

УДК 101.1::316

В.А. Сербин

ПРОБЛЕМЫ СЕМИОТИЧЕСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ЗНАЧЕНИЯ В КИНО

Рассматриваются семиотические концепции формирования значения в кинематографе. Анализируются концепции семиотики кино Ю. Лотмана, Р. Барта и У. Эко. Выделяется специфика раскрытия проблемы значения в рамках этих концепций.

Ключевые слова: семиотика кинематографа, кинематограф, визуальная культура.

Один из пиков исследовательского интереса к кинематографу можно отнести ко времени развития структурализма и перехода некоторых авторов на позиции постструктурализма. Тематизация таких концептов, как миф (Р. Барт), групповая фантазия (Ж. Делёз), общество спектакля (Э. Ги Дебор) и других форм и методов структурирования социальных иллюзий, потребовала обращения к продуктам массовой культуры. Большинство авторов утверждали, что культура и любая произведенная ею иллюзия опосредованы знаками и символами, анализ которых позволит получить актуальное знание о смыслах, образующих идеологическую картину мира. Структурно-семиотический подход к исследованию визуального искусства к сегодняшнему дню получил особый статус. Следует пояснить, что под современной семиотикой кинематографа нельзя понимать некую монолитную теоретико-методологическую конструкцию, правильнее было бы говорить о комплексе различных исследовательских традиций. Помимо того, что такое знак и структура знаков, семиотику традиционно интересует то, как воспроизводится значение в анализируемом тексте. Проблему значения в кинематографе можно вывести из особенностей понимания структуры визуального. Ответ на вопрос о процессах образования и передачи смысла зависит от того, как исследователь подходит к выявлению значащего элемента в структуре визуального текста. Целью проводимого исследования является сравнение позиций ключевых авторов о применимости методологического и концептуального аппарата семиотики к такому объекту, как кинематограф. Кроме того, мы выделим общие и специфические для семиотики проблемы передачи значения в кинематографе.

Ролан Барт, один из первопроходцев семиотического исследования кинематографа, исходит из прерогативы означаемого над означаемым [1. С. 358]. Для передачи сообщения автор и зритель должны обладать доступом к культурному коду. Остановимся на том, как автор, по мнению Р. Барта, кодирует сообщение: «Поиски знаков ведутся в строго определенных границах, за которые нельзя выйти – иначе фильм окажется непонятен. Однако внутри этих границ запасы знаков весьма подвижны: автор может черпать силу своего сообщения в общем, традиционно сложившемся словаре кинознаков... или же в символике универсального типа, воспринимаемой более или менее бессознательно» [1. С. 358]. Р. Барт полагает наличие многоуровневых кодов, работающих на уровне «Я» и бессознательного. Варьируя эти коды, автор ус-

танавливает связь между идеей и знаком (последовательностью знаков), от успешного завершения этого мероприятия будет зависеть искусность кинематографического сообщения, его эстетическая ценность и привлекательность. Задача зрителя в данной практике заключается в декодировании, успешность которого зависит от его культурного уровня и пределов восприятия изящества знаков. Барт также отмечает динамику киноязыка, который движется с модой, общественными тенденциями и работой самих кинематографистов.

Ключевыми понятиями семиотики Р. Барта являются «означающее» – знак, носитель или проводник, устанавливающий связь с идеей, и «означаемое» – сама идея. Эти понятия, будучи примененными к анализу кинематографа, приобретают особую окраску. Кино, как правило, пестрит означающими, это сочетание всех визуальных и звуковых элементов: жесты, декорации, музыка, костюм. Барт выделяет специфику «зрительного означающего»:

- неоднородность, которая понимается как сопряжение визуального и аудиального, то, как отношения изображения и звука задают акценты означающему или же принимают полноценное участие в указании на означаемое;
- поливалентность, объясняемую терминами лингвистики, означающее может отсылать к нескольким означаемым (полисемия), или несколько означаемых могут быть выражены одним означаемым (синонимия). Тут же Барт говорит о нетерпимости западной культуры к многозначности и её стремлении к естественности, т.е. к наиболее точному и множественному копированию реальности;
- комбинаторность как порядок употребления означающих, скрепляющий их семантическую целостность и позволяющий их декодировать, т.е. *«у означающих есть самый настоящий синтаксис»* [1. С. 363].

