УДК 791.3
DOI https://doi.org/10.24919/2308-4863/41-3-4

Віталій ПРОКОПЧУК,
orcid.org/0000-0002-8143-9626
аспірант кафедри дизайну
Київського національного університету культури і мистецтв
(Київ, Україна) lmarsl1994@gmail.com

ЕВОЛЮЦІЯ ВІЗУАЛЬНОЇ КІНЕМАТИКИ КАДРУ У ФОТО ТА КІНЕМАТОГРАФІ ЯК ЗАСАДА ФОРМУВАННЯ СИСТЕМИ МОУШН

У статті досліджено засади формування системи моушн, як цілісного інтегративного комплексу який вбирає в себе образний інструментарій дизайну, архітектури, візуальних мистецтв, кінематографу й фото. Визначено конотаційну дефініцію понять «міф», «знак», «образ», «моушн», виявити їх евристичні початки. Методологія. У роботі використанні такі загальнонаукові методи дослідження як: типологічний, мистецтвознавчий, хронологічно-дескриптивний. Окрім традиційних мистецтвознавчих методів також задіяні міжмистецький і системний аналіз, які дозволяють виявити метафізичні витоки образного інструментарію системи моушн.

Актуалізує проблему потреба власне в такій сучасній поетиці в такому засобі фіксування інформації як моушн. Феноменології моушн, як ця можливість стає наявною, як вона опрацьована в контексті поезис, тобто опрацювання вже кадру моушн, як смисле несучої одиниці поезис. І як ця система переходить в інший діалектичний модус, як вона трансформує свій потенціал, який виникає на підставі звернення кінематографу, на підставі своїх метафізичних витоків тобто до фото, і як фото переживає нове народження вже у такому складному синтетичному просторі моушн-графіки, моушн-дизайну і всіх інших диференційних моушн-практиках.

Досліджена проблема опису уже в знакових конотаціях, феноменологічній ролі експлікації образу моушн, як певної цілісності яка описується категорією кадра. Також у роботі визначено, що симіоз дія знакових систем в фото, кіно і системі моушн є подібною, вона спирається на принцип феноменології прямого проникнення в суть, сприймання світу на короткій дистанції. На основі зіткнення екстрацепції, інтрацепції, пропріоцепція виникає образ як наскрізна реальність який еквівалентний і в своїх психологічних координатах в фото і в кінематографі і в моушн дизайні.

Ключові слова: *моушн-дизайн, моушн, кінематограф, знак, образ.*

Vitalii PROKOPCHUK,
orcid.org/0000-0002-8143-9626
Graduate Student at the Department of Design
Kyiv National University of Culture and Arts
(Kyiv, Ukraine) lmarsl1994@gmail.com

EVOLUTION OF VISUAL FRAME KINEMATICS IN PHOTOS AND CINEMATOGRAPHY AS A BASIS OF FORMATION SYSTEM FORMATION

The purpose of the article is to explore the formation principles of a motion system as a holistic integrative complex that incorporates figurative tools of design, architecture, visual arts, cinema and photography. Define the connotational definition of the concepts «myth», «sign», «artistic image», and «motion», identify their heuristic origins. Methodology. The existing article uses the following general scientific research methods: typological, chronologically descriptive and art historical analysis. Alongside the traditional research methods, inter-artistic and systems analysis executed, which resulted in identifying the metaphysical origins of figurative tools of the motion system.

The existing research actualized the need for motion as modern poetics and as a tool for documentation of information. The following issues of motion phenomenology has studied: how this possibility becomes evident, how it processed in the context of the frame of motion as a meaningful unit. The existing research revealed how the aforementioned system transcends into another dialectical modus; how it transforms its potential, which arises out of the metaphysical origins of cinema, i.e. the photo; and how the photo experiences a new birth in such a complex synthetic environment of motion graphics, design and all the other differential motion practices.

