производства значений. Для доказательства своих точек зрения исследователи обращают внимание на те технические способы, которые со временем установились, как сугубо кинематографические — в первую очередь, особенности создания значения посредством кадра. Анализируя проблемы значения и коммуникации в кино, различные авторы обращаются к рассмотрению структуры и возможностей внутрикадрового построения, проблеме взаимосвязи кадров, уделяя данным вопросам различную степень внимания. Если кадр не становится объектом детального изучения, как например, в работах Ю. М. Лотмана, то используется в качестве примера или модели для доказательств теоретических принципов, которые утверждаются авторами при изучении знаковой природы кинематографа.

Сравним позиции Ю. М. Лотмана, Р. Барта и К. Меца (рассматривавших общие проблемы формирования значения в кино) относительно использования семиотических исследований кадра и на этой основе выделим специфические проблемы передачи значения посредством кадра.

Основная часть. В русле парадигмы, рассматривающей возможность создания языка кино, Ю. М. Лотман определяет кадр как основной способ построения значения в кино и уделяет особое внимание проблеме кадра в теоретических работах, посвящённых кинематографу [4; 5]. Венгерский исследователь кино Б. Балаш также ставит внутрикадровое содержание выше по значению, чем создание смыслов посредством монтажа [6]. В противоположность Б. Балашу, С. М. Эйзенштейн считал монтаж приоритетным способом построения значения, а кадр определял как ячейку монтажа. Кино, снятое С. М. Эйзенштейном — преимущественно монтажное, в котором монтаж, в различных его проявлениях, выстраивает смысловой и эмоциональный ход кинокартин. Тем не менее С. М. Эйзенштейн на начальном этапе развития собственной теории пытался утвердить кино как отдельный вид искусства, отличающийся от театра, — через модификацию понятия кадра. Понятие «мизанкадр» было призвано заменить понятие «сцена», используемое в театральных постановках, но впоследствии С. М. Эйзенштейн от него отказался [7].

Понятие кадра, укоренившееся в массовом сознании, не равнозначно киноведческому. Кинорежиссёр Сергей Штейн, пытаясь вывести основной категориальный аппарат онтологии кино, рассматривает кинокадр как первичный производный объект в кинематографе, наряду с фотокадром. Отличие фотокадра и кинокадра состоит в темпоральной соотносённости зафиксированного материала реальности: «Если моментальный фотокадр — это зафиксированное одномоментное, то кинокадр (от включения до выключения камеры) — зафиксированное одномоментное в темпорально заданной последовательности (обычно — 24 кадра в секунду). Основным свойством одномоментно зафиксированного является его уникальность и принципиальная неповторимость» [8, с. 61]. Кадр представляет собой начальный уровень построения фрагмента и часто не подвергается специальному семиотическому анализу в силу привычного восприятия только как изобразительного средства.

Ю. М. Лотман выделяет три значения слова «кадр»: 1) мельчайший изобразительный элемент на плёнке; 2) сегмент фильма во

времени (в киновремени); 3) сегмент фильма в пространстве (в кинопространстве) [4; 5]. Таким образом, определение кадра массовым зрителем сводится к фотокадру. Исследователи различают понятия единичного кадра, фотограммы (наподобие фотографии из фильма) и кинокадра как скорее совокупности кадров, из которых технически выстраивается кинематографическое изображение. Если для Ю. М. Лотмана кадром может быть последовательность единичных кадров (фрагмент и эпизод), то иностранные исследователи обычно отдельно выделяют единичный кадр (single frame, single shot) и кадр как фрагмент фильма [2; 3].

Семиотическая концепция Ю. М. Лотмана рассматривает кадр не только как конкретный кинообраз, но и как знак, который составляет «лексику» кино и выполняет функцию лексической единицы в киноповествовании. Как и более ранние исследователи, Ю. М. Лотман подчёркивает сходство языка кино и естественного языка и рассматривает совокупность кадров как «построенную во времени фразу» [4], которая может дублироваться, уточняться другими кадрами или оставаться незавершённой. Интерпретация кадра зависит от его структуры. Наиболее удачными Ю. М. Лотман находит элементы незавершённости и возможность разночтения, благодаря которым повышается информативность кинотекста.