Обращаясь к характеристикам кинематографического означаемого, Барт приходит к выводу о неспособности кинематографа в полной мере выполнять функцию передачи значений. Скепсис по отношению к коммуникативным возможностям кинематографа пронизывает все эссе, начиная со слов о том, что *некоторые элементы кадра* могут быть сообщениями, и, продолжая рассуждением о репрезентации означаемого, что *«означаемые в нем представляют собой лишь эпизодические, дискретные, зачастую маргинальные элементы»* [1. С. 364]. Если некоторая часть кадра несет в себе сообщение, то что же делает тогда остальная, большая часть? Согласно Ролану Барту, все оставшееся наполнение кадра – это нагромождение означающих, выстроенных с целью воспроизводства реальности. Кинематограф расходует все пространство кадра на воспроизводство очевидности. В кинематографе все усилия поставлены на создание «псевдо-физиса», артикулируемого группами означающих, а означаемое вытесняется на самый край или за пределы киноповествования: *«значение всегда не имманентно, а трансцендентно фильму»* [1. С. 364].

Значение в фильме представляет собой то, чего нет, что не показано. Это могут быть отсылки к образу, социальному статусу, событию, состоянию или отношению. Например, Барт, сравнивая эротику и порнографию, также утверждает, что естественность и доскональность порнографического изобра-

жения лишают его всякого значения, в то время как эротика «увлекает зрителя за кадр» [2. С. 36]. Следовательно, кинематограф фанатично воссоздает физические объекты, чтобы сохранить свою реалистичность, но это неминуемо приводит к нехватке значения. Развивая мысль о дефиците означаемого в кинематографе, Барт отмечает, что сферы искусства, склонные к условностям (театр), сегодня в упадке, а те, что воспроизводят естественность (кино), находятся в зените славы.

В эссе «Третий смысл. Исследовательские заметки о нескольких фотограммах С.М. Эйзенштейна» Барт возвращается к вопросу о значении в кинематографе. Примечательно, что Барт обращается не к фильмам, а фотограммам – распечатанным кадрам. Он отмечает, что есть некая семантическая составляющая, ускользающая от рационального осмысления и выражения в терминах семиотики. Описывая фотограмму фильма «Броненосец Потемкин», Барт пытается описать способ передачи состояния скорби и утраты. Он перебирает означающие – жесты, предметы одежды [3. С. 179–181], и приходит к выводу, что остается нечто, расположившееся по ту сторону структуры повествования фильма. Это и есть «третий смысл», который и не является смыслом, это скорее эмоция или переживание, переданная означающим без означаемого. «Третий смысл» также является специфической чертой семантики кинематографа: «Третий смысл иначе структурирует фильм, не подрывая повествовательности... на его уровне, и только на его, выступает, наконец, собственно «фильмическое» (*filmique*). Фильмическое в фильме есть то, что не может быть описано, это представление, которое не может быть представлено» [3. С. 185]. Барт усматривает проблему в способах описания трансцендентной семантики фильма и решение ее предлагает в анализе фотограмм, утверждая, что именно через них мы можем познать сущность кинематографа.

Характеристика понимания кинематографа Р. Бартом не была бы полной без упоминания его исследования фотографии – «*Camera Lucida*». Именно в противопоставлении фотографии видна специфика его понимания сущности кино. Фотография статична и неподвижна, взгляд способен присвоить ее, казалось бы навечно. Барт, анализируя визуальный образ на фотокарточке, поступает именно так: он приковывает взгляд, пытается высказать и формализовать свое восприятие, что выливается в его оригинальный феноменологический метод. Сравнивая фотографию и кинематограф, автор отмечает: «... Не в моей власти, сидя перед экраном, закрыть глаза – в противном случае, вновь их открыв, я уже не застану того кадра. Кино побуждает к постоянной прозорливости; оно обладает множеством других добродетелей, задумчивость не из их числа; этим объясняется мой интерес к фотограммам» [2. С. 35]. Критика кинематографа за его скоротечность связана с методологической предпосылкой анализа кадра из «Проблемы значения в кино». Эту связь можно обнаружить, когда Р. Барт говорит о кадре как единице анализа в рамках семиотики кино. Изолированный кадр статичен в той же мере, как и фотография в руках. Его неподвижность позволяет исследовать скопления знаков – означающих и обнаружить пути к передаваемым смыслам. Но изолированный, вырванный кадр крайне неестествен. Противоречие, возникающее от осознания этого факта, является причиной скептического отношения к коммуникативным и когнитивным функциям кинематографа. Если условие

«задумчивости» (т.е. возможности извлечения смысла и значения) – неподвижность изображения (что реализуется в феноменологии фотографии), то мышление со скоростью 24 кадра в секунду действительно затруднительно.