The problem of description in symbolic connotations, the phenomenological role of explication of the image of motion, as a certain integrity that described by a category of a frame is investigated. Also in the work it is determined that the semiosis of the action of sign systems in photography, cinema and motion system is similar, it is based on the principle of phenomenology of direct penetration into the essence, perception of the world at a short distance. Based on the collision of extraception, intraception and proprioception, the image emerges as an end-to-end reality, which in its psychological coordinates is equivalent to photography, cinema and motion design

Key words: *motion design, motion, cinematograph, sign, artistic image.*

Постановка проблеми. Насамперед зазначимо, що мова йтиметься не про моушн-дизайн і моушн-технології, а про систему моушн як про цілісний інтегративний комплекс, який вбирає в себе образний інструментарій дизайну, архітектури, візуальних мистецтв, кінематографа та фото. Не можна стверджувати, що моушн – це певний гіперсинтез або надсинтез мистецтв, але певною мірою він є останнім синтетичним утворенням, яке виконує певні функції. Це утворення виникло досить пізно, приблизно у 1940-х роках (постмодерна архітектура виникла у 1949 р.). Можна вважати, що моушн, як цілісність, теж є цілісністю постмодерного зразка, якщо це так, то вторинність системи як вторинної моделюючої системи є очевидною. Якщо говорити про зображення, або картинку, як зараз прийнято, з якою працює моушн-дизайн і взагалі всі проєктанти моушн – не лише дизайнери, а й рекламісти, ті, хто використовують моушн-ролики в допоміжних до фільму функціях, так чи інакше орієнтовані на те, щоб зберегти поетику зображення. Якщо йдеться про моушн-дизайн в кіно, а це є предметом дослідження ситуації, то звичайно варто вести мову про кадр, варто говорити про те, що кіно, кінематограф, як вид мистецтва, сформувався на основі фото, і виникнення моушн-системи є певне повернення до метафізичних витоків кінематографу, тобто до поетики фото. Якщо це так, то гостро постає проблема, смислонесучої цілісності кадру та еквівалентних категорій в інших видах мистецтв, які задіяні в системі моушн. Отже, щоб визначити моушн як динамічну систему в динамічну цілісність, важливо відповісти на питання, як стала можливою ця система.

Аналіз досліджень та публікацій засвідчив, що означена проблема в науковому дискурсі розглядається вперше, до цього зустрічалися лише поодинокі статті на дотичні теми. «Проєктно-художній інструментарій моушн-дизайну» (на прикладі рекламного ролику) (Мурашко, 2017), дисертаційна робота М. Мурашко, в котрій розглядається проєктно-художній інструментарій і технологічна сторона створення елементів моушн-дизайну в рекламному ролику. «Феномен цифрового мистецтва в художньо-комунікативному просторі постклассичної культури» (Опалєв, 2009) розглядає харківський дослідник М. Опалєв. Технічний аспект створення відеоролику інструментами мультимедійного дизайну на прикладі музичного кліпу з елементами 3d-анімації висвітлює Л. Сухорукова в роботі «Засоби художньої виразності в мультимедійному дизайні» (Сухорукова, 2015).

Мета статті – проаналізувати систему моушн як цілісний комплекс, синтез візуальних мистецтв, котрий увібрав у себе образний інструментарій та поетику фотографії й кінематографу; розглянути дефініції понять «міф», «знак», «образ», «моушн», виявити їхні евристичні витоки. Наукова новизна дослідження полягає в тому, що в ньому вперше розглянуто моушн, новітню поетику синтезу візуальних мистецтв як цілісний комплекс, що вбирає в себе художній інструментарій дизайну, архітектури, кінематографу й фото.

Виклад основного матеріалу. Відразу зазначимо, що знак ми будемо розглядати в контексті французької школи семіології, зокрема досліджень міфології Ролана Барта, який, поділяючи погляди Фердинанда де Соссюра, дотримується розуміння знака як єдності означуваного й означального (означуване – це денотат, первинна система, на основі якої структурується дещо, а означальне – це ті всі модуси структурування, які формуються на основі первинної системи). Те, що Ролан Барт називає міф, це означуване другої системи, системи модулятора, яке фактично перетворює первинну систему на означальне, тобто робить її елементом активного конструювання, котре він визначає як сучасну міфологізацію. Ця сучасна міфологізація стає актуальною для реклами, кінематографа, усіх тих практик, які зараз формуються в медіапросторі культури, адже знак розуміється більш широко, як єднання поняттєвого й чуттєвого. У теорії Фердинанда де Соссюра (Соссюр 1916) знак знак із самого початку визначався як єднання поняття та асоціативного образу, потім він прийшов до більш нейтральної конструкції, означуване й означальне. Такий лінгвістичний підхід, по-перше, дає весь набір інтерпретацій знаку, і цей набір інтерпретацій пов'язаний з лінгвістичним тлумаченням тих структур, котрі визначаються як знакові. А це фонетика, тобто звуковий комплекс, який існує і в кінематографі та моушн-продукції. Це графіматика, жорсткий силует, зчитування інформації на краях, лапідарне розформування розкадрування планів і певна літерність, що присутня, з одного боку як текстова реальність, а з іншого – як доведення графем моушн роліку до літерності, до конфігуративності, що належить літерній мові, а ще більше просто – до піктографічності, а може, і до ієрогліфічності; це складний симбіоз , але він відбувається на рівні, розшуку ефективніших, більш дієвих та агресивних візуальних структур, які виділяють певний ролик на тлі інших.

