

УДК 008

DOI: 10.34670/AR.2020.43.44.014

Дискурс кинотекста: диагностика перевода и восприятия**Чижи́к Анна Владимировна**

Кандидат культурологии,
старший преподаватель кафедры информационных систем
в искусстве и гуманитарных науках,
Санкт-Петербургский государственный университет,
199034, Российская Федерация,
Санкт-Петербург, Университетская наб., 7/9;
e-mail: a.chizhik@spbu.ru

Садохин Александр Петрович

Доктор культурологии,
профессор кафедры управления
информационными процессами,
Российская академия народного хозяйства и
государственной службы при Президенте РФ,
119571, Российская Федерация, Москва, просп. Вернадского, 82/1;
e-mail: sadalpetr@yandex.ru

Аннотация

Статья посвящена анализу особенностей языкового перевода вербального компонента семиотической системы фильма. Поставлен вопрос влияния культурной составляющей кинотекста на процесс восприятия закодированного режиссером послания. Представлена попытка комплексного междисциплинарного исследования перевода фильма на основе сопоставительного лингвостилистического анализа оригинального текста (русский язык) и его переводов (английский и французский языки). Описывается эксперимент создания субтитрового листа фильма, снятого по мотивам драматической поэмы Марины Цветаевой «Федра».

Для цитирования в научных исследованиях

Чижи́к А.В., Садохин А.П. Дискурс кинотекста: диагностика перевода и восприятия // Культура и цивилизация. 2020. Том 10. № 3А. С. 112-121. DOI: 10.34670/AR.2020.43.44.014

Ключевые слова

Кинодискурс, перцептивная семантика, языковое моделирование, знаковая система фильма, художественный перевод, переводческие стратегии, коммуникативное событие, дискурс, дискурсивная деятельность, коммуникативная стратегия.

Введение

Как показывает практика, для восприятия различных художественных произведений искусства необходимы специальные знания, навыки и способности, которые в совокупности формируют их адекватное и верное восприятие и понимание. Специальные исследования отечественных и зарубежных ученых позволяют сделать вывод, что в этой области существует довольно много причин для непонимания и появления различного рода неадекватных интерпретаций. Исследователями процесса восприятия давно установлено, что восприятие художественных произведений определяется многими факторами. Совокупность этих факторов образует сложную систему, направленную на восприятие, анализ и формирование соответствующей оценки таких произведений. Среди этих факторов одним из главных является дискурс произведения, который представляет собой процесс отбора, систематизации и интерпретации чувственных данных, и который направлен на конструирование социальной действительности с помощью вербальных и невербальных средств.

В таком понимании дискурс является одним из ключевых объектов анализа коммуникативной реальности, существующей в рамках культурного взаимодействия разных социальных групп. В большинстве случаев в этом контексте исследователи рассматривают текстовые массивы (в том числе содержащие примеры устной речи). Подобные исследования, сфокусированные, по сути, на анализе языка, многогранно отражают особенности рассматриваемой социальной группы и могут продемонстрировать присутствующие в обществе модели поведения, иерархию ценностей, культурные смыслы, систему знаков и символов, а также другие особенности социокультурного ландшафта. Также исследователи часто обращаются к анализу невербальных коммуникативных актов, которые могут строиться как на фоне повседневного мимико-жестового общения индивидов, так и в рамках создания произведений искусства (например, картины, мемы, фотографии, танец, кино). В рамках данного исследования внимание будет сфокусировано на кинематографическом дискурсе, который рождается на столкновении вербального и невербального. Произведение, сочетающее в себе вербальную составляющую и невербальные компоненты (видеоряд), может быть обозначено как полисемантический текст, взаимодействие с которым идет одновременно по нескольким коммуникативным каналам (читатель-зритель-слушатель).

Кинематографический дискурс как конструируемый знак

Представляя собой объединение невербальных и вербальных кодов, организованных в формат динамического аудиовизуального текста (состоящего из взаимосвязанных текстов подчиненного уровня), фильм в момент его трансляции зрителям становится коммуникативным событием. Поэтому под кинематографическим дискурсом следует понимать систему культурных кодов (лингвистических, иконических и индексальных знаков), сформированную режиссером и транслируемую зрителю.

