

УДК 811.133

DOI 10.51955/2312-1327_2023_2_89

OUT 1 ЖАКА РИВЕТТА. ДИСКУРС-АНАЛИЗ КИНОПРОИЗВЕДЕНИЯ

Евгения Евгеньевна Смирнова^{1,2},
orcid.org/0009-0000-4217-2298,

¹соискатель кафедры общего и сравнительного языкознания
²младший научный сотрудник центра социокогнитивных исследований дискурса
Московский государственный лингвистический университет,
ул. Остоженка 38, стр. 1
Москва, 119034, Россия
e.e.smirnova@linguanet.ru

Аннотация. В статье приводится краткий экскурс в историю дискурс-анализа применительно к кинематографу, выдвигается гипотеза об уникальности фильма *Out 1: Noli me tangere* (1971) французского режиссера и теоретика Жака Риветта в свете его лингвистической направленности и самобытности; предлагается анализ данного кинопроизведения с опорой на существующие модели.

Ключевые слова: кинематографический дискурс, дискурс-анализ, логоморфизм, французский кинематограф, семиотика.

JACQUES RIVETTE'S OUT 1. DISCOURSE ANALYSIS OF A FILM

Evgeniya E. Smirnova^{1,2},
orcid.org/0009-0000-4217-2298,

¹PhD student of the Department of General and Comparative Linguistics
²research scientist at Centre for Socio-Cognitive Discourse Studies
Moscow State Linguistic University,
38 Ostozhenka str.
Moscow, 119034, Russia
e.e.smirnova@linguanet.ru

Abstract. The present case study offers a brief review of the history and methods in discourse analysis of films, makes an assumption about the film *Out 1: Noli me tangere* (1971) by the French director and critic Jacques Rivette being a unique example of a “linguistic” film; makes an attempt to analyze the film with the help of existing theoretical models.

Keywords: Cinematic discourse, discourse analysis, logomorphism, French cinema, semiotics.

Введение

О семиотике кино написано немало научных публикаций. «Логоморфизм» фильмов (термин введен французским теоретиком Жильбером Коэн-Сеа (1907-1980 [Cohen-Séat, 1946, p. 128]) давно считается аксиомой благодаря работам К. Метца, Ю.М. Лотмана, Р. Барта и многих других исследователей. Целью данной статьи является попытка осуществить дискурс-анализ одного уникального фильма в истории кинематографа: *Out 1: Noli me tangere* 1971 года, снятого французским режиссером и теоретиком кино Жаком Риветтом (1928-2016). Ролан Барт (1915-1980) писал в своей автобиографии о

собственном отношении к литературе: «Это такая болезнь: я вижу речь» [Барт, 2002, с. 180]. Представляется, что эту же фразу можно употребить и говоря о фильме Риветта. Данное кинопроизведение обладает ярко выраженной лингвоцентричностью, в связи с чем наиболее подходит для проведения показательного лингвистического анализа.

Гипотеза статьи состоит в том, что *Out 1* – это фильм о языке, большой лингвистический эксперимент постановщика, попытка проследить рождение языка, его развитие и закат. В фильме актеры обретают язык благодаря своей игре, лжеглухонемой героиней по имени Колан начинает говорить цитатами из литературных произведений, герои обмениваются фразами, полными загадок. Фильм вращается вокруг лингвистических вопросов, язык играет фундаментальную роль даже для создания интриги, он направляет и определяет действия актеров.

Теоретики кино и критики зачастую обвиняют *Out 1* в отсутствии нарративности и ясности (одним из аргументов, которые часто используют при этом, является, по сути, отсутствие сценария), что, по мнению многих исследователей, спорно. Как отмечает, например, французский специалист в области кино и литературы Франческа Доси, «сложный сюжет основывается на идее о существовании группы людей, которые имеют свою собственную лингвистическую систему (код, который определяет и выделяет любое тайное общество)¹» [Dosi, 2013, р. 44]. Секретные общества, как известно, не существуют без опоры на язык, а фильм Риветта представляет собой яркий пример художественного заговора, в котором участвуют как актеры, так и вся съемочная группа, и они сами об этом до конца не подозревают, в этом вся оригинальность задумки режиссера.

