

УДК 130.2

КИНО КАК ФЕНОМЕН ВИЗУАЛЬНОЙ КОММУНИКАЦИИ: ОТ СЕМИОТИКИ К ФИЛОСОФИИ ВОСПРИЯТИЯ

**ВОЛКОВ
АЛЕКСЕЙ
ВЛАДИМИРОВИЧ**

*доктор философских наук,
заведующий кафедрой философии и культурологии,
Петрозаводской государственной университет,
Института истории, политических и социальных
наук,
Петрозаводск, Российская Федерация,
philos@petrsu.ru*

Ключевые слова:

кино
визуальное
коммуникация
семиотика
восприятие
феноменология
знак
смысл

Аннотация:

Статья посвящена анализу киноискусства как феномена визуальной коммуникации. Автор исходит из ключевой для семиотической парадигмы посылки о том, что кино является коммуникативной системой, построенной на основе определенного кода. Рассматривая семиотическую трактовку коммуникации, автор уделяет особое внимание тем трудностям, которые препятствуют превращению семиотики в универсальный инструмент для изучения визуальных феноменов и кино в частности. Данные трудности связаны прежде всего с недостаточным вниманием семиотики к проблеме восприятия. Обращение к кинотеории показывает, что кино включает в себе возможности для экспликации феноменологической трактовки восприятия как смыслообразующей, конституирующей деятельности. Отмечено, что в структуру киноизображения входит целый ряд элементов, предполагающих творческое участие со стороны зрителя. Такими элементами оказываются: рамка, пространственная глубина кадра, кинематографическое значение и время. В этой связи зрителю на экране соответствует не только то, что сознательно внес в него автор, но также и то, что внес в него зритель в своем с ним диалоге, а сама коммуникация оказывается сложным взаимоотношением, по крайней мере, двух текстов – готового и создаваемого, реагирующего текста.

© 2024 Петрозаводский государственный университет

Получена: 27 января 2024 года

Опубликована: 27 февраля 2024 года

Феномен коммуникации уже давно стал предметом разнообразных исследований и определений. Предлагаемые различными авторами трактовки коммуникации распространяются от коммуникативной теории и техники, часто редуцируемой к обмену информацией, до всеобщего коммуникативного разума, лежащего в качестве координирующей инстанции в основе всех форм духовной жизнедеятельности общества. При этом сколь различные определения понятию коммуникации ни предлагались бы, в общем виде ясно, что коммуникация есть общение партнеров, обменивающихся информацией, которая должна быть сформулирована так, чтобы ее смысл мог быть идентифицирован собеседником и мог стать

предметом обсуждения, т. е. встречных вопросов и ответов.

Между тем, в культуре есть ряд феноменов, которые хотя и не отрицают, но значимо усложняют данное определение коммуникации. Речь идет о феноменах визуального порядка. С одной стороны, когда некто рассматривает живописное полотно или смотрит кинофильм, то ему вряд ли придет в голову, что он «общается» или «беседует». С другой стороны, как пишет У. Эко, такая наука, как семиотика давно претендует на роль «всеобщей отмычки», объясняющей визуальные феномены именно как ряд сообщений, выстроенных на основе определенного кода [14: 121]. Ниже мы попытаемся взглянуть на феномен визуальной коммуникации, выбрав в качестве примера кинематограф. При этом нашей конкретной задачей будет выявить коммуникативную сущность феномена кино с позиции синтеза семиотической и феноменологической трактовки восприятия.