Посредством кадров формируются два уровня значений. Первый уровень состоит в воспроизведении на экране предметов реального мира, в ходе которого устанавливается семантическое отношение между предметами реального мира и образами на экране. «Предметы становятся значениями воспроизводимых на экране образов» [4]. Второй уровень — добавочные значения (символические, метафорические, метонимические и т.д.), которые создаются благодаря смене планов, изменению скорости смены планов и другим специальным кинематографическим приёмам. Если для уровня первых значений достаточно единичного кадра, то вторые возникают посредством смены кадров, то есть необходима последовательность кадров. «Только в ряду сменяющих друг друга кадров раскрывается механизм различий и сочетаний, благодаря которому выделяются некоторые вторичные знаковые единицы» [4]. Кинозначение характеризуется именно изменением привычной для зрителя последовательности: элемент становится значимым, когда нарушаются ожидания, связанные с жизненным опытом зрителя или несоответствием с выработанными у зрителя представлениями о кино (кинематографическими штампами). Любые наруше-

ния заданного порядка расширяют возможности прочтения текста иначе. Такие возможности предоставляются зрителю через изменения внутрикадрового содержания путём создания слабой детерминированности или необъяснимости элементов внутри кадра. Данное наблюдение Ю.М. Лотмана хорошо иллюстрируют примеры пристального интереса к киноляпам и внезапным, с точки зрения линейного повествования, деталям кадров.

Согласно Ю. М. Лотману, в кадре всегда присутствует информация, представленная в виде знаков, которые необходимы для понимания замысла автора фильма. Формирование значения возможно только при условии определённого сочетания знаков. В этом отношении Ю. М. Лотман близок к идее Барта о том, что некоторые элементы кадра могут не предполагать значения, если понимать значение как более полную конкретизацию, отсылающую к глубине понимания кинообразов. Связывая кадры, режиссёр задаёт «порядок чтения», «синтаксис» фильма, который предлагается зрителю как трансформация художественного замысла. Зритель, знающий законы кинематографа, способен «прочсть» предлагаемый текст и войти в общение с автором фильма посредством текста кино.

Идеи Ю. М. Лотмана относительно знаковой природы кадра конкретизируют условия, при которых возможно понимание кинотекста как развёртывающейся истории о чём-либо и формирование тех значений, которые поддерживаются в большинстве массами. Однако концепция Лотмана не объясняет критерий отбора последовательностей кадров зрителем в процессе формирования значений, а также соотношение авторского и зрительского видения кинотекста. Также не раскрывается критерий определения элементов кадра, которые призваны нести значение, и тех, которые существенно незначимы для киноповествования в целом. Если проблема «отсева» кадров во время просмотра никогда не ставилась в рамках семиотики кино, то западные исследования кинематографа второй половины XX века скептически подходили к возможности формировать значения и тем более передавать авторскую точку зрения посредством фильмов.

В теоретических работах Р. Барта кадр рассматривается с точки зрения способности передавать сообщения и воспроизводить реальность [9–11]. Понятие кадра используется Р. Бартом для выявления специфики киносообщения, которое становится доступным для зрителя при условии знания культурного кода — общего для зрителя и режиссёра.

Актуализируя представления о структуре кадра, Р. Барт пытается доказать, что не все элементы кадра могут представлять собой сообщение, которое для Р. Барта равносильно знаку. Часть элементов кадра может просто воспроизводить действительность и ничего не объяснять. Такие элементы кадра не являются означающими и не несут значения, не связаны с означаемыми, а означаемое детерминировано, согласно Р. Барту, возможностью охарактеризовать поступок, отношение или состояние. Например, означаемым будет являться не «умереть», а «умереть по-гангстерски» [10].