В статье будет предпринята попытка проанализировать присутствие языка в фильме, будет также продемонстрировано влияние языка на эстетику фильма, доказано, что этот фильм образует вместе с другими произведениями Жака Риветта уникальный дискурс. Будут рассмотрены основные теории из области дискурс-анализа фильмов и предложен анализ одной из сцен *Out 1: Noli me tangere*.

В своем фильме Жак Риветт использовал язык как инструмент политического и художественного протеста. Его идея была утопичной как с точки зрения хронометража фильма (13 часов 40 минут), так и с точки зрения его сложной структуры, режиссерского исполнения и серьезности затронутых тем. Фильм не был понят современниками и превратился в «призрак» (не зря вторую, сокращенную версию фильма Риветт так и назвал *Out 1: Spectre*), которого никто не видел, но о котором все наслышаны.

Out 1: Фильм-лингвистический эксперимент

Лингвистические аспекты *Out 1* начинают проявляться с первых минут фильма. Так, первый эпизод открывается сценой репетиции актеров одной из двух трупп: они ставят пьесу Эсхила «Прометей прикованный» и во время

¹ Здесь и далее перевод автора.

репетиций разминаются, используя разные актерские техники, в частности импровизируют на тему произведения. Они изображают древних людей, потерянных и диких, издающих страшные звуки, стоны, крики, не обладающих вербальным языком и не представляющих собой общество.

Однажды среди них появляется красная фигура идола, которому они начинают поклоняться, она символизирует Зевса и остальных богов, от которых Прометей пытался освободить человечество. Люди консолидируются вокруг этой фигуры, украшают ее, совершают с ней разные действия, но они по-прежнему не представляют собой зрелое общество.

Их зрелость наступает с изобретением языка. Актеры начинают говорить по слогам, считать, это доставляет им невероятное удовольствие. Одна из первых фраз, которую они произносят, – это фраза Прометея из второго эпизода пьесы: «Ни спеси, ни бахвальства нет, поверьте мне, в моем молчанье». Ее можно рассматривать как идеологию молчания, отказа от высказывания на фоне всеобщей, захватывающей все диалектики.

В этой связи тему молчания, отказа от языка развивает и персонаж лжеглухонемого попрошайки Колана (Жан-Пьер Лео), который добровольно отказывается от речи в пользу молчания и жестов. Колан – зеркальный «брат» Фредерики (Жюльет Берто), молодой девушки, образ которой был вдохновлен Алисой Льюиса Кэрролла. Еще один персонаж – Полин в исполнении Бюль Ожье – может претендовать на «родственную» связь с Коланом. До этого в «Безрассудной любви» (1969), раннем фильме Риветта, Ожье играла актрису, переживающую личностный кризис и постепенно скатывающуюся в безумие, теряющую способность говорить и превращающуюся почти что в животное. Колан же проделывает обратный путь: от молчания к обретению языка.

Здесь очень важна эта континуальность фильмов Риветта, который создает один большой дискурс, где сегментами выступают отдельные произведения, не обладающие ярко выраженной диегетичностью. Французский киносемiotик Кристиан Метц выделял понятие *диегезиса* как ключевое для рассмотрения кинодискурса. Под диегезисом исследователь понимал «совокупность фильмической денотации: сам рассказ, но также и пространство, и время вымысла, задействованные в этом рассказе, а также персонажи, пейзажи, события и другие повествовательные элементы, рассматриваемые с точки зрения денотации» [Метц, 1985, с. 256]. «Невыраженная диегетичность» обуславливается отсутствием традиционных элементов нарративности – повествовательных структур, связанных между собой событиями, завязки, кульминации, развязки.

Связь внутри такого дискурса поддерживается, в частности, благодаря актерам, появляющимся из фильма в фильм и выступающим в ролях, которые образуют синтагматические отношения, также активно используются и другие элементы, создающие уникальную знаковую систему: перекликающиеся предметы одежды, архитектурные элементы, топонимы. Так, подобная дискурсивная связь четко прослеживается, как минимум, между тремя фильмами: «Безрассудная любовь» (1969), «Out 1» и «Селин и Жюли совсем завались» (1974) (см. Рис. 1).