Перцептивное поле субъекта художественного фильма находится на пересечении аудиального модуса музыки, письменного модуса литературы, устного модуса вербальной коммуникации и визуального модуса, что свидетельствует о полимодальности кинодискурса. Кино – это набор движущихся образов, но единицей фильма является не образ, а принцип связи образов: отношение «кадра» к предшествующему и следующему кадру. Самое реалистичное использование кинокамеры все равно включает в себя дискретное изображение пространства в

той мере, в которой киноповествование имеет синтаксис, состоящий из ритма соединений и разъединений [Сонтанг, 2018]. При этом, с одной стороны, устный вербальный код считается ведущим среди воспринимаемых кодов кинофильма. И этот факт достаточно легко доказать: если из фильма убрать текст (впрочем, тот же эффект будет, если проделать эксперимент со звуком в целом, убрав музыку и шумовые эффекты), многие сцены будут идейно неясны, логические взаимодействия героев перестанут считываться, ритмичность кинокартины исчезнет. С другой стороны, можно отметить диалектический характер взаимоотношений словесных и изобразительных знаков [Лотман, 1998]. Именно «предварительно спланированное устное общение», которое находит отражение на всех языковых уровнях [Baños-Piñero, 2009] кинодискурса, задает продуманность решений в его музыкальном и изобразительном компонентах. От вербального взаимодействия со зрителем зависит и процесс улавливания жанрового сигнала: еще до знакомства с сюжетом и смыслами, заложенными режиссером, через вербальное обозначение жанра происходит сужение рамок неизвестности, появляется ориентир, направляющий эмоции и мысли смотрящего, открывая тот или иной клапан культурного кода.

За единицу дискурса можно принимать кадр. Ю. М. Лотман приравнивает кадр к слову, а совокупность кадров, связанных между собой разнообразными функциональными связями, – к фразе. Таким образом, совокупность кинофраз образует повествование, а их функциональная организация создает сюжет. Существует два ключевых принципа синтаксической организации кадров кинодискурса. Самым простым из них является повествовательный монтаж, при котором сохраняется прямая причинно-следственная связь кадров. Но чаще в современном кинопроизводстве можно встретить прием параллельного монтажа кинофраз, который строится на чередовании сюжетно-незаконченных действий, но при этом обеспечивает возможность, несмотря на фактическую дискретность течения событий, их мысленного соединения в восприятии зрителей. Связность дискурса в обоих случаях зависит от соблюдения правила составления монтажной фразы: действие перетекает в реакцию на него. Такая активация эмоционального вовлечения зрителя в сюжет запускает процесс восприятия знаковой системы режиссера: знаки развиваются во времени и пространстве, складываясь в единый текст, понимание которого происходит посредством последовательного поиска и преобразования осознаваемых компонентов в синхронную структуру сообщения.

Отметим, что если знаки, транслируемые через вербальный канал коммуникации, имеют последовательное иерархическое строение и в них легко прочитывается структура, заложенная языком, то в наборах зрительных знаков, аналогичных легко анализируемым взаимосвязям, компонент не существует [Якобсон, 1972].

Объединяясь в единую систему, слуховой и зрительный каналы коммуникации образуют мощное коммуникативное пространство: зрительные и звуковые знаки, способ их организации и их значения образуют уникальную совокупность разнообразных интеллектуальных и эмоциональных структур, передаваемых зрителю и оказывающих на него сложное воздействие, от заполнения ячеек его памяти до перестройки структуры его личности [Лотман, 1998]. Зритель из ткани своих ассоциаций, предпосылок психотипа и социальной принадлежности, проходя по заложенной режиссером дороге из знаков, творит образ, ведущий его к познанию и переживанию темы. Создаваемый зрителем образ тот же, что задуман и создан автором, но одновременно он создан и собственным творческим актом зрителя [Эйзенштейн, 1998].

Рассматривая кинематографический дискурс, важно обратить внимание на то, что непосредственной обратной связи нет, а, значит, разворачивающийся между режиссером и зрителями диалог является отсроченным в силу удаленности акторов во времени и

пространстве, но подразумевает активное восприятие, которое должно отразиться на мыслях и поведении адресата. При этом авторское сообщение осмысливается адресатом только в той мере, в какой интерпретатор может на основании личного опыта и владения знаковой системой его обработать.

Очевидно, что одним из основных барьеров для правильного восприятия является вербальный компонент: язык фильма определяет сектор зрителей, которым не потребуется перевод его словесного содержания, и ставит режиссера в позицию уязвимости перед носителями других языковых групп. При этом отметим, что реплики героев, закадровый голос и прочие проявления языковой компоненты, задавая внутренний тон и смысл проговариваемого, определяют культурные маркеры, благодаря которым зрители могут воспринять истинные цели повествования и получить сообщение автора без существенных искажений.