Семиотическая концепция кинематографа Р. Барта имеет следующие специфические черты:

- Сфера означаемого вытесняется количественно превосходящими означающими, которые реконструируют псевдомир.
- Основой анализа выступает кинокадр или фотограмма, части которых могут означать какие-либо трансцендентные (по отношению к киноленте) смыслы.

Концепция Ролана Барта умеренно скептична по отношению к продуктивности коммуникаций, обеспечиваемых кинематографом. Особый интерес она представляет из-за конфликтности методологии, предлагающей анализировать кадр. В «Camera Lucida» это противоречие показывает себя наиболее явно и ставит проблему движения кинокадра и его роли в передаче значения.

В русскоязычной науке одним из наиболее влиятельных семиологов кино следует назвать Юрия Лотмана. Опираясь на идеи Р. Якобсона, Ю. Лотман постулирует высокую роль автора в кодировании и передаче сообщений. Кинофильм для Лотмана является чередой сообщений, составленных на особом языке кино. Язык он определяет как «упорядоченную коммуникативную знаковую систему» [4. С. 4]. Социальная функция знака заключается в передаче и хранении информации. Фильм передает своим зрителям эмоциональные и смысловые структуры, заполняющие память и перестраивающие личность. Изучение механизмов взаимодействия этих структур – задача семиотического подхода [4. С. 53]. Соответственно, для понимания процессов передачи смысла посредством кинематографа необходимо выявить специфику знаков, локализовать их и найти передаваемые значения.

Лингвоцентризм как общая черта большей части семиотических исследований также свойствен концепции кинематографа Ю. Лотмана. Он сознательно описывает все элементы киноязыка в категориях и терминах лингвистики: «Весь механизм сопоставлений и различий, связывающий кинообразы в повествование, может быть охарактеризован как принадлежащий грамматике кинематографа. Вместе с тем у кино есть и лексика – фотографии людей и предметов становятся знаками этих людей и предметов и выполняют функцию лексических единиц» [4. С. 58]. Он выделяет и специфику визуальных знаков, которая заключается:

- в возможности перехода конкретного (фотографического образа) в абстрактный знак;
- в ритмической повторяемости объектов в кадре, благодаря которой «знак предмета начинает отделяться от своего видимого обозначаемого» [4. С. 59].

Условие существования значения в кинематографе – особая сочетаемость знаков, возможная только в языке кино. Значение в кинематографе также тесно связано с актуальными культурными кодами своей эпохи. Особое место в декодировании сообщения фильма занимает «сопоставление зримого образа с ним самим в другую единицу времени» [4. С. 57]. Фиксируя специ-

фику кинематографического изображения, изменяющегося с течением времени, Лотман приходит к особому пониманию кинокадра и его роли в коммуникативном процессе. Если Р. Барт использовал слово «фотограмма» для обозначения кадра в его техническом понимании – статичный сегмент киноплёнки, то Лотман предлагает определение кадра как «сегмента фильма в пространстве» [5. С. 71]. Таким образом, кадр одновременно представляет ограниченное пространство – картину в рамке и ссылку на закадровое пространство, без которого никакое повествование в фильме невозможно. Явное содержание кадра представляет собой лексические единицы, считываемые зрителем, а находящееся по ту сторону принадлежит воображению или памяти. Оба элемента находятся в диалектических отношениях акта смыслообразования: «значение кадра складывается из отношения того, что мы в данный момент видим на экране, к тому, что, по нашему мнению, осталось за его рамками» [5. С. 81].