Наступний елемент цієї системи інтерпретації – це морфологія. Якщо морфологія в природній мові визначає побудову слова, то морфологія в цілому в інших культурних практиках розумі-

ється як форма творчості, як визначення формального контексту, де й можлива конструкція на підставі певної візуальної кінематики, тобто морфи (форма) вже несе в собі зародок кінематики, візуальної кінематики; якщо графіматика може бути статичною, хоча це теж маловірогідно, то морфологія має зчитування вглибину, з чіткою інформацією на краях і пластичний елемент цього достатньо, щоб під морфологією розуміти будь-яку структуру в її абстрактному об'ємному визначенні. Синтагматика наступна реальність інтерпретації, яка характеризує зони розподілу кадру в кіно – це перший, середній, дальній план; це також визначення метрик (тобто систем вимірювання простору): екстенсивна метрика намагається захопити якомога більше простору в кадрі, а інтенсивна – стиснути його й довести до того алгоритму або ієрогліфу, який стає знаково респектабельний і знаково конкурентно спроможним на ринку ейдетики знакової системи. Феномен як головна субструктура феноменології, що виникає теж в той же час, коли й семіотика, на межі XIX – XX ст., це за Гуссерлем (Гуссерль, 1994). Якщо феноменологія, за І. Кантом (Кант, 1907), це наявний світ, який нам дається в сприйнятті, і феномен корелює з річчю в собі, яка може даватись яві, але ми не можемо надати повний опис речі в собі, феномен уже описується. У І. Канта є ще одна конструкція: номен – поняттєвий конструкт, опису світу. Феномен у Е. Гуссерля поєднує в собі і феномен в кантовському вимірі, і номен. Це безпосереднє проникнення в сенс речей, фактично феномен моушн – це конституювання зображувальною тканиною світу, як безпосереднє дотичність до сенсу речей, що завдається шляхом ідентичності всім сенсом просто, ясно й без напруги в ігровому варіанті. І остання конструкція, що потрібна для опису моушн, це образ. Образ завжди є ідеальний, він вичерпується зі світу. Перцептивний образ заміщує місце предмета, ми працюємо з образами так, як працювали б із самими предметами. Художній образ, цю систему ідентичності доводить до певного алгоритму культуротворення. Перцептивний образ набуває ознак визначення стильових, індивідуальних; його експресія та індивідуальність належать до певного коду зчитування інформації, що пов'язана з певним іменем. Такий образ у моді інтерпретується як лейбл, флеш-імідж, як певна конструкція, що потрапляє в цей простір образної інформації відеоринку; спрацьовує проблема маркетингу образних систем, а також менеджменту, управління образами. Отже, кадр як смисленесучу цілісність зображення можна інтерпретувати як знак, феномен на явну реальність, як пост на явну реальність, котра перетворюється на щось інше, і як образ.

Відтак виникає проблема опису вже в знакових конотаціях, феноменологічній ролі експлікації образу моушн як певної цілісності, що описується категорією кадра. Звернімося до дослідження М. Рома (Ром, 1975, с. 55) «Бесіди про кінорежисуру», де режисер характеризує кадр як певну мізансцену, проводячи паралель із театром і наголошуючи, що мізансцена своєрідна, яка не є просто просторовою цілісністю на сцені, а поєднує в собі великий план, середній план, дальній план і саме мізансценування реальності, відбувається як рух, котрий має свій ритм і свою власну форму, яку М. Ром визначає як певну систему мізансценування кадру. Отже. субстанційні носії архітектоніки кадру – рушійність, яка домінує в моушн, ритм, певна регулярність, циклічність донесення інформації, гостра лаконічна форма, яка виділяє це зображення чи цю систему моушн із подібних систем, що є конкурентно спроможними на цьому ринку образних інсталяцій.