Лингвистический код кинодискурса: опыт создания субтитрового листа

Речевой компонент кинодискурса является подготовленным, стилизованным текстом, возникающим в результате обработки произведения, которое легло в основу, в пользу оптимизации кодируемого послания. Вербальная коммуникация формализуется в виде двух функционально-иерархических моделей: высказывание (не требует парного элемента для последующего восприятия зрителем) и диалог (то есть взаимодействие двух высказываний). Высказывание рассматривается как структура, служащая для номинации события в актуальном аспекте, имеющая конкретный для данной ситуации смысл и фокус сознания говорящего. Цепочки высказываний и диалогов складываются в граф, который, отражая глобальную коммуникативную цель и макротему, сообщения, закодированного режиссером, взаимодействует с культурным архетипом зрителя; сегментировано же они влияют на систему интерпретаций чувственных данных. Следует разделить два понятия: кинотекст как сложное и семиотически неоднородное сообщение, которым является фильм, и кинодиалог, то есть его языковую составляющую, с которой непосредственно работает переводчик. Очерчивается проблемное поле: работая с кинодиалогом, переводчик должен взять на себя ответственность за сохранение целостности кинотекста как смысловой единицы, создав при этом новый художественный текст, отвечающий культурному коду страны-носителя языка, уложившись в принятый технический формат.

В основу экспериментальной части исследования легла работа над субтитровым листом короткометражного фильма, снятого по мотивам драматической поэмы (трагедии) Марины Цветаевой «Федра». Стихотворный текст позволил выявить проблемное поле киноперевода в наиболее четкой форме. Так интонации, заложенные поэтом, и диктующие контекст восприятия высказывания, были вложены в поэтический русский язык, который, с одной стороны, далек от разговорного, а, с другой, наделен дополнительными языковыми средствами выразительности (рифмой, ритмом, нестандартным семантическим чередованием слов).

Обращение к древнегреческой трагедии также сыграло свою роль в процессе осознания проблемы соотношения «буквалистского» и «вольного» переводов при работе с кинодискурсом. При переводе необходимо было соблюдать символизм взаимодействия героев и заложенную в сюжет архетипичность происходящих событий: зрители посредством языка должны были правильно соединиться с семиотическим пространством режиссера, рассматривать персонажей не как отдельную историю взаимоотношений супругов, а как онтологический рассказ,

соединяющий зрителя с Логосом, и поэтому дающий возможность осмыслить изменения, произошедшие в чувственной природе современного человека.

Вышесказанное можно резюмировать следующим образом: при взаимодействии с кинодискурсом речь идет о переводе кинотекста, то есть системы знаков и символов. Поэтому он не должен радикально уйти, прежде всего, от оригинала в семиотическом понимании, а, значит, должен начинаться с культурологического анализа сказанного и попытки отразить знак, заложенный внутри произносимого текста, и только потом попадать в контекст филологического перевода. Культурологический взгляд на перевод кинотекста предполагает отхождение от концепции адаптации (зависимости от текста-оригинала) и приход к созданию нового текста, вдохновленного исходным.

Перейдем к описанию процесса создания субтитрового листа к фильму «Федра». Концепция репрезентации текста М. Цветаевой в фильме имеет связь с онтологическими взглядами поэта, которые дивергентны идеям Платона: античные понятия реального и иллюзорного не совпадают с нашими как в гносеологическом отношении, так и по содержанию этих понятий [Комарова, 1974]. Античность принимала за подлинность то, что мы считаем несуществующим, а то, что для нас реально, она относила к миру протяженной «видимости».

Итак, приступая к анализу цветаевской «Федры», и преследуя в рамках перевода кинотекста цель сохранения всех заложенных автором аллюзий на древнегреческий миф и связующих нитей с личностью самого автора, отражающегося в главной героине, следует обратиться к анализу роли эвфонии. Под эвфонией поэтической речи понимают звуковую организацию стихотворения, которая наделяет произведение эмоциональной окраской через создание автором уникального звучания.

То есть речь идет о совмещении языковой самобытности и эмоционального стимула в знаке, который транслируется через стихотворную форму. Инструментами звукописи можно считать рифму (созвучие окончаний близких отрезков речи), ритм (выражается посредством использования определённого стихотворного размера), звуковые повторы (рефрен, анафора, эпифора) и др.