У Ю. Лотмана коммуникация осуществляется передачей сообщения-головоломки, которую зрители решают с переменным успехом. В данной модели потенциальная множественность интерпретаций кинофильма практически исключается, так как язык кино обладает внутренней логикой и структурой, детерминирующей понимание и стратегии интерпретации. Например, выделяя объективное и субъективное в кинокадре [5. С. 60–61], Ю. Лотман подразумевает, что обе позиции представлены «как есть», посредством монтажа, траектории камеры. Информация всегда содержится в кадре, нам остается только увидеть знаки и проследовать по нужным путям для их понимания.

В англоязычной семиотической традиции работы Ю. Лотмана не так известны, но некоторые исследователи сравнивали его идеи с классиками французской семиотики кино. Например, Г. Игл (Herbert Eagle) в работе «The Semiotics of the Cinema: Lotman And Metz» (1976) [6] высказал мысль о том, что главное отличие между семиотическими моделями Лотмана и Метца заключается в автономности кинематографического кода. Если К. Метц полагал, что кинематограф использует уже сложившиеся культурные коды, то Лотман настаивает на постоянном процессе деконструирования/конструирования кода в кино. Автор отмечает, что гибкость модели Ю. Лотмана делает ее применимой к анализу любого фильма, в то время как методология, предлагаемая К. Метцем могла бы найти себя в популярном жанровом кинематографе [6. С. 311].

Многогранность концепции Ю. Лотмана может быть подвергнута критике, ставящей под сомнение потенциальную возможность кодирования и передачи значения языком кино. Т.В. Постникова в ряде статей критикует семиотическую концепцию коммуникации кинематографа с двух позиций. Первая – (пост)структуралистская, базирующаяся на тезисе Р. Барта о смерти автора и диалогической концепции коммуникации М. Бахтина. Т. Постникова говорит о замкнутости коммуникации на авторе [7]: речь принадлежит ему и обращена к ее источнику, а не к читателю-зрителю: «...То, что описывает киносемиотика Лотмана – это, в действительности, автокоммуникация... это – система зашифрованных смыслов, понятных полностью только части съёмочной группы» [8. С. 7]. В таком случае передача значения возможна при намеренной направленности автора на другого и предположении о том, что его когнитивные способности соответствуют авторским ожиданиям.

Вторая позиция исходит из феноменологии, интуитивистской философии А. Бергсона и теории фильма С. Эйзенштейна. Она направлена на критику методологического аппарата семиотики в целом и на коммуникативные возможности кино в частности. Несовершенство семиотики автор усматривает в ее рационалистических устремлениях объяснить всю культуру как знаковую структуру и склонности к дихотомическому разделению феноменов на «свое/чужое», «внешнее/внутреннее» [7. С. 13–14]. Взятое у Анри Бергсона понимание образа как феномена, существующего независимо от сознания [9. С. 3–4], применяется как концепт для описания специфики кинематографической практики. Кинематограф у Т. Левиной – это машина по производству автономных образов, дополняющих реальность и провоцирующих ее метаморфозы, а кинематограф является искусством ровно в той мере, в которой он способен производить такие образы [9. С. 6–7].

Серьезный вклад в семиотику кино был сделан Умберто Эко. Он предположил, что *«далеко не все коммуникативные феномены можно объяснить с помощью лингвистических категорий»* [10. С. 151]. Одним из таких феноменов является визуальная коммуникация, основными единицами которой являются иконические и иконографические знаки. У. Эко, анализируя специфику иконических знаков, предостерегает нас от желания связать некую естественную семантику с образом, являющимся ее носителем. Всегда есть соблазн заявить, что какое-либо изображение в силу своей достоверности несет смысл, отождествляемый с ним самим, имманентный вещи смысл. Умберто Эко предлагает быть последовательным и идти до конца в своем стремлении обнаружить принципы взаимодействия структур, генерирующих означаемое [10. С. 157–158]. Он выделяет несколько характеристик иконического знака [10. С. 163]:

- оптические – видимые, мы всегда видим только часть;
- онтологические – предполагаемые, т.е. когда мы видим объект с определенного ракурса, то достраиваем присущие ему части;
- конвенциональные – условно принятые, нам необходимо иметь «договор», согласно которому определенные линии, цвета и формы будут означать какой-либо объект.