Просування інформації або систем моушн на ринок – одне з важливих завдань дизайнера, який є в цій ситуації менеджером, адже він шукає унікальний ключ для того, щоб ця система була помічена, де досить обмежені можливості трансформації інформації, це короткометражний ролик, система зображень клішована, типізована, завдана як графіматичний, морфологічний і синтаксичний код, порядок подання інформації, де сінтагме (тобто просторові зони) визначають поля руху, або візуальної динаміки, тобто, можна стверджувати, що семіосфера, семіоз як дія знаків у цій систематиці, яка характеризує моушн, має своє походження від фото й від кінематографу.

Ролан Барт в своїй роботі «Camera Lucida», тобто камера, що випромінює світло, мову веде про фотоапарат. Дослідник розмірковує не про фото як родову діяльність, що виникає у XIX ст., а про фотографію, намагаючись знайти найважливіші виміри фототвору. «Моя перша знахідка була наступною, те що фотографія до нескінченності відтворює, має місце всього один раз; вона до нескінченності повторює те, що вже ніколи не може бути повторене в плані екзистенційному. Подія в ній ніколи не виходить за власні межі, до чогось іншого, фотографія постійно стіснює упорядковану сукупність "корбус", в котрій я маю потребу, до тілу "корбс", котре я бачу. Вона являє собою абсолютну одиничність, суверенну, сіру і нібито тупу випадковість, це фото, а не фотографія як така, коротше, є Тюхе, випадок, зіткнення

реальність їх самих по собі і є обов'язково їх вираз» (Барт, 1997, с.10–11). Тобто фото – це все-таки випадковість. що несе в собі технообраз, який виникає шляхом натискування на кнопку; за Р. Бартом, це був конститутивний елемент феноменолога Барта, тут із семіотика він перетворюється у феноменолога. Взагалі семіотика й феноменологія корелюються, як оці способи проникнення безпосередньо в сенс реальності і реальність фотографії, її філософія зорієнтована на випадок, на те, що фотографія стає своєрідним документом митті й ні на що більше не претендує. Можна стверджувати, що фотографія потрапляє в епіцентр смислотворення речі шляхом випадкової реальності, яка додається людині з допомогою технообразу. Адже цього замало, вона намагається бути мистецтвом, і тут вже Ролан Барт починає говорити про феноменологію фотографії. Пригодництво фотографії і сингулярність орієнтації на дискретну частину буття її документація цієї частини – важлива реальність, яка в системі моушн усувається. Вона усувається вже і в кінематографі, тут пригоди не може бути, тут є режисер, який монтує кадри, або свою камеру, якою він здійснює зйомку, ставить у позицію рушійного носія зображуваності, або екранної інформації, вона стає динамічною і бачить, начебто, як око людини. Тобто фото вже із самого початку культурно було орієнтовано на мізансцену, театр, картину, живопис, графіку, ті гравюри к'юншти, які несли в собі образ морального чи якогось іншого буття і, найголовніше, що фото так чи інакше своїм пригодництвом, своїм технообразом говорить те, що світ може відкритися. Моушн, кінематограф не ставлять такого питання, із самого початку орієнтовані на результат, який може бути трансцендентально однозначним, як моушн, а в кінематографі – абміолентним і складно деформованим. Так зване поетичне кіно не дає доцільності образи, взагалі його приховує, образ перетворюється із феномена в фантом, більше того нагадує візії, візіонізм, знову ставлять на п'єдестал випадковість буття і випадок як засаду буденності людину, але це випадок вже не фотографічний і кінематографічний, який здобувається шляхом поетики.

Із фото не можна вийти, як не можна вийти з міфу – констатує Р. Барт у книзі «Camera Lucida», яка була написана під впливом смерті його матері. Вчений описує випадок, коли він розглядає фото своєї матері, на якому вона ще в тому одязі, який він не ідентифікує з часом історії свого буття. Вона ще молода, він її такою не пам'ятає, а тут вона вже дуже стара, він її рідко бачив, і теж такою не пам'ятає. Коли філософ почав розглядати всі фото своєї матері, він ідентифікував її душу з портретом дівчинки, котрій було чотирнадцять років, беззахисність погляду: материнська вдача, тиша і спокій, з яким вона в такій динамічній позі вперлась рукою в крісло, – усе це вказувало, що це його мати. Тобто документальність усувається, а історія залишається. Історія як час, котрий документує фото, але це час від системи.