Своеобразная организация цветаевского текста, которой свойственны динамическая смена метрических контуров и сложные синтаксические конструкции, а также общая стилевая контаминация, представляется довольно сложным объектом анализа с этих, лингвокультурологических, позиций. Ведь вся комбинация средств поэтической выразительности, ведущая, в том числе, и к имитации языка античной литературы, подводит к мысли о ярко выраженной национально-языковой привязанности произведения, что заставляет задуматься о целесообразности его межъязыковых переложений. Лексемы, в которых довольно часто нет изначальных смысловых и этимологических связей, оказавшись в едином поэтическом пространстве цветаевской «Федры», сближаются и сталкиваются, составляя необычные смысловые узоры, являющиеся базисом логических ассоциативных пар или цепочек.

Приведем отрывок из поэмы [Цветаева, 1988], чтобы продемонстрировать внутреннее строение стихотворной ткани, где нитью, ведущей читателя к восприятию знака, служит наличие именно фонетических (то есть внешних) сходств между единицами языка.

ФЕДРА

Началом

Взгляд был. На путях без спуска

Шаг был. Ошибаюсь: куст был

Миртовый – как школьник в буквах
 Путаюсь! – началом звук был
 Рога, перешедший – чащ звук –
 В чащ звук! Но меднозвучащих
 Что – звук перед тем, с незримых
 Уст! Куст был. Хруст был. Раздвинув
 Куст, – как пьяница беспутный
 Путаюсь! – началом стук был
 Сердца, до куста, до рога,
 До всего – стук, точно бога
 Встретила, стук, точно глыбу...
 – Сдвинула! – началом ты был,
 В звуке рога, в звуке меди,
 В шуме леса...

Приведенный отрывок является очень важной содержательно частью произведения: это – признание Федры, момент наивысшего эмоционального напряжения героини, которое выражается поэтом посредством использования логических рывков (путанности) в речи, произносимой Ипполиту. Мы видим синтаксические усложнения речи, паронимическую игру, анжамбеманы, которые заставляют «споткнуться», ритмическими смещениями относительно изначально заданного четырехстопного хоря за счет односложных лексем, притягивающих на себя ударение. Так в приведенном отрывке важными в смысловом отношении выступают слова «куст», «звук», «уст», «хруст», «стук», «шум»; они несут гласный у в ударном положении, которое не совпадает с иктовым, и это связывает их формальным и фонетическим родством. Следуя за этими приемами, читатель (или слушатель) погружается в эмоциональное состояние произносящего эти слова героя, соединяется с ощущением довлеющего над ним архетипа. Теперь приведем тот же отрывок в английском переводе [Tsvetaeva, 2012].

PHAEDRA

The beginning
 was a glance. A footstep. Path with
 no way down. I've got it wrong, there
 was a bush, a myrtle bush. I've
 lost my way. I'm like a schoolboy
 muddling letters! – the beginning
 was a horn's sound – sound of thickets –
 turning into a sound of goblets!
 But what's the sound of ringing brass
 Next to a sound that came from unseen
 lips! A bush! A crunch! Pulling
 the bush apart... I'm getting
 lost, I'm like a sluttish drunkard.
 In the beginning was a knocking
 heart – before the bush, before
 the horn, before it all – a knocking,
 just as though I'd met a god – a
 knocking, just as though I'd moved a

*boulder! The beginning was
you, in sounds of horn and brass
and rustling forest...*

М. Цветаева, имея дело со сложной лексикой и вариативной семантикой русского языка, строит монолог Феды на односложности как опорной конструкции смысловой структуры текста. В английском переводе мы видим инверсию подхода: переводчик превращает односложный английский язык в многосложный. Например, русский предлог «до» переформатируется в двусложный английский «before»; ключевое слово «стук» превращается в герундий «knocking», а «шум» – в «rustling». Кроме того пропадает игра звуков между словами: bush (куст), sound (звук), lips (уста, губы), crunch (хруст), knocking (стук), rustling (шум) в оригинале составляли хореические сочетания (куст был, хруст был) или формы (в звуке, в шуме). Теперь обратимся к французскому переводу этого монолога Феды [Tsvetaeva, 1991].