Конвенциональность знака ставит его в зависимость от каждого конкретного случая употребления. Но коммуникация избегает хаотичности благодаря коду, понимаемому как система условных социальных правил, работающих на уровнях первичного и вторичного процессов (в терминологии З. Фрейда) [11. С. 79–80]. То есть коммуникация посредством иконических знаков возможна только внутри историко-культурного контекста. Понятие кода также играет особую роль для У. Эко, он предлагает его как альтернативу языку, так как понятие «язык» наследует представление о двучленном коде. Соответственно, понятие код шире «языка», и ему следует отдать приоритет в семиологических исследованиях. Исследования таких кодов открывает перед нами не только инструментарий для интерпретации сообщений, но и «мир идеологий, отраженных в устоявшихся способах использования языка» [11. С. 82].

Следующим шагом У. Эко предположил, что в кинематографии есть еще какой-то элемент структуры, вносящий значительные коррективы в смысло-

образование, который был им назван «третьим членением кода». Если дву-членные коды предлагают нам оптимальное соотношение между количеством знаков и их комбинаций, то третье членение добавляет «сверхсмысл». Его артикуляция происходит в момент превращения фотограммы – статичного элемента в кадр – динамичный элемент. У. Эко сравнивает исследователя, сталкивающегося с третьим членением, с персонажем романа «Флатландия», узнающим о третьем измерении пространства. Для специфических единиц, образуемых кинематографическим движением кадров, он предлагает понятия «кине» и «кинеморфы» [11. С. 98]. Важный вывод, к которому приходит У. Эко, касается возможностей кино в передаче смыслов. Наличие третьего членения потенциально увеличивает возможную смысловую нагрузку фильмического сообщения. Но здесь же мы сталкиваемся с проблемой экономики коммуникации: чем больше информации передается, тем сложнее совершится коммуникация. Если этой информации слишком много, то она превратится в шум. Кинематограф склонен к полисемии, а значит, к множественной интерпретации. Умберто Эко, описывая взаимодействие кинематографических означающих (сем, кине и др.), заключает: «Все это делает кинематограф более богатым средством коммуникации, нежели слово. Ведь в кинематографе, как, кстати, и в иконической семе, различные смысловые понятия не следуют друг за другом вдоль синтагматической оси, они даются одновременно и, взаимодействуя, поочередно порождают различные коннотативные значения» [11. С. 100].

Умберто Эко балансирует между стремлением семиотики к фрагментации означающих кинематографа и правом кино на многозначность. Семиотические исследования значения в кино имеют два методологических вектора: первый можно обозначить как дискретный анализ визуального, второй – как интерпретацию семантических горизонтов фильма. Дискретность анализа заключается в попытке выявления мельчайших знаков, участвующих в процессе передачи значения. Безусловно, в этом можно усмотреть влияние лингвистики и попытку уравнивания естественного языка с языком кино. В качестве примера таких исследований можно привести работу о передаче значения эмоции в комиксах [12]. Авторы рассматривают американские и японские графические новеллы для выявления специфики визуального кодирования эмоции. В качестве элементов кода они выделяют мимику, жесты и прикосновения, положение тела. Для каждого из элементов кода формируется схема, после чего, согласно трем полученным схемам, анализируются изображения персонажей комиксов. К примеру, гнев передают опущенные внутренние уголки бровей, широко раскрытые глаза, сжатый или открытый рот, тело, наклоненное вперед [12. Р. 2076].

Данное исследование демонстрирует то, как может быть представлено разложение визуального объекта на составляющие его знаки. Значение генерируется совокупностью более мелких элементов. Может ли подобная методология быть полностью перенесена на кинематограф – открытый вопрос. Если для разработки схемы кодирования эмоций понадобилось учесть три знаковых регистра, то для проведения семиотического анализа кинофильма таких регистров может быть выстроено намного больше. Здесь следует вспомнить о концептах «третьего смысла» и «третьего членения кода».

Именно с ними может быть связан второй методологический вектор анализа, связанный с темпоральными характеристиками кинематографа. Изображение на экране постоянно меняется, что затрудняет покадровую интерпретацию. Значение в кинематографе передается не только знаковыми структурами кадра, но и тем, как эти структуры взаимодействуют друг с другом. Признавая полисемию и многослойность языка кино, мы оставляем за ним статус искусства. Подводя итог, можно сказать, что семиотическая модель анализа кинематографа несет в себе несколько проблемных, которые находили решение в работах исследователей. Во-первых, это проблема минимального значащего элемента или мельчайшего означающего. Во-вторых, проблема роли кинематографического движения кадров, заключающаяся в том, что семиотический анализ кадра не способен дать ответ о сообщении, передаваемом самим фильмом. В-третьих, комплексная проблема коммуникации посредством кинематографа, связанная с тем, как исследователь отвечает на вопрос о возможности кодирования нового смысла языком кино.