У Р. Барта, є в його семіотичних розшуках, цікавий концепт – нульовий ступінь письма. Коли банальна інформація є прямим комунікантом, вона не помічається, але доступна, і люди ясно йчітко ідентифікують себе з історією, часом, предметним світом та іншим. Якщо трансформувати цей нульовий ступінь письма, то вже виникає поетичний ефект, ота поетика, яка визначає художність, тобто фотографія стає образом. Час не можна повернути, бо він обов'язково тісно пов'язаний з річчю, а річ сприймається як документ; усе це моушн і кіно заперечують, але все це є засадою і поетики кінематографа, і поетики моушн. Кінематограф переводить дискретну реальність фото з її асамбляжем історичності, коли персонажі сідають у ландшафті, намальованому позаду в певні крісла, у буквально тих же історичних реаліях, у яких колись Рембрандт писав портрети; або його «Нічна Варта» – це рота солдат, або медики, це теж портрети, написані у вигляді історичної картини. Асамбляжі – це ранній період, фото входять, мізансценування заперечується, і ми бачимо, що живописна айдентика, майже імпресіонізм, притаманні сучасному фото, особливо цифровому фото, адже те, що референт фото є особливим і все ж таки фото має справу з технообразом, який фіксує мить і документує зображення.

М. Ром стверджує: якщо ми монтуємо подібні кадри, то монтаж не формується, а формується скачок, зсув, тектонічний злам зображення, монтуються лише далекі кадри за своєю структурою, і тоді й виникає поетика монтажу, як поетика за домінантою контрасту. Тобто поетика, як дискретна цілісність кіно, це ранній і німий кінематограф, або орієнтація на монтаж як принцип кіновиробництва й поетика напливів, трансгресій, трансформації планів – це два різних тезауруси і два різні підходи до створення кінореальності. У моушн залишається монтажний принцип більш структурним і більш квазі-рефлективним (осмислюється вже квазі реальність, яка потрібна, що формується як трансформація реальності, де тектонічні зсуви, злами зображення не є прямим монтажем, є монтаж трансформований, є номізований). Це значить, що моушн більше працює із системою близьких конфігурацій і що система

монтажу орієнтована на нюанс, хоча сам по собі контрастний хід ніхто не заперечує і ніхто не вважає, що він не діє.

Візуальна кінематика в кіно може існувати як фрагмент, коли людина входить у середину предмета. Ми можемо побачити крупним планом очі людини, у зіниці якої відображається інтер'єр, як оверлеппінг, накладання одного зображення на інше, чим особливо «страждає» фотомонтаж. Так, в Елі Лисицького є дві голови, накладені одна на іншу, де очі слугують для двох голів. От такий злам він вже несе в собі поетику про моушн, бо це тектонічний злам, це не монтаж, а зсув, котрий свідчить, що найголовніше у людини очі, хтось забрав, або дав їй «мало» очей цим людям, що вони дивляться абсолютно однаково. В цьому теж прочитується тотальність, яка відбиває код тоталітаризму. Інший цікавий елемент, який мало хто помічає, але він теж говорить про візуальну динаміку фото, – це дотик. Коли предмет або обрізається, то не радикально, або дотикається до рамки, до іншого предмета. Вся графіка, орнаментальна графіка, весь живопис засвідчує те, що рідко предмети зображуються, коли вони торкаються один одного, між ними є або великий проміжок, або малий, але сам дотик свідчить про катастрофу. Е. Каннеті (Каннеті, 1984) назвав її ефектом натовпу (дотик в натовпі свідчить про те, що людина не самостійна). Так і візуальна динаміка має свою конфігурацію психологічних візуальних алюзій, тяжіння до краю: крайня точка дотику, до куту, крайня точка дотику, до центру, що й визначає центрований простір, простір несвободи, який в поєднанні з ракурсом, як оптичні візії, призводить до того що фото стає вкрай агресивною формою відображення динаміки кадру. Все це гармонізується в кінематографі завдяки тому, що тут візуальна айдентика, візуальна динаміка поєднує в собі кінематику дискретного типу й кінематику контенуальному і перекладання дискретного коду на контенуальний складає власне засади поетики кінематографу. Але кінематика, котра виникає як візуальна цілісність у фото, все ж таки належить дискретній системі, а фотомонтаж є одним із принципів, який вже потім переходить у монтаж як принцип кінематографічний.