PHÈDRE

Au commencement

*Il y eut un regard. Sur les chemins sans descente,
Il y eut le pas. Je me trompe : il y eut l'arbrisseau,
Le myrte – comme un écolier dans ses lettres,
Je m'embrouille ! –, au commencement il y eut le son
Du cor, qui – de bruit des fourrés – devenait
Le bruit des coupes ! Mais leur cuivre sonnait
Comme... un bruit avant celui-là, issu d'invisibles
Lèvres ! – Il y eut l'arbrisseau. Il y eut
Le craquement. Ayant écarté
L'arbrisseau – comme un ivrogne égaré,
Je m'embrouille ! –, au commencement était le bruit
De mon cœur, avant l'arbrisseau, avant le cor,
Avant tout : un bruit comme si j'avais rencontré
Un dieu, un bruit, comme si j'avais déplacé...
Un bloc de pierre !... au commencement, il y avait toi
Dans le son du cor, dans le son du cuivre,
Dans le bruit des bois...*

В целом, можно заметить отсутствие тяготения к односложности, через которую М. Цветаева передавала эмоциональные метания героини, однако этот перевод ощущается идейно более близким к оригинальному. Например, если в английской версии в принципе пропадает оборот «*Путаюсь!*», он заменен на «*I've lost my way*» и «*I'm getting lost*», то во французской мы видим оборот «*Je m'embrouille !*», который гораздо ближе к оригинальному. Удалось сохранить и некоторые созвучия слов, это, к примеру, хорошо слышно в строке «...*De mon cœur, avant l'arbrisseau, avant le cor...*».

Сближает эти два перевода стремление к передаче эмоционального состояния, которое должно отразиться не столько в содержательном компоненте, сколько через языковые обороты, дающие почву для соединения с эмоциональным накалом, царящим внутри сцены.

Рассмотрим еще один пример, который продемонстрирует важность понимания культурного кода внутри текста.

КОРМИЛИЦА

Не царя, царица, любишь!

В исходном тексте мы видим характерный для русской речи оборот через частицу «не», который вкладывает в уста говорящего разоблачение через ударное подчеркивание смысловой единицы: здесь важно то, что царица любит, но не царя. Достаточно очевидный и буквальный перевод на английский должен был бы звучать как «*You don't love the King...*», стирая при этом смысловое ударение (получается фраза «ты не любишь царя»). Менее тривиальный вариант перевода: «*It's not the king who you love, my queen*», – тоже искажает суть. В словах Кормилицы заложен важный смысл: Федра не любит Тесея, но влюблена в его сына. Этот внутренний смысл крайне важен, потому что в нем отражается категория рока, погружая нас совершенно в другое, архаичное, пространство, которое и было предметом поэтического исследования М. Цветаевой. Выходит, что единственно верный вариант [Французова, Федорова, 2020]: «*The one you love is not this king*», – что дословно звучит как «*Тот, кого ты любишь, не этот король*», – сохраняя и ударение, подобранное поэтом, и внутреннее содержание фразы. Именно такую переводческую стратегию мы встречаем и во французском переводе: «*Reine, ce n'est pas le roi que tu aimes !*» (дословно: «*Королева, это не тот король, которого ты любишь!*»).

Заключение

Таким образом, важнейшим фактором, управляющим процессом восприятия кинотекста, является степень значимости произведения для воспринимающего, которая выражается в соответствующей дискурсивной практике. Восприятие кинотекста фильтруется через систему установок и значимости содержания, заключенной в нем информации. Под влиянием этих факторов произведение преломляется еще через призму культуры, трансформированную на основе индивидуальных восприятий человека. При этом произведение воспринимается не стихийно, а через сложившуюся систему воззрений, верований, культурных традиций, нравственных ценностей, предрассудков и стереотипов. В этой ситуации человек становится пленником своего собственного дискурса.

При этом работа с кинотекстом заключается, прежде всего, во взаимодействии с семиотической системой, поэтому при его переводе ориентироваться необходимо на нового, иноязычного зрителя. Актуализируется стратегия отхождения от точной передачи авторского стиля исходного текста и стремления к смысловой, эмоциональной и эстетической, а, значит, содержательной достоверности нового текста.