По вопросу о способности передавать значение средствами кинематографа Р. Барт становится на противоречивую позицию. С одной стороны, Барт подчёркивает своё скептическое отношение к передаче значений, понимаемых как смыслы и, более того, полагает, что значение трансцендентно кинотексту: значение в фильме не показывается. С другой стороны, Барт даёт очень чёткое представление о том, что в тексте кино могут кодироваться ясные и точные значения, составляющие информативный и символический уровни смысла. Например, Р. Барт уходит от полисемичности в трактовке означающих, когда изучает первые два уровня смысла, прибегая к фотограммам Эйзенштейна. Более того, Р. Барт идёт дальше, говоря что «эйзенштейнский смысл испепеляет многозначность» [9]. Соответственно, Барт допускает существование непалисемичных кинотекстов, объявляя таковым искусство С. М. Эйзенштейна.

Достаточно категорична позиция Р. Барта и по вопросам культурной специфики кодирования кинотекста, соотносённости означаемого и означающего. Барт утверждает полисемичность как свойство восточного искусства (одно означающее выражает несколько означаемых, например «фонарное освещение» может быть прочитано как «световая дорожка на воде» или «озеро с кувшинками») и синонимичность как свойство западного (одно означаемое может выражаться несколькими означаемыми). В излишней синонимичности западного кинематографа, используемой как способ формирования значения, Барт видит недостаток: «Когда синонимия слишком обильна, то от этого возникает некоторая вульгарность: режиссёр нагромождает означающие, словно не доверяя понятливости зрителя» [9].

Говоря о западном искусстве, Барт снижает потенциал контекста при формировании значения, утверждая его важность только для восточного искусства, требующего уточнения, так как «знак там включается в сильно развитый, очень жёсткий символический

код» [9]. При анализе способов формирования значения Барт не учитывает опыт прочтения кинотекста самим зрителем и тот конечный вариант значения, который складывается после просмотра всего фильма. Если обратиться к кинотекстам, по которым выносятся суждения, то становится очевидным, что контекст присутствует всегда и существенно необходим, несмотря на свойство синонимичности. Не употребляя слово «контекст», Барт точно подмечает свойство кинематографа дублировать, удваивать и уточнять значение через синонимию, которая может в большей или меньшей степени проявляться у режиссёров. Критика некоторой «тоталитарности» в навязывании смысла, которая присутствует у Барта — это уже скорее дело вкуса и субъективное понимание целей и задач кинематографа. Режиссёр, в первую очередь тот, который снимает массовое кино, предоставляет зрителю возможность хотя бы одной ясной и точной трактовки, определённым образом выстраивая структуру кадра и повествования, — это обязательное условие для создания по меньшей мере интереса у массового зрителя. Судя по некоторым общим оценкам и трактовкам фильмов массами, первые два уровня значения, выделенные Бартом, успешно формируются кинематографистами, и многозначность, которая может иметь место при внимательном просмотре, старательно игнорируется массовым зрителем, тяготеющим к контрастным противопоставлениям и суждениям.

В работе «Третий смысл» [9] Р. Барт приходит к выводу об установке С. М. Эйзенштейна навязывать значения посредством увеличения означающих, связанных друг с другом (связь означающих — это неприемлемое условие формирования значения, по Ю. М. Лотману [4]). Согласно Барту, зритель Эйзенштейна входит в плотную систему подготовленных значений, к которым его подталкивают означающие, и может ощутить себя свободным лишь в почти неуловимых деталях, которые не включены в повествовательную структуру кинотекста и не могут быть описаны (означающие без означаемых). Барта больше всего волнует именно эта область третьего смысла, которая становится парадоксальной при попытке анализировать фильм. Новые элементы кадра, отсылающие к области третьего смысла, можно обнаружить, прибегая к фотограммам, фиксирующим недочёты или спонтанности в процессе съёмки. С нашей точки зрения, акцент на изучении способа формирования значения посредством анализа уровня третьего смысла довольно сомнителен при попытке связать третий смысл с информативным

и символическим уровнем в рамках целостного анализа повествования в фильме. Режиссёры в большинстве своём стараются избежать появления области третьего (открытого) смысла при построении кинотекста, допущение которого рассматривается как непрофессионализм и дилетантство (хотя Барт считает, что открытый смысл не подрывает повествовательности).