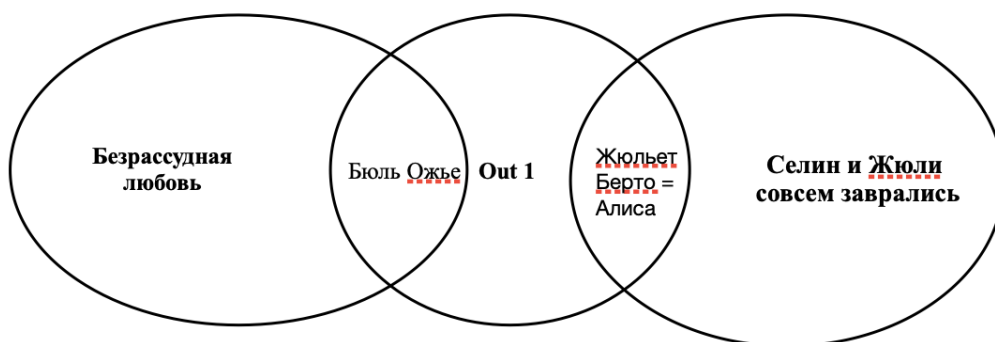


Рисунок 1 – Пересечения на уровне персонажей фильмов «Безрассудная любовь» (1969), «Out 1» (1971), «Селин и Жюли совсем заврались» (1974)

Актриса Бюль Ожье играет в «Безрассудной любви» и «Out 1» героинь, которые вступают в диалогическую связь (Клэр и Полин). Клэр теряет речь, а Полин старается помочь Колану обрести ее. Другая актриса «Out 1» Жюльет Берто, исполняющая роль Фредерики, воплощает персонаж Селин в «Селин и Жюли совсем заврались». И Фредерика, и Селин, по многим признакам, представляют собой проекцию Алисы Льюиса Кэрролла.

В *Out 1* встречается множество примеров игры слов, характерной для абсурдистских произведений. Во время диалога с одним из актеров Колан упоминает группу Тринадцати, актер делает вид, что речь идет о карточной игре «Тринадцать» и объясняет, что это пасьянс. Потом он добавляет: «Это сложная игра. Выиграть шансов мало». *Patience* по-французски означает одновременно и «терпение», а во время этой беседы актер и занимается тем, что испытывает терпение Колана.

Фредерика, которая интересовалась диалектическими вопросами в фильме, в одной из сцен играет в шахматы с Вароком. Кроме того, что это очередная отсылка к «Алисе в стране чудес», это еще и игра слов, так как по-французски «шахматы» (фр. *échecs*) звучит так же, как «ошибка» (фр. *échet*). Здесь Риветт намекает на то, что «детские игры» приводят к неминуемым ошибкам, провалам, разочарованиям, иногда и к смерти, как в случае с Фредерикой. В другой сцене предводитель одной из актерских трупп, Тома, дарит ребенку Полин черепаху (фр. *tortue*), это слово при быстром произнесении звучит как «муки» (фр. *tortures*). Дети у Риветта всегда вне системы, «out», они, как Фредерика и Колан, как студенты во время майских событий 1968 года, захотевшие, чтобы к их голосам прислушались взрослые, и в итоге разочаровавшиеся в наступивших переменах. И эта мысль доносится до реципиента сообщения в том числе посредством лексических приемов.

Таким образом, фильм Жака Риветта *Out 1* можно назвать «лингвоцентричным» поскольку в нем:

- на уровне содержания и тематическом уровне рассматривается оппозиция вербальный-невербальный язык;
- начиная с названия, присутствует рефлексия по поводу места языковых практик в жизни людей;

- расширяется своеобразный фильмический дискурс, сознательно созданный Жаком Риветтом для собственных исследовательских целей;
- присутствует развитая игра слов, не столько способствующая абсурдизации происходящего, сколько служащая триггером для интриги.

Дискурс-анализ произведений кинематографа

Существует несколько подходов к киноанализу. Впервые этот вопрос рассматривал упомянутый ранее французский исследователь Кристиан Метц (1931-1993), опубликовавший в 1966 году статью под названием «Большая синтагматика повествовательного кино» (фр. *La grande syntagmatique du film narratif* [Metz, 1966]). В статье Метц использует синтагматический подход, что следует из ее названия. Самой большой или «максимальной» синтагмой кино автор называет фильм, который в свою очередь состоит из большого количества «автономных синтагм».