Итак, как уже было отмечено выше, с точки зрения семиотики знаки графического, а также фильмического изображения действительно обретают свое значение строго в зависимости от кода, присущего автору-создателю, режиссеру фильма. Так, по мнению семиотики Метца, хотя смысл фильма и извлекается в значительной мере из смонтированных изображений и звуков, он, тем не менее, очевидно, был заложен кинематографистом, определенным образом сочетавшим элементы, единицы и части фильма. Закодированными представляются Метцу именно фильмические сочетания, т. е. последовательности изображений на экране. «Фильмические сочетания, – пишет французский семиотик, – организуют не только фильмическую коннотацию, но также (и в первую очередь) денотацию. Функционирование фильмических сочетаний характеризуется тем, что благодаря им зритель, прежде всего, понимает смысл фильма» [9: 110]. Сходной точки зрения придерживаются многие киносемиотики. Так, например, американский исследователь С. Уорт полагает, что упорядоченная последовательность есть «метод, с помощью которого человек придает смысл отношению нескольких информационных блоков... В этом смысле последовательность изображений, по мнению Уорта, и есть ничто иное как “сочетание, произвольно применяемое для сообщения значения» [11: 158]. Откликом на эту же тему служит мысль Ж. Митри, рассматривающего денотацию как сообщение, кодом которого является реструктурирование, осуществляемое средствами организации и кадрирования отснятого материала. Если в литературе, утверждает французский семиотик, смысл находится за словом, то в кинематографе «он чаще всего присутствует как бы между изображениями [10: 36–40]. Среди отечественных авторов выделим в этом контексте точку зрения Ю. М. Лотмана. По его мнению, в основе кинозначения лежит «механизм различий и сочетаний». При этом в киноязыке, добавляет Лотман, обычно присутствуют две тенденции: одна основывается на повторяемости киноэлементов, в том числе и таких как фильмические изображения, а другая – на деформации и нарушении привычных последовательностей, фактов и облика вещей [8: 32].

Таким образом, совершенно очевидно, что согласно семиотической точке зрения кинофильм будет коммуникативен в той степени, в которой зритель действительно извлекает то, что кинематографист или автор-создатель в этот фильм вкладывает. В этом смысле сам коммуникативный процесс следует определить как «передачу сигнала, воспринимаемого преимущественно зрительно, закодированного в знаки, которые мы рассматриваем как сообщения, извлекая из них смысл или содержание» [11: 141].

Между тем существует ряд трудностей, препятствующих превращению семиотики в универсальный инструмент при исследовании визуальных явлений культуры и кино в частности. Прежде всего выделим одно немаловажное обстоятельство. Верно, что кинематографист, создавая фильм, использует те или иные фильмические сочетания с тем, чтобы побудить зрителя извлечь из них задуманный им смысл, но правда и то, что эти фильмические сочетания сами конституируются в отношении смысла. Так, Кристиан Метц, рисуя картину разнообразных кодифицированных сочетаний используемых в фильмах, отмечает, что все они обнаруживаются только в отношении интриги. Стремиться обнаружить фильмические сочетания, не учитывая целостности диегезиса, означает, по мнению Метца, оперировать означающими без означаемых, ибо само существо повествовательного фильма заключается в том, о чем он рассказывает. В этой связи французский семиотик делает вывод о том, что при исследовании кино необходимо наряду с семиотикой выделить также структурный анализ рассказа, рассматриваемого независимо от киноязыка как средства его (т. е. рассказа) передачи [9: 130–131]. Выводы об относительной самостоятельности повествовательного слоя встречаются также у Р. Барта. На примере исследования фотограмм он заключает, что смысл фильма нередко «отслаивается» от той неизбежности и временной последовательности, которые задает ему съемка [5: 187]. Отметим, наконец, книгу отечественного исследователя М. Ямпольского, посвященную интертекстуальности и кинематографу. В своей работе автор рассматривает язык кино, с одной стороны, как набор кодированных элементов, а с другой – как набор фигур, организующих через

интертекст совершенно разные смысловые стратегии. Весьма важно при этом, что сам интертекст находится в координатах, глубоко чуждых классической семиотике. Как утверждает Ямпольский, семиотика не оперирует ни элементами, обладающими инертной телесностью, ни невидимыми текстами, существующими вне материальных носителей, она не рассматривает смыслопорождение как своего рода маршрут от неких смысловых аномалий к невидимым текстам, расположенным в памяти зрителя.

Как мы видим, необходимость выхода за рамки семиотической перспективы при исследовании кино как визуального феномена совершенно очевидна. Более того, если признать тот факт, что повествовательный слой существует не единственно на киноплёнке, но также и в восприятии зрителя, то окажется, что процесс смыслообразования внутри фильма может по праву иметь статус коммуникации. Зримому на экране соответствует не только то, что сознательно внес в него автор, но также и то, что внес в него зритель в своем с ним диалоге. В этом случае только чтение и восприятие, – делает вывод Ямпольский, – могут явиться полем научного исследования, потому что только в чтении и восприятии производится смысл [15: 414].