Відбувається новітня поетика, трансгресивного типу. Трансгресія – це перехід всіх можливих і неможливих меж. Поетика трансгресії на підставі застосування поетики кадру кіно або баналізується до примітиву, що так було характерно для комерційного кінематографу ранніх часів, або, відійшовши у вишукану графіку, набуває своєї експоненти, уже як дизайнерська гра із графіматикою, роліфікою й кінематикою форми морфології, де сінтегматика відсувається. Перший план, далекий план, середній план відсувається, всі ці реалії моушн уже не мають такого значення, як у кінематографі. Отже, система змін трансформацій кінематографа і формування новітньої поетики, яка вже виникає в таких формах експресивних і достатньо екстравагантних, є потребою часу. Ця потреба виникає тому, щоб базуватися на простій і ясній кінематиці кадру картинки, зображення, довести її до знакової форми, а симіоз, дія знаків, має бути релевантною відповідати ринку, тих знакових протоформ, які виходять в змагання. Кінематограф – це видовище, а не слухання. Саме поняття «кінематограф» у перекладі із грецької означає «той, що зображує рух». Англійською мовою кінематограф визначається як «картинка, що рухається». Отже, рух і видовище лежать в основі навіть самої назви цього мистецтва. Варто зазначити, що видовище і видиво це різні речі. Видовище – цілісність, що характерна для культури; цілісність на площі в етнокультурі, природі, своєрідний макрокосмос, універсум свята, видовище, пов'язане і святом; спілкування, коли людина розкривається і найбільш вільна у своєму часові буття. А видиво – це вже певне відволікання, це свято доведено до камерного формату, доведено до святковості, фестівет, що реалізується як надзвичайно могутній код фестивації реальності і саме одивлення; диво вписується в код моушн і стає засадою перманентного свята картинки, свята її цілісного рушійного організму. Можна говорити, що саме цей аспект і дає підстави сконструювати вже іншу поетику.

Отже, можна підсумувати, що дія знакових систем в фото, кіно і системі моушн є подібною, вона базується на принципі феноменології прямого проникнення в суть, сприймання світу на короткій дистанції. Феноменологія як наявна реальність може бути доволі різною, побаченою з іншої планети, з літака, дрону, а може бути зустріччю на дотик, що проєктує, програмує гаптичний образ, який буквально відшукує людина своїми очима, начебто вона навпомацки схопила цю реальність. Такий ефект близькодії характерний для постмодерну: гаптичний образ кінематика тілесних предметів констеляцій є характерною для постмодерну – його кінематографу, фото, моушн. Кінообраз фото, фото образ і їхній моушн-образ по різному формується в різних стильових поетиках і системах. Кінематограф, починаючи від раннього комерційного чи рекламного, вульгарного по суті, дійшов до складної атараксії, усунення і психології і навіть мізансцени; це останні візії і останні

постмодерні роботи, їх детально описують В. Бичков, Н. Маньковська та В. Іванов у книзі «Тріаолог». Сучасний кінематограф постмодерного типу – це переважно монолог, де екзистенційний тип передавання інформації занурює весь потік кадрів і всю їхню біомеханіку впідсвідоме. Екстрацепція, тобто дистант-рецептори моделюють світ на відстані. Інтроцепція занурення в підсвідоме й пропріоцепція. Людина як планетарне явище, планетарна істота і вертикальна хода, вертикальне існування в світі, утворює інтенсивну метрику руху вгору, що доповнюється іншою екстенсивною метрикою захоплення все більшого й більшого простору в ширину кадру. На основі зіткнення цих метрик виникає образ як наскрізна реальність, що еквівалентна і в своїх психологічних координатах, і у фото, кінематографі, моушн-дизайні.

Висновки. Витоки візуальної кінематики кадру фото і в кінематографі поєднуються шляхом редукції кінематики кіно та зведення її до візуальної системи кінематики, фото кадру. Новітня кінематика інтегрує всі досягнення кінематографа, відео й віртуальної реальності, що характеризує систему моушн як образну, знакову, а феноменології як наявну реальність знакового типу. Моушн усе візуалізує, усе перетворює на симбіоз, де надціль (надмета) виправдовує всі засоби.