Автор выделяет шесть больших типов этих синтагм: сцена, эпизод, «чередующаяся синтагма» (*le syntagme alternant*), «повторяющаяся синтагма» (*le syntagme fréquentatif*), «описательная синтагма» (*le syntagme descriptif*) и «автономный план» (*le plan autonome*). Метц пишет об означаемом и означающем, о решающей роли как «киноинстанции» (*l'instance filmique*), или означаемого, так и «диегетической инстанции» (*l'instance diégétique*), или означающего, для анализа кино.

В книге «Язык и кино» французский киносемiotик называет свой подход даже не синтагматическим, а структуралистским (фр. *analyse structurale*) [Metz, 1982, p. 13]. Он также утверждает, что работа семиолога состоит в «мета-прочтении» в отличие от «наивного прочтения» зрителя или кинематографиста. Порождением деятельности специалиста кино является текст, тогда как в ходе семиологического анализа рождается система.

Важной особенностью киноязыка Метц считает его «компаративный» характер, «несводимость» к какому-то одному способу передачи сообщения, ведь фильм состоит из движущейся картинке, последовательности кадров, музыки, шумов. И все эти элементы присутствуют одновременно и сразу, без одного из них высказывание не состоится.

Жан Митри (1907-1988), французский киновед и теоретик кино, продолжает размышления Метца в своей книге «Вопрос семиологии. Язык и кино» [Mitry, 1987, p. 27]. Автор предлагает использовать синтагматическую систему Метца, что предполагает рассмотрение кинопроизведения как монтажного единства. Митри приводит следующую схему анализа означающего и означаемого в кино:

- *Форма означающего*: совокупность перцептивных конфигураций, свойственных фильму; глобальная структура изображений и звуков; организация их означающих отношений.

- *Субстанция означающего*: «материал» изображения как репрезентации конкретных вещей, сонорная субстанция (слова, шумы, музыка).

– *Форма означаемого*: тематическая структура; структура отношений идей и чувств; совокупность семантических элементов фильма.

– *Субстанция означаемого*: социальное содержимое дискурса фильма; совокупность проблем, поднятых в фильме, за исключением специфической формы, придаваемой этим проблемам рассматриваемым фильмом, то есть:

– *Форма содержимого*: стиль, манера, способ выражения (драматические действия, описанные события) «истории», ее смысла, придания ей смысла посредством процедур более или менее «специфических», которые выделяют эту историю от той, которой бы она была, если бы была выражена в форме романа или театральной пьесы [Mitry, 1987, p. 146].

Митри, однако, подходит критически к выводам Метца относительно «языковой» природы произведений кинематографа. Он считает ошибочным применение лингвистической логики во время анализа фильмов, а использование таких понятий как «грамматика», «синтаксис», «знаки» и вообще метафорическим в контексте кино как вида искусства. Ему вторят другие исследователи, в частности, французский философ Доминик Шато утверждает, что необходимо «искать не лингвистические структуры в кино с помощью сырья, предоставляемого лингвистами, а сами кинематографические структуры, адаптируя для их теоретической репрезентации лингвистические модели» [цит. по: Mitry, 1987, p. 35].

Поскольку кино, по мнению Митри, не представляет собой систему знаков, то следует говорить скорее о кинодискурсе, нежели о языке кино. Автор замечает, что в голове зрителя дешифрирование увиденного происходит в форме дискурса, зритель создает в своем уме что-то вроде второго или повторного фильма (фр. *un film second*), он называет это «внутренним языком» (фр. *langage interne*). Внутренний язык, согласно Митри, это «довербальный язык, не служащий для коммуникации» [Mitry, 1987, p. 261].

Упомянутые выше ранние семиотики затрагивали, очевидным образом, тему дискурса и разрабатывали первые способы анализа кинопроизведений. В частности, Метц в своей статье 1964 года «Кино: язык или речь» пишет о *discours filmique* и *discours imaginé* [Metz, 1964, p. 71], однако в русском переводе М.Б. Ямпольского 1979 года эти понятия передаются как «фильмическая речь» и «изобразительная речь» [Метц, 1979, с. 69], что может несколько сбить исследователей.