Разумеется, подобная позиция с точки зрения традиции выглядит почти скандальной. В самом деле, традиционное искусствознание с его пietetом к автору всегда стремилось приписывать все интенции только создателю текста или тексту как имманентному образованию. Вместе с тем понятие автора, как уникального производителя текста все чаще ставится под сомнение сегодняшней наукой. В этом смысле необходимо отметить тот пересмотр понятия «текст», который был произведен родоначальником современной философской герменевтики Х.-Г. Гадамером, а также представителем структурализма Р. Бартом.

В своем сочинении «Истина и метод» Гадамер утверждает, что любое понимание заключается в разработке некоего предварительного наброска, который подвергается постоянному пересмотру при дальнейшем углублении в текст [6: 318-319]. При этом, следуя герменевтическому опыту, мы вынуждены постоянно отказываться, по крайней мере, от двух вещей: во-первых, ставить вопрос о *начале*, о некоей точке, из которой возникает текст, потому что беспредельное погружение в начало показывает, что у текста в действительности нет истока; а во-вторых, выставлять некую смысловую завершенность и окончательность, ибо смысл никогда не может быть завершен, совершен, в противном случае он не является смыслом. Таким образом, в движении понимания мы изначально помещены в «середину» так, что никогда из нее не выходим, и поэтому само понимание определяется Гадамером как интерпретация – «речь-между». При этом нахождение себя в «открытости» середины вызвано прежде всего тем, что в движение включена экзистенция, по самой сути осуществляющая неразлагаемое интерпретирование, т. е. постоянно пробрасывающее и отсылающее *вы-хождение себя за себя самого*. Так интерпретация превращается из вспомогательной процедуры познания в исконную структуру «бытие-в-мире» [7: 214].

Очевидно, если текст сбывается только в интерпретации, то и нет никаких абсолютных границ для его значений. Текст и интерпретация в этом случае образуют, согласно Гадамеру, движение «туда и обратно» или, проще говоря, круг. Так, для того, чтобы понять какой-либо текст, нам прежде всего необходимо реконструировать вопрос, на который этот текст должен быть ответом. Однако реконструируемый вопрос не может оставаться в границах своего изначального горизонта, т. е. он будет обязательно содержать в себе также и нашу собственную понятийность (*Begreifen*). Дело в том, что реконструкция вопроса сама осуществляется в рамках спрашивания, а поэтому и вопрос объят прежде всего нашим собственным горизонтом, к которому мы, в качестве спрашивающих, принадлежим.

Такой способ взаимодействия между текстом и интерпретацией Гадамер определяет как «слияние горизонтов». Он полагает, что данный способ не ведет к произволу интерпретатора, но, напротив, включает в себя снимающее усвоение пред-мнений и пред-суждений самого интерпретатора. Таким образом, для того, чтобы текст проявился во всей его инаковости, требуется постоянно выводить реконструированный вопрос в открытость его проблематичности, и тем самым всегда помнить о своей предвзятости [6: 434-444].

Р. Барт в своей работе «От произведения к тексту» констатировал строгое различие «текста» и «произведения». «Произведением», по мнению Барта, считается только такое сообщение, которое пространственно (т. е. оптически, акустически или каким-либо иным образом) зафиксировано. Это может быть книга, картина, наконец, кинолента, но в любом случае – вещественный фрагмент, занимающий определенную часть пространства. «Текст», как утверждает Барт, напротив, «не может неподвижно застыть, он по природе своей должен сквозь что-то двигаться». «Текст» – это поле

методологических операций, он существует только в процессе работы, производства. Но поскольку текст возникает только в процессе чтения, то он действительно не может быть отгорожен от того потока ассоциаций, которые неизбежно в него проникают. В этом случае отделить читательскую работу над текстом от авторских намерений просто невозможно. «Автор считается отцом и хозяином своего произведения, – пишет Барт, – что же касается текста, то его можно читать, не принимая в расчет волю его отца... Призрак Автора может, конечно, “явиться” в Тексте, в своем тексте, но уже только на правах гостя», – заключает французский исследователь [4: 415].

