

Научная статья

УДК 008(091)

DOI: 10.20323/2499-9679-2026-2-45-215

EDN: HXBROK

Становление киноязыка в контексте лингвистического поворота в гуманитарных науках: первый этап

Николай Андреевич Хренов

Доктор философских наук, профессор, главный научный сотрудник отдела медийных и массовых искусств сектора зрелищно-развлекательной культуры, Государственный институт искусствознания. 125009, г. Москва, Козицкий пер., д. 5

nihrenov@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0002-6890-7894>

Аннотация. В статье с культурфилософских и историко-культурных позиций рассматривается история становления киноязыка в свете лингвистического поворота, определившего развитие гуманитарных наук в XX веке. Автор анализирует, каким образом идеи Ф. де Соссюра – прежде всего