Так или иначе, в этих первых работах о кино, при всей их значимости, содержалось мало практических советов по анализу кинодискурса. Современные же исследователи, например британский семиотик Джон Бейтман, опираются на классические изыскания, консолидируют теоретический материал и разрабатывают свой собственный подход. Так, Бейтман объединил в своей схеме «большой парадигматики» все перечисленные нами направления, дополнив «большую синтагматику» Кристиана Метца. В своем анализе одной из сцен фильма обратимся именно к теории Бейтмана.




Out 1: Noli me tangere. Анализ





Важно отметить, что для анализа кинодискурса мы опираемся на теорию критического дискурса-анализа Нормана Фэркло, то есть мы рассматриваем фильм со всеми его визуальными и аудиальными элементами как особый лингвистический текст.




Для подробного разбора предлагается рассмотреть одну из последних сцен первой серии фильма. В ней Фредерика выпрашивает деньги у очередного мужчины в парижском кафе. Длительность сцены составляет около пяти минут. Действие целиком и полностью происходит в кафе. В сцене 13 монтажных склеек. Монтаж предсказуем, нет резких и неожиданных переходов.




Для дискурсивного анализа выбранной сцены необходимо вначале провести ее подробный покадровый разбор (см. табл. 1):

Таблица 1 – Покадровая разбивка сцены

кадр №	кадр	описание	текст
1		крупный план. Мужчина сидит за столом в кафе, что-то пишет и периодически смотрит перед собой, на зрителя	—
2		средний план. Тот же мужчина и Фредерика, которая сидит за ним. Оба что-то пишут и смотрят вперед, как бы на зрителя. Спустя какое-то время между ними начинается диалог.	-Вы чего-то хотите? Вы чего-то хотите? -Простите? -Вы чего-то хотите? [Фредерика показывает на портрет в блокноте]
3		крупный план. Мужчина смотрит перед собой.	—

4		<p>средний план. Мужчина и Фредерика.</p>	<p>-Не смотрите на меня так. Я не то, что вы думаете. Это правда, моя мать была белой. Из Гаваны. Она мне часто говорила: «Никогда не продавай себя, моя девочка». И я никогда не продавалась. Я делаю рисунки просто так, чтобы жить...</p>
5		<p>крупный план. Короткий кадр. Мужчина задает вопрос Фредерике.</p>	<p>-И что?</p>
6		<p>средний план. Мужчина и Фредерика обмениваются репликами. Фредерика просит поднять руки вверх.</p>	<p>-Но я ишу не маму, а брата. Знаете, мой брат, он ... немного как вы. Вот почему я на вас смотрю. Вот почему я вас рисую. Смешно? -Нет. Я единственный сын, холостяк. -Да? Странно. Покажите руки. Вы врете. У вас обручальное кольцо. -И что? -Я вам не верю.</p>
7		<p>Мужчина оборачивается на Фредерику. Они обмениваются репликами. Мужчина достает деньги из кармана пиджака.</p>	<p>-О, так лучше видно ваши глаза. -Вы интересуетесь моими глазами для рисунка? Врете. Вы рисуете не всерьез. А что вы делаете всерьез? Чем вы интересуетесь всерьез? -Вы что, мне не верите? Какой абсурд! Я поступала в академию художеств. Я в ней не училась, разумеется, потому что искала брата. Не надо думать, что я плохо рисую. Как вам? -Неплохо. Но несерьезно. -Между вами и моим братом огромная разница, два разных мира. И, кстати, почему вы</p>