Другой, не менее важный аспект, связанный с невозможностью объяснить коммуникативность такого визуального феномена как кино исключительно семиотическими средствами, отмечает У. Эко. В своей книге «Отсутствующая структура» Эко подробно рассматривает возможности исследования кино с точки зрения семиотики. В ходе анализа автор приходит к выводу о необходимости существования для кино некоей далее неразложимой единицы, не обладающей в отличие от словесного языка феноменом двойного членения. Впрочем, если быть более точным, то, согласно итальянскому семиотику, так называемые означающие, т. е. «углы», «светотеневые контрасты», «отношения фигура – фон» не соотносятся неразрывно с означаемыми, т. е. с узнаваемыми образами тех или иных предметов. Эко предлагает обратиться к кадру, разбираемому Пазолини, где учитель обращается к ученикам в классе. Анализируя данный кадр на уровне фотограммы, автор «Отсутствующей структуры» делает заключение: иконографический код выделяет в качестве смысловых признаков означаемые «высокий блондин», «светлый костюм», «глаза», «нос» и т. д., но он ничего не говорит о том, как складываются соответствующие означающие. По убеждению Эко, означающие складываются на основании кода, отличного от иконического, а именно – кода восприятия. Уяснить данное обстоятельство помогает тот факт, что в кино наблюдатель имеет дело не с предметом самим по себе, но с его изображением. Разумеется, нельзя сказать, что между изображением и предметом не существует ничего общего. Однако, как полагает Эко, то сходство с предметом, которым обладает изображение, не является свойством самого этого изображения. Скорее, это наблюдатель воспроизводит в акте восприятия предмета изображенного те же самые визуальные стимулы и отношения, которые имеют место при восприятии им же, но предмета реального. Отсюда, если изображаемое и обладает с чем-либо общими свойствами, то не с предметом, а со структурой восприятия этого предмета. Изображаемое, пишет Эко, именно *становится* похожим на предмет, не обладая свойством «похожести» как естественным и натуральным. Вот почему оказывается возможным возвести в конечном итоге иконический код к коду восприятия [14: 121–203]. В контексте этого вывода стоит отметить и некоторые соображения К. Метца. Многие из того, что исследователям фильма представляется известным и абстрактным началом выступает, по мысли французского семиотика, конечным продуктом таких форм деятельности, которые, хотя и выходят за пределы кино, но, тем не менее, не исключают его. Восприятие, полагает Метц, есть одна из таких форм. Определяя восприятие как один из внекинематографических кодов, «проникающих на экран», Метц, вместе с тем, считает его частью самой что ни на есть естественной расшифровки звукового или зрительного ряда [9: 104–105].

Таким образом, понятно, что в свете вышеперечисленных высказываний определение коммуникативного процесса как передачи извлекаемого посредством кода значения выглядит явно неполным. Очевидно, в исходный пункт семиотического определения коммуникации необходимо добавить следующее: извлечение значения из фильмического изображения есть функция, отношение части сообщения и части воспринимающего. Другими словами, коммуникация не столько заложена в первоначальном намерении автора, сколько в последующем воссоздании его произведения зрителем. В продолжение разговора выделим в кинематографическом изображении ряд элементов, предполагающих творческую, смыслообразующую активность восприятия со стороны зрителя.

Одним из таких элементов, подлежащим феноменологическому рассмотрению, является рамка кадра. На первый взгляд может показаться, что с кинематографической рамкой связано только наличие ощущения ограниченности зрительского восприятия. В самом деле, зритель всегда видит тот фрагмент реальности, который вмещается в экранный контур; все остальное остается за рамкой экрана. Между тем, существуют все основания думать, что та же самая рамка носит в некотором смысле условный и гипотетический характер. Так М. Шапиро, одним из первых рассмотревший проблему рамы на материале живописи, отмечает, что «рама... принадлежит скорее к пространству наблюдателя, чем к иллюзорному трехмерному миру изображения, открывающемуся в ней и за ней. Она является устройством наведения и фокусировки, расположенным между миром зрителя и изображением» [12: 141]. Откликом на эту же тему звучит мысль одного из теоретиков кинематографа Р. Арнхейма. По его мнению, именно ограниченность кинокадра дает кино право называться искусством. Внекадровые, а

значит и внезрительные ощущения рождаются при кинопросмотре в сфере творческого воображения зрителя. Вот почему контур киноэкрана является не столько ограничителем, сколько стимулятором активности зрительской позиции [2: 13].