Литература

1. Барт Р. Проблема значения в кино // Система моды. Статьи по семиотике культуры. М., 2005. 512 с.
2. Барт Р. Camera Lucida. М.: Ad Marginem, 2004. 224 с.
3. Барт Р. Третий смысл // Строение фильма. Некоторые проблемы анализа произведений экрана / под ред. К.М. Разлогова. 1985. 279 с.
4. Лотман Ю. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин, 1973. 92 с.
5. Лотман Ю., Цивьян Ю. Диалог с экраном. Таллин. 1994. 144 с.
6. Herbert Eagle. The Semiotics of the Cinema: Lotman And Metz // Dispositio. Año 1, № 3, Soviet Semiotics of Culture (Otoño 1976). P. 303–313. URL: <http://www.jstor.org/stable/41491092> (Дата обращения – 10.09.2014).
7. Постникова Т.В. Коммуникация кинематографа в семиотике Ю.М. Лотмана. Философско-антропологический анализ // Вестник Московского университета. Серия 7. Философия. 2006. № 3. С. 11–31. URL: http://www.hse.ru/data/190/137/1235/Postnikova_Communication.doc (Дата обращения – 10.04.2012).
8. Постникова Т.В. Понятие автокоммуникации в семиотике Ю.М. Лотмана. Философско-антропологический анализ фильма // Аспекты: Сб. статей по философским проблемам истории и современности: Вып. IV. М., 2006. URL: http://www.hse.ru/data/2010/03/17/1231618155/Postnikova_Aspects.pdf (Дата обращения – 10.04.2012).
9. Постникова Т.В. Воображение и кинематограф: конструирование образов в сознании // Философия сознания: классика и современность: Вторые Грязновские чтения. М., 2007. 480 с. URL: http://www.hse.ru/data/154/137/1235/Postnikova_Imagination.doc (Дата обращения – 13.03.2012).
10. Эка У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию. СПб., 2006. 540 с.
11. Эко У. О членениях кинематографического кода // Строение фильма. Некоторые проблемы анализа произведений экрана. М., 1985. 279 с.
12. Dezheng Feng Kay L. O'Halloran Representing emotive meaning in visual images: A social semiotic approach // Journal of Pragmatics. Elsevier, 2012. № 44. P. 2067–2084. URL: http://ac.els-cdn.com/S0378216612002603/1-s2.0-S0378216612002603-main.pdf?_tid=1fffb674-422e-11e4-b63d-00000aabb0f6b&acdnat=1411372840_360c99f39b1f23046a8ffd6f7ec79f7e (Дата обращения – 10.09.2014).

Serbin Vsevolod A. Tomsk State University (Tomsk, Russian federation)

PROBLEMS OF SEMIOTIC INTERPRETATION OF A MEANING IN THE CINEMA

Keywords: film semiotics, cinema, visual culture

Problem of meaning in cinematography had been developed in works of major semiology theoreticians, such as R. Barthes, Y. Lotman, K. Metz and U. Eco. Each theory of cinema and methodology of its analysis has specific features. Researching and comparing of these features will help us to understand the nature of

meaning representation in cinematography and visual communications. R. Barthes offers conception of the “Third meaning” for interpretation of cinema. Third meaning is a special instance of meaning that is being held in a film without any signifier. According to the Barthes this makes the “filmique” part of a film, the indescribable meaning that pushes the viewer outside the frame in search of sense. Besides the idea of third meaning R. Barthes insists on the methodology that focuses on the frame or photogram analysis. This approach makes semiotics of film vulnerable to the problem of signifiers relations in motion. Because film is not static we have to pay attention to the signifying role of motion. Another researcher who worked on semiotic theory of cinematography was Yuri Lotman. He had proposed a model of an adaptive cinematographic code that is able to produce new codes by destroying old ones. His conception could be compared to the K. Metz ideas on the role of a code in construction of a meaning. According to Metz cinema exploits codes that were already created by music, literature etc. Thoughts on film semiotics were expressed by U. Eco. He assumed that visual communications shouldn't be explained in terms of linguistic. He had described “the third code element” that acts as a complementary element of a two-dimensional code. The importance of U. Eco position should be explained by the role he gives to the third code element. This part of cinematographic code opens a wide perspective for signifying in the film. We can mention that semiotic approach to the visual culture and cinematography has two methodological ways of development. Discrete analysis of a visual phenomenon – is the first way. According to this methodology researcher supposed to divide frame, picture or scene into signifiers and build a scheme of its combinations that demonstrate the process of signification. The other way is to work with concepts of third code element with a purpose of researching if codes interaction in the cinema.