			<p>мне задаете все эти вопросы? За кого вы меня принимаете?</p> <p>-Вы плохо выглядите, напоминаете страуса, прячущего голову.</p> <p>-Неправда. Я не страус. Не люблю, когда меня считают страусом. К тому же, я не люблю страусов. Они пасуют перед опасностями. А я – наоборот. Не понимаю, к чему вы клоните.</p> <p>-Чего вы все-таки хотите?</p> <p>-Я хочу денег. Нет, это неправда. Я хочу курить, у меня кончились сигареты. Смотрите, видите, у меня есть зажигалка?</p> <p>-У меня тоже закончились. Держите.</p>
8		<p>крупный план. Фредерика крутит в руках зажигалку, потом берет деньги.</p>	<p>-Идите, купите и вернете мне сдачу.</p>
9		<p>общий план. Фредерика быстро встает, собирает вещи, покидает зал кафе. Мужчина провожает ее взглядом.</p>	<p>–</p>
10		<p>Мужчина поворачивается и смотрит в зеркало, где отражается выход из кафе. Вскоре там появляется выбегающая фигура Фредерики.</p>	<p>–</p>

11		<p>Фредерика бежит по лестнице. Останавливается в нерешительности. Возвращается.</p>	—
12		<p>Мужчина продолжает сидеть.</p>	—
13		<p>Дальний план. Вход в кафе. Фредерика выбегает.</p>	—

С точки зрения монтажа, интересно окончание сцены, когда Фредерика, схватив деньги, побежала в сторону выхода из кафе, явно не намереваясь возвращать сдачу мужчине. В одиннадцатом кадре нам показывают момент ее рефлексии, сомнения. Она возвращается. Нам показывают зал кафе, где сидит мужчина. Мы ждем появления Фредерики. Но ее нет. В следующем кадре мы видим, как она спешно покидает кафе. Пользуясь анализом Джона Бейтмана [Bateman, 2007] для описания этой сцены, мы сведем это к следующей схеме (см. Рис. 2):

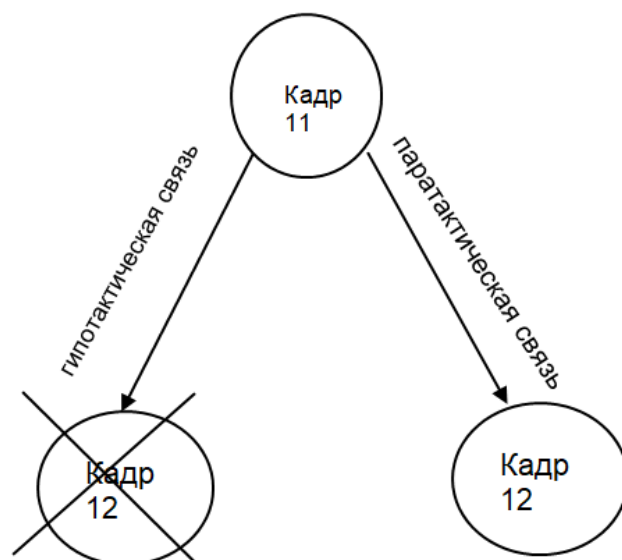


Рисунок 2 – Переход от кадра №11 к кадру №12 с описанием характера связи между вариантами

Бейтман использует для анализа, вслед за Метцем, синтаксические термины «гипотаксис» и «паратаксис». В то время как в лингвистике они обычно помогают описывать связь между предложениями, в анализе кинопроизведений они характеризуют связь между кадрами. Таким образом, можно утверждать, что в анализируемом отрывке вместо предсказуемой гипотактической связи между двумя кадрами, когда происходит эксплицитный монтаж, переход к кадру №12 происходит благодаря паратактической связи, то есть без формальных средств, что приводит к появлению эффекта контраста и неожиданности.

Сцена также интересна необычным мизансценированием, которое работает на идею фильма, создание дискурса вокруг него. Так, первые 2-3 кадра зритель пребывает в неведении относительно того, что происходит в этой сцене. Автор создает иллюзию (за счет часто применяемого для этого средства – зеркала) странного существования героев, отсутствия видимой связи между ними. На протяжении шести кадров действие и разговор между двумя действующими лицами происходит посредством зеркала, создавая эффект Зазеркалья.

Абсурдистский дискурс поддерживается и на уровне диалога, когда актеры постоянно возвращаются к теме лжи, искажения правды: «Я не то, что вы думаете»; «Вы врете. У вас обручальное кольцо»; «Вы рисуете не всерьез»; «Вы что, мне не верите? Какой абсурд!»; «Я хочу денег. Нет, это неправда. Я хочу курить...».