Между тем самым главным элементом в кино, который обеспечивает продуктивность феноменологического рассмотрения, оказывается время. Как правило, проблема временной связи между отдельными сценами и эпизодами тесно связана с темой монтажа. Напомним, что монтаж – это «скачок в новое измерение по отношению к композиции кадра. То есть, внутрикадровый конфликт на определенном градусе драматического напряжения “разламывает” рамки кадра и превращается в монтажный стык двух рядом стоящих самостоятельных кадров» [13: 443]. Закон монтажа, таким образом, в том, что кадры сочетаются друг с другом по законам смысловой, а не естественной смежности. Сотни изобразительных кусков снимаются и монтируются с учетом того, как они будут переходить друг в друга по закону рассказа и смысла [8: 57].

Очевидно, время, неотделимое от монтажа, надлежит рассматривать именно с точки зрения смысла или рассказа. Так, Р. Арнхейм полагает, что если два эпизода следуют один за другим на экране, то это еще не значит, что они следуют друг за другом и во времени. По мнению Арнхейма, временная взаимосвязь между эпизодами должна быть явлена из содержания, т. е. сюжета фильма [2: 18]. Вероятно, по отношению к кино можно говорить о существовании двух времен: времени смысла или рассказа, а также экранного времени, т. е. времени демонстрации фильма. Б. Балаш в этом отношении замечает следующее:

«Когда мы видим, как корабль скрывается за горизонтом, в ритме изображения отражается определенный отрезок времени. Когда же сама картина моря начинает затемняться, ко времени, в которое в нашем сознании корабль исчезает, присоединяется также в сознании еще большее, нами не измеряемое время. Теперь изображение показывает: реальное время исчезновения корабля и вызванное затемнением киновремени, действующее лишь как впечатление» [3: 155].

Таким образом, если экранное время, или, как говорит Балаш, «киновремя», зрителем практически не ощущается, то время смысла, напротив, принадлежит в равной степени как фильму, так и зрителю. Косвенным тому подтверждением может служить тот факт, что время смысла, по мнению исследователей, состоит как бы из двух частей. Одна из них внутренне присуща изображаемому событию. Она идет от зарождения темы до ее окончания. Вторая называется линией раскрытия темы. Как утверждает Арнхейм, это своего рода путешествие по сюжету, продельваемое зрителем [1: 348].

Последовательное рассмотрение кинематографического времени неизбежно приводит к вопросу о том, как, собственно, получается так, что изображаемое событие, расчлененное на сотни следующих один за другим кадров, не распадается в сознании зрителя, но остается связанным целым, идентичным самому себе во времени и пространстве? Б. Балаш, отвечая на данный вопрос, заявляет о необходимости некоего синтеза сознания и фантазии, некой способности, принадлежащей культуре зрительного восприятия в целом. Понятно, что если мы обратимся к понятийному аппарату феноменологии, то обнаружим немалое количество терминов, позволяющих определить данную способность к синтезу. Это и «интенциональность» Э. Гуссерля, и «забота» М. Хайдеггера. При этом сколь бы ни были данные термины различны, они все равно выделяют нечто общее. А именно: способность к синтезу является проявлением творческой, смыслосозидающей активности со стороны зрителя.

Итак, при рассмотрении нами визуальной коммуникации становится очевидным, что она открывает две различные области исследования, две группы проблем. Первая концентрируется вокруг семиотики, а вторая – вокруг философии (феноменологии) восприятия. Действительно, глядя фильм, мы не просто дешифруем авторские намерения и получаем сообщение, но производим работу по пониманию текста, используя при этом самые разнообразные привычки визуального конструирования форм и фигур, а также представления о пространстве и времени. В этом смысле визуальная коммуникация оказывается сложным взаимоотношением, по крайней мере, двух текстов – готового и создаваемого, реагирующего текста.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. М.: Прогресс, 1972. 392с.