Охарактеризувавши моушн як естетичну систему, певну поетику, поєднання з поетикою кіно та фото, наступні наукові розвідки плануємо присвятити більш маністичному опису поетики моушн як віртуальної реальності, зокрема розглянути моушн як систему, елемент комунікації, інтерактивності між людиною та компютерним середовищем (відеоіграми, інтерактивне кіно й ін.).

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика (Г. К. Косикова, Пер.) Москва: Прогресс, 1994. С. 616.
2. Барт Р. Camera lucida. (Михаила Рыклина, Пер.) М.: Ad Marginem, 1997. С. 223.
3. Гуссерлъ Э. Идеи к чистой феноменологии и феноменологической философии. Москва: Лабиринт, 1994. С. 110.
4. Канетти Э. Масса и власть. (Л. Ионин, Пер.) М.: Ad Marginem, 1997. С. 528.
5. Кант И. Критика чистого разума. (Н. Лосского Пер. тип. М. М. Стасюлевича) Санкт-Петербург. 1907. С. 591.
6. Мурашко, М.В. Проектно-художній інструментарій моушн-дизайну (на прикладі рекламного ролика): дис. канд. мистецтвознав. / Харків. ХДАДіМ. Харків, 2017. С. 20.
7. Опалєв, М.Л. Дизайн Мультимедійних презентацій: стильові напрямки і засоби формування візуально-образної мови: дис. канд. мистецтвознав. / Харків. ХДАДіМ. Харків, 2009. С. 20.
8. Ромм, М.И. Беседы о кинорежисурре. Москва. Союз кинематографистов СССР, 1975. С. 286.
9. Соссюр Ф. Курс общей лингвистики (1916). М.: Едиториал УРСС, 2004. С. 256.
10. Сухорукова, Л.А. Засоби художньої виразності в мультимедійному дизайні (на прикладі музичного кілпу з елементами 3d- анімації): дис. канд. мистецтвознав. / Харків. ХДАДіМ, 2015. С. 20.

REFERENCES

1. Barth R. Izbranniye raboty: Semiotika. Poetika. [Selected Works: Semiotics. Poetics]. (G.K. Kosikova, Trans.) Moscow: Progress, 1994, pp. 616. [in Russian].
2. Barth R. Camera lucida. [Camera lucida] (Mikhail Ryklina, Trans). M.: Ad Marginem, 22, 1997, pp. 223. [in Russian].
3. Husserl E. Idei k chistoy phenomelogii I phenomenologicheskoy philosophii. [Ideas to pure phenomenology and phenomenological philosophy]. Moscow: Labyrinth, 1994, pp. 110. [in Russian].
4. Canetti E. Massa i vlast. [Mass and Power]. (L. Ionin, Trans.) M .: Ad Marginem, 1997.528 p.
5. Kant I. Kritika chistogo razuma. [Critique of Pure Mind]. (N. Losskogo Trans. Type. M. M. Stasyulevich) St. Petersburg, 1907, pp. 591. [in Russian].
6. Murashko, M.V. Proektno-khudojnii instrumentariy moush-dizaynu (na prikladi reklamnogo rolika). [Project-artistic and instrumental motion-design (on the attachment of an advertising video)]. Ph.D.Thesis Kharkiv. HDADiM. Kharkiv, 2017, pp. 20. [in Ukrainian].
7. Opalev, M.L. Dizayn Multimediynih presentaciy: stylovi napramki I zasobi formuvannya visualno-obraznoyi movi. [Design of Multimedia presentations: straightforward style and formulation of a visual-shaped movie]. Ph.D.Thesis Kharkiv. HDADiM. Kharkiv, 2009, pp. 20. [in Ukrainian].
8. Romm, M.I. Besedi o rejisure. [Conversations about film director]. Moscow. Union of Cinematographers of the USSR. 1975, pp. 286. [in Russian].
9. Saussure F. Kurs obschey lingvistiki (1916). [Course in General Linguistics (1916)]. M.: Editorial URSS, 2004, pp. 256. [in Russian].
10. Sukhorukova, L.A. Zasobi khudojnoyi viraznosti v multemediynomy dizayni (na prikladi muzichnogo klipy z elementami 3-d animacii). [Capture artistic variety in multimedia design (on the application of a musical library with elements of 3-D animation)]. Ph.D.Thesis Kharkiv. HDADiM, 2015, pp. 20. [in Ukrainian].