Заключение

В рамках данной статьи представлена ключевая роль языка для создания экспериментального фильма Жака Риветта *Out 1: Noli me tangere*. Режиссер фильма задается лингвистическими вопросами и размышляет о механизмах, вызывающих общественные волнения.

Необходимо помнить о том, что фильм снят сразу после майских событий 1968 года, переломный момент в истории Франции, когда студенческие восстания спровоцировали масштабные забастовки по всей стране. События сопровождались дискуссиями, появлением статей, фильмов. Тесное переплетение вопросов филологии, кинотеории и политических тенденций подтолкнули Жака Риветта к созданию уникального, с любой точки зрения, фильма.

Франция – страна, породившая кинематограф, а также страна, крайне чутко переживающая любые социальные и политические потрясения. Благодаря такому сочетанию французский кинематограф представляет собой подходящий материал для анализа лингвистических особенностей кинематографического дискурса, обусловленных спецификой исторических событий.

В этой связи продемонстрированный в данной статье подход к анализу кинопроизведения следует апробировать далее на других эпохах. В частности, особый интерес представляет кинематограф Вишистской Франции (1940-1945 гг.), подробный анализ позволит получить представление об особенностях авторитарного кинодискурса.

Библиографический список

- Bart P.* Ролан Барт о Ролане Барте. М.: Ад Маргинем, 2002. 288 с.
- Метц К.* Кино: язык или речь? / пер. М.Б. Ямпольского. 1979. С. 54-93.
- Метц К.* Проблемы денотации в художественном фильме: Комментарий М. Ямпольского // Структура фильма: Сб. статей / сост. К. Разлогов. М.: Радуга, 1985. 280 с.
- Bateman J.* Towards a grande paradigmatic of film: Christian Metz reloaded. Paris: Semiotica 2007. № 167-1/4. pp. 13-64.
- Cohen-Séat G.* Essai sur les principes d'une philosophie du cinéma. Paris: Presse universitaire de France, 1946. 211 p.
- Dosi F.* Trajectoires balzacienne dans le cinéma de Jacques Rivette. Paris: Lettmotif, 2013. 640 p.
- Metz C.* La grande syntagmatique du film narratif // Communications. Recherches sémiologiques : l'analyse structurale du récit. 1966. № 8. pp. 120-124.
- Metz C.* Langage et Cinéma. Paris: Éditions Albatros, 1982. 240 p.
- Metz C.* Le cinéma: langue ou langage? // Communications. Recherches sémiologiques. 1964. pp. 52-90.
- Mitry J.* La sémiologie en question: Langage et cinéma (7e art). Paris: Editions du Cerf, 1987. 275 p.

References

- Bart R.* (2002). Rolan Bart o Rolane Barte. Moscow: *Ad Marginem*, 2002. 288 p. (in Russian)
- Bateman J.* (2007). Towards a grande paradigmatic of film: Christian Metz reloaded. Paris: *Semiotica*. 167-1/4: 13-64.
- Cohen-Séat G.* (1946). Essai sur les principes d'une philosophie du cinéma. Paris: *Presse universitaire de France*, 1946. 211 p.
- Dosi F.* (2013). Trajectoires balzacienne dans le cinéma de Jacques Rivette. Paris: *Lettmotif*, 2013. 640 p.
- Metz C.* (1964). Le cinéma: langue ou langage? *Communications. Recherches sémiologiques*. 52-90.
- Metz C.* (1982). Langage et Cinéma. Paris: *Éditions Albatros*, 1982. 240 p.
- Metz K.* (1979). Kino: yazik ili rech? / per. M. B. Yampolskogo. 1979. pp. 54-93. (in Russian)

- Metz K.* (1985). Problemi denotazii v khudozhestvennom filme: Kommentarij M. Yampolskogo. *Strojenie filma: Sb.statej / sost. K. Razlogov.* Moscow: *Raduga*, 1985. 280 p. (in Russian)
- Metz C.* (1966). La grande syntagmatique du film narrative. *Communications. Recherches sémiologiques: l'analyse structurale du récit.* 8: 120-124.
- Mitry J.* (1987). La sémiologie en question: Langage et cinéma (7e art). Paris: *Editions du Cerf*, 1987. 275 p.