2. Арнхейм Р. Кино как искусство. М.: Изд. Иностран. Лит., 1960. 206с.
3. Балаш. Б. Кино. Становление и сущность нового искусства. М.: Прогресс, 1968. 365с.
4. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс, 1994. 616с.
5. Барт Р. Третий смысл // Структура фильма. М.: Радуга, 1984. С. 176-188.
6. Гадамер Х.-Г. Истина и метод: Основы философ. герменевтики. М.: Прогресс, 1988. 704с.
7. Гадамер Х.-Г. Текст и интерпретация // Герменевтика и Деконструкция. СПб.: Б. С. К., 1999. С. 202-242.
8. Лотман Ю. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин.: Ээсти Раамат, 1973. 138с.
9. Метц К. Проблемы денотации в художественном фильме // Структура фильма. М.: Радуга, 1984. С. 102-133.
10. Митри Ж. Визуальные структуры и семиология фильма // Структура фильма. М.: Радуга, 1984. С. 33- 44.
11. Уорт С. Разработка семиотики кино // Структура фильма. М.: Радуга, 1984. С. 134-175.
12. Шапиро М. Некоторые проблемы семиотики визуального искусства: Пространство изображения и средства создания знака-образа // Семиотика и искусствометрия. М: Мир, 1972. С. 136-163.
13. Эйзенштейн С. М. Избранные произведения в 6-х томах. Т. 3. М.: Искусство, 1964. 671с.
14. Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию. СПб.: ТОО ТК «Петрополис», 1998. 432с.
15. Ямпольский М. Б. Память Тиресия. Интертекстуальность и кинематограф. М: Культура, 1993. – 464с.

REFERENCES

1. Arnheim R. Art and visual perception. Moscow, 1972. 392 p. (in Russ).
2. Arnheim R. Film as Art. Moscow, 1960. 206 p. (in Russ).
3. Balash. B. Cinema. The Emergence and Essence of the new Art. Moscow, 1968. 365 p. (in Russ).
4. Bart R. Selected works: Semiotics. Poetics. Moscow, 1994. 616 p. (in Russ).
5. Bart R. The Third Meaning // Film Structure. Moscow, 1984. pp. 176-188. (in Russ).
6. Gadamer, H.-G. Truth and Method. The Basics of the Philosophical Hermeneutics. Moscow, 1988. 704 p. (in Russ).
7. Gadamer H.-G. Text and interpretation // Hermeneutics and Deconstruction. St. Petersburg, 1999. P. 202-242. (in Russ).
8. Lotman Y.M. Semiotics of cinema and problems of film aesthetics. Tallinn, 1973. 138 p. (in Russ).
9. Metz Ch. Problems of Denotation in the Fiction Film // Film Structure. Moscow, 1984. pp. 102-133. (in Russ).
10. Mitry J. Visual structures and semiology of film // Film structure. Moscow, 1984. pp. 33-44. (in Russ).
11. Worth S. The Development of a Semiotic of Film // Film structure. Moscow, 1984. pp. 134-175. (in Russ).
12. Schapiro M. On Some Problems in the Semiotics of Visual Art: Field and Vehicle in Image-Signs // Semiotics and art geometry. Moscow, 1972. pp. 136-163. (in Russ).
13. Eisenstein S. M. Selected works in 6 volumes. Vol. 3. Moscow, 1964. 671 p. (in Russ).
14. Eco U. The Missing structure. Introduction to semiology. St. Petersburg, 1998. 432p. (in Russ).
15. Yampolsky M. B. The Memory of Tiresias. Intertextuality and cinema. Moscow, 1993. 464 p. (in Russ).

CINEMA AS A PHENOMENON OF VISUAL COMMUNICATION: FROM SEMIOTICS TO PHILOSOPHY OF PERCEPTION

VOLKOV
Alexey

*PhD in Philosophy,
Aleksey PhD in Philosophy, Head of the Department of
Philosophy and Cultural Studies,
Petrozavodsk State University, Institute of History,
Political and Social Sciences,
Petrozavodsk, Russian Federation, philos@petsu.ru*

Keywords:

cinema
visual
communication
semiotics
perception
phenomenology
sign
meaning

Summary:

The article focuses on the examination of cinema as a phenomenon of visual communication. The author approaches the topic from a semiotic perspective, viewing cinema as a communicative system based on a specific code. The study highlights the challenges that hinder semiotics from being a universal tool for studying visual phenomena, particularly cinema, mainly due to the limited consideration of perception in semiotics. Drawing from film theory, the article suggests that cinema can provide the explication of a phenomenological interpretation of perception as an active constitutive process of creating meaning. It emphasizes that the structure of a film involves various elements that require the active engagement of viewers, such as framing, spatial depth of the frame, cinematic meaning, and time. Accordingly, what appears on the screen reflects the intentional input of both the author and the viewer through their dialogue, where communication is seen as a complex interplay between at least two texts: the preexisting narrative and the viewer's interpretive response.