Библиография

1. Baños-Piñero, R. Prefabricated Orality: A Challenge in Audiovisual Translation. inTRAlinea Special Issue: The Translation of Dialects in Multimedia. 2009. Available at:
2. <http://www.intralinea.org/specials/article/1714> [Accessed: 15/06/20].
3. Tsvetaeva, M. Phaedra. A drama in verse with New Year's letter and other long poems. Translated with introduction and notes by A. Livingstone. London: Angel Books. 2012.
4. Tsvetaeva, M. Phedre. Traduit du russe par Jean-Pierre Morel. Arles: Editions ActesSud. 1991.
5. Комарова. В.Я. К текстологическому анализу античной философии. Вып.2. Л. 1974.
6. Лотман Ю. М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики [Текст] / Ю. М. Лотман // Об искусстве: сб. ст. СПб. 1998.
7. Французова А., Федорова Д. Субтитровый лист к фильму «Федра». СПб. 2020.
8. Сонтанг С. Образцы безоглядной воли. М. 2018.
9. Цветаева М. Федра. Театр. М. 1988.
10. Эйзенштейн С. М. Монтаж [Текст] / С. М. Эйзенштейн // Монтаж: сб. ст. М. 1998.
11. Якобсон Р. О. К вопросу о зрительных и звуковых знаках [Текст] / Р. О. Якобсон // пер. с англ. В. С. Каменского // Семиотика и искусствометрия: сб. ст. М. 1972.

Cinematic discourse: diagnostic interpretation and perception

Anna V. Chizhik

PhD in Cultural Studies,
Senior lecturer at Department of Information Systems in Arts and Humanities,
St Petersburg State University,
199034, 7/9 Universitetskaya Emb., St Petersburg, Russian Federation;
e-mail: a.chizhik@spbu.ru

Aleksandr P. Sadokhin

Doctor of Cultural Studies,
Professor at the Department of the management of information processes,
Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration,
119571, 82/1 Vernadskogo av., Moscow, Russian Federation;
e-mail: sadalpetr@yandex.ru

Abstract

In this paper the attempt of the multidisciplinary analysis of film translation is described. The research was based on the comparative linguistic-stylistic analysis of the original text (Russian) and its translations (English and French). The film is understood as a communicative act. Therefore, the influence of the cultural component to the process of understanding the message is analyzed. First, the definition of cinematic discourse introduces as a constructed sign. From this point of view, the interactions of sound and pictures are considered. It seems logical to conclude that the perceptual field of the person watching a film is at the intersection of the musical modus, the modus of literature, the oral modus of verbal communication and the visual modus. Thus the polymodality of cinema discourse is indicated. Secondly, the linguistic code of the cinema discourse is considered. Finally, the results of a practical experiment on creating a subtitle sheet of the Russian film for English-speaking and French-speaking audience are presented. The plot of the film is based on the text of the dramatic poem by Marina Tsvetaeva «Phaedra».

For citation

Chizhik A.V., Sadokhin A.P. (2020) Diskurs kinoteksta: diagnostika perevoda i vospriyatiya [Cinematic discourse: diagnostic interpretation and perception]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 10 (3A), pp. 112-121. DOI: 10.34670/AR.2020.43.44.014

Keywords

Cinematic discourse, perceptual semantics, language modeling, film sign system, translation strategies, communicative event, discourse, discursive activity, communicative strategy

References

1. Baños-Piñero, R. Prefabricated Orality: A Challenge in Audiovisual Translation. in *TRAlinea Special Issue: The Translation of Dialects in Multimedia*. 2009. Available at:
2. <http://www.intralinea.org/specials/article/1714> [Accessed: 15/06/20].

-
3. Tsvetaeva, M. *Phaedra. A drama in verse with New Year's letter and other long poems*. Translated with introduction and notes by A. Livingstone. London: Angel Books. 2012.
 4. Tsvetaeva, M. *Phedre*. Traduit du russe par Jean-Pierre Morel. Arles: Editions ActesSud. 1991.
 5. Komarova, V.Ya. To the textological analysis of ancient philosophy. Issue 2. L. 1974.
 6. Lotman, Yu. M. *Semiotics of Cinema and Problems of Cinema Aesthetics* [Text] / Yu. M. Lotman // *On Art: Collection of articles*. Art. SPb. 1998.
 7. Frantsuzova A., Fedorova D. Subtitle sheet for the film "Fedra". SPb. 2020.
 8. Sontang S. *Samples of reckless will*. M. 2018.
 9. Tsvetaeva M. *Fedra*. Theater. M. 1988.
 10. Eisenstein S. M. *Installation* [Text] / S. M. Eisenstein // *Installation: collection*. Art. M. 1998.
 11. Jacobson R. O. On the question of visual and sound signs [Text] / R. O. Jacobson // transl. from English V. S. Kamensky // *Semiotics and artmetry: collection*. Art. M. 1972.