Выделение Бартом области третьего смысла как сферы свободы для зрителя, в которой зритель волен выбирать значения вне жёстких рамок, профессионально установленных режиссёром, ставит вопрос о возможности обнаружения таковой при стандартном просмотре фильма, не прибегая к паузам, замедлениям и фотограммам. В работе «Camera lucida», сравнивая фотографию и кинокадр, Р. Барт подмечает, что при ускоренном темпе смены кадров сознание зрителя не всегда успевает сосредоточиться на каждом из них [11]. Следует отметить, что темп смены кадров — это один из вариантов монтажа, который также является способом формирования значения. Первые и последние эпизоды бывают самыми значимыми для толкования фильма. Однако, замечание Барта необоснованно, если рассматривать кинопросмотр как процесс выхватывания или фиксирования отдельных кадров из общего ряда, что само по себе достаточно затруднительно, если кадр не остановлен во времени режиссёром или специально зрителем. Собственно говоря, кинематографическое искусство состоит и в выстраивании композиции кадра, но кадры группируются в фрагменты и эпизоды, которые вполне доступны для анализа во время просмотра. Зритель в состоянии уловить постоянные и изменяющиеся элементы больших последовательностей кадров и сделать выводы. Конечно, анализ отдельных кадров даёт очень много для понимания фильма в целом, уточняя и конкретизируя его, но составляет скорее последующий этап осмысления фильма.

Конкретизируя означаемое как «чаще всего некое состояние персонажа или его отношения с другими» [10], Барт связывает означаемое с социокультурным контекстом, что влечёт за собой разделение значений кадра на денотативные (буквальные) и коннотативные (обусловленные культурной спецификой). К. Мец выделяет коннотативный уровень значения как наиболее важный для понимания специфики кинематографа и рассматривает потенциал кадра с точки зрения парадигматических отношений (связь кадра с нашими представлениями), которые обуславливают коннотатив-

ный уровень значений и синтагматических отношений (связи кадра с другими кадрами фильма).

В противоположность Ю. М. Лотману, К. Мец подвергает критике идею о возможности создания языка кино и отмечает принципиальные отличия между кадрами как возможными единицами значений и словами. Во-первых, можно создать сколько угодно кадров, в отличие от слов лексикона, который ограничен. Тем не менее кадры близки словесным фразам: с помощью слов и кадров можно создавать множество утверждений. Во-вторых, кинокадры создаются авторами фильмов, а утверждения — говорящими или пишущими. В-третьих, кинокадры предоставляют бесконечное множество толкований. В-четвёртых, кадр означает не предмет, а скорее утверждение «здесь изображение того, что похоже на ...». В-пятых, кадры фильма предполагают альтернативы и комбинации — и их гораздо больше, чем у лексических единиц [2; 3, p. 41–42].

Хотя кинонарратив, согласно Мецу, не состоит из минимальных носителей значения, подобных словам, кадры, складываемые в фрагменты и эпизоды, составляют синтагмы наподобие утверждений, которые создаются посредством слов. Таким образом, К. Мец уходит от микроуровня кинонарратива к макроуровню, отнюдь не отрицая существования сегментов киноязыка, упорядочивающих пространство и время, благодаря монтажу. Сегменты кинонарратива подчиняются следующим принципам: единство действия, способ разграничения сегментов и синтагматическая структура. Синтагма (понятие заимствовано из лингвистики) — это система, в соответствии с которой единичные кадры могут группироваться, сохраняя целостность эпизода. Задача синтагм — объединение изображений в систему кинонарратива. В типологии синтагм К. Мец выделяет восемь синтагм разной степени сложности (автономный кадр, параллельная синтагма, дескриптивная синтагма, «сцена», последовательность эпизодов и т. д.) [2].