References

1. Bart R. *Sistema mody. Stat'i po semiotike kul'tury* [The system of fashion. Articles on the semiotics of culture]. Translated from French by S. Zenkin. Moscow: Sabashnikovy Publ., 2005. 512 p.
2. Bart R. *Camera Lucida*. Moscow: Ad Marginem Publ., 2004. 224 p.
3. Bart R. *Tretiy smysl* [The third sense]. In: Razlogov K.M. (ed.) *Stroenie fil'ma. Nekotorye problemy analiza proizvedeniy ekrana* [The structure of the film. Some problems of the analysis of the screen works]. Moscow: Raduga Publ., 1985. 279 p.
4. Lotman Yu. *Semiotika kino i problemy kinoestetiki* [Semiotics of the film and the problem of cinema esthetics]. Tallin: Eesti Ramat Publ., 1973. 92 p.
5. Lotman Yu, Tsiv'yan Yu. *Dialog s ekranom* [The dialogue with the screen]. Tallin: Aleksandra Publ., 1994. 144 p.
6. Eagle H. The Semiotics of the Cinema: Lotman And Metz. *Dispositio*. Año 1, 1976, no. 3, pp. 303-313. Available at: <http://www.jstor.org/stable/41491092>. (Accessed: 10th September 2014).
7. Postnikova T.V. Kommunikatsiya kinematografa v semiotike Yu.M. Lotmana. *Filosofsko-antropologicheskii analiz* [Communication cinema in the semiotics of YM Lotman. Philosophical-anthropological analysis]. *Vestnik Moskovskogo universiteta. Seriya 7. Filosofiya*, 2006, no. 3, pp. 11–31. Available at: http://www.hse.ru/data/190/137/1235/Postnikova_Communication.doc. (Accessed: 10th April 2012).
8. Postnikova T.V. *Ponyatie avtokommunikatsii v semiotike Yu.M. Lotmana. Filosofsko-antropologicheskii analiz fil'ma* [The concept of semiotics autocommunication YM Lotman. Philosophical-anthropological analysis of the film]. In: *Aspekty* []. Moscow, 2006. Available at: http://www.hse.ru/data/2010/03/17/1231618155/Postnikova_Aspects.pdf. (Accessed: 10th April 2012).
9. Postnikova T.V. [Imagination and cinema: the construction of images in the minds]. *Filosofiya soznaniya: klassika i sovremennost': Vtorye Gryaznovskie chteniya* [Philosophy of Mind: tradition and modernity. The Second Gryaznov Readings]. Moscow, 2007. 480 p. Available at: http://www.hse.ru/data/154/137/1235/Postnikova_Imagination.doc. (Accessed: 13th March 2012).
10. Eco U. *Otsutstvuyushchaya struktura. Vvedenie v semiologiyu* [The lack of structure. Introduction to semiology]. Translated from Spanish by A.G. Pogonyaylo, V.G. Reznik. St. Petersburg: Simposium Publ., 2006. 540 p.
11. Eco U. *O chleneniyakh kinematograficheskogo koda* [On the articulation of the cinematic code]. In: Razlogov K.M. (ed.) *Stroenie fil'ma. Nekotorye problemy analiza proizvedeniy ekrana* [The structure of the film. Some problems of the analysis of the screen works]. Moscow: Raduga Publ., 1985. 279 p.
12. Dezheng Feng, O'Halloran K.L. Representing emotive meaning in visual images: A social semiotic approach. *Journal of Pragmatics. Elsevier*, 2012, no. 44, pp. 2067–2084.