Теория синтагматического анализа К. Меца обладает преимуществом в плане изучения механизма построения уже существующего кинонарратива и встречает ряд возражений по вопросу определения способа формирования значения в рамках конкретной синтагмы. Например, для формирования конкретных значений требуются последовательности синтагм и целый фильм, а сам фильм может рассматриваться как большая вставка или разъяснение к кадру [3, p. 42]. Синтагматический анализ можно рассматривать как методологию анализа семиотических структур, которые формиру-

ют фильм как текст, и в этом отношении синтагматический анализ продуктивен с точки зрения возможностей изучения: 1) повествовательных составляющих (анализ последовательности кадров); 2) изобразительных средств как в отдельных кадрах, так и в последовательностях различных типов; 3) выделение ведущей последовательности кадров (ведущий эпизод), которая является центральной для формирования значений фильма. Однако синтагматический анализ, предложенный К. Мецем, не может в достаточной степени объяснить, как формируется значение посредством кадра.

Выводы. Обобщая сказанное, следует, что вышеуказанные семиотические исследования исходят из представления о кинокадре как знаке и совокупности знаков, отсылающих к означаемым различных уровней — от воспроизведения реальности до значений, имеющих социально-культурный подтекст. Композиция в кадре и последовательность кадров открывают путь для формирования значения, но не являются единственными условиями для понимания кинотекста. Способ оформления внутрикадрового содержания и способ включения кадра в последовательный ряд, взаимодействие кадров друг с другом также влияют на значение, как и означающие кадра. Кинокадр в любом значении (и как единичный кадр, и как последовательность кадров, заданная движением камерой) — это один из уровней построения кинотекста, который выделяется весомой информативностью с точки зрения повествовательных и изобразительных аспектов. Представление о фильме, исходя из кинотекста, формируется за счёт кадров и монтажа; благодаря анализу отдельных кадров и их последовательностей (фрагментов, эпизодов) можно анализировать те структуры, которые формируют систему значений фильма. Логика компоновки кадров в фильме указывает на трансформацию и изменения в кинотексте, познавая которые, зритель делает выводы о том, что происходит на экране. Как показывают массовые рецензии, восприятие фильмов массовым зрителем достаточно стереотипизировано и возможно отследить самую популярную трактовку фильма, которая не учитывает детального анализа на уровне единичных кадров и ориентируется на общие представления об эпизодах.

Кадр может служить основанием для различных интерпретаций, которые не только отталкиваются от конкретного кинотекста, но и претерпевают воздействие факторов, выходящих за его рамки: например, мировоззренческие установки зрителя и опыт просмотра кинолент. Опираясь на вышеизложенные исследования,

можно сказать, что специфические проблемы формирования значения посредством кадра сводятся к следующим. Во-первых, кадр не является минимальным носителем значения в кинематографе, так как уже состоит из означающих, связанных со значениями различных уровней. Во-вторых, существует принцип соотношения целого и частей фильма, представленных кадрами. Значение кадра не обуславливает общего значения фильма — соответственно, возникает вопрос о роли кадра в общем представлении о фильме. В-третьих, возникает проблема кодирования информации в кадре, связанная с введением кинематографического кода авторами фильма, считыванием и расшифровкой кода зрителями. В-четвёртых, остаётся проблема нахождения критерия отнесения элементов кадра к означающим разных уровней — от простого воспроизведения реальности до формирования социокультурных коннотаций.

Библиографический список

1. Danesi M. Messages, Signs, and Meanings: A Basic Textbook in Semiotics and Communication. Toronto, Ontario.: Canadian Scholars Press, 2004. P. 393.
2. Metz C. Film language: A semiotics of the cinema. Chicago: University of Chicago Press, 1991. P. 268.
3. Stam R., Burgoyne R., Flitterman-Lewis S. New Vocabularies in Film Semiotics: Structuralism, post-structuralism and beyond. London, NY.: Routledge, Taylor & Francis e-Library, 2005. P. 246.
4. Лотман Ю. М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин: Ээсти-Раамат, 1973. URL: <http://lib.ru/CINEMA/kinolit/LOTMAN/kinoestetika.txt> (дата обращения: 1.06.2019).
5. Лотман Ю. Цивьян Ю. Диалог с экраном. Таллин: Александра, 1994. URL: <https://www.philol.msu.ru/~discours/images/stories/spekurs/dialsekr.pdf> (дата обращения: 1.06.2019).
6. Балаш Б. Дух фильма. URL: http://biblioteka.teatr-obraz.ru/files/file/Teoriya_kino/Balash_duh_filma.doc (дата обращения: 23.05.2018).
7. Эйзенштейн С.М. Монтаж. М.: Музей кино, 2000. 588 с.
8. Штейн С. Онтология кино // Менеджер. Кино: журнал для профессионалов. 2009. № 8. С. 58–64.
9. Барт Р. Третий смысл. Исследовательские заметки о нескольких фотограммах С.М. Эйзенштейна URL: <http://kinoseminar.livejournal.com/103289.html> (дата обращения: 31. 05. 2018 г.).
10. Барт Р. Проблема значения в кино // Р. Барт. Система моды. Статьи по семиотике культуры. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 2004. 512 с.
11. Барт Р. Camera lucida. М.: Ad Marginem, 2004. 224 с.

Referenses

1. Danesi M. *Messages, Signs, and Meanings: A Basic Textbook in Semiotics and Communication*. Toronto, Ontario.: Canadian Scholars Press, 2004, p. 393.
2. Metz C. *Film language: A semiotics of the cinema*. Chicago: University of Chicago Press, 1991, p. 268.
3. Stam R., Burgoyne R., Flitterman-Lewis S. *New Vocabularies in Film Semiotics: Structuralism, post-structuralism and beyond*. London, NY.: Routledge, Taylor & Francis e-Library, 2005, p.246.
4. Lotman Yu. M. *Semiotika kino i problemy kinoestetiki*. Tallin, Eesti-Raamat, 1973. Available at: <http://lib.ru/CINEMA/kinolit/LOTMAN/kinoestetika.txt> (accessed 1.06.2019).
5. Lotman Yu. Civ'yan YU. *Dialog s ekranom*. Tallin, Aleksandra, 1994. Available at: <https://www.philol.msu.ru/~discours/images/stories/speckurs/dialsekr.pdf> (accessed 1.06.2019).
6. Balash B. *Duh fil'my*. Available at: http://biblioteka.teatr-obraz.ru/files/file/Teoriya_kino/Balash_duh_filma.doc (accessed 23.05.2018).
7. Ejzenshtejn S. M. *Montazh*. Moscow, Muzej kino, 2000, 588 p.
8. Shtejn S. Ontologiya kino. *Menedzher. Kino: zhurnal dlya professionalov*, 2009, no. 8, pp. 58–64.
9. Bart R. *Tretij smysl. Issledovatel'skie zametki o neskol'kih fotogrammah S. M. Ejzenshtejna*. Available at: <http://kinoseminar.livejournal.com/103289.html> (accessed 31.05.2018 g.).
10. Bart R. Problema znacheniya v kino. R. Bart. *Sistema mody. Stat'i po semiotike kul'tury*. Moscow, Izd-vo im. Sabashnikovyh, 2004. 512 p.
11. Bart R. *Samera lucida*. Moscow, Ad Marginem, 2004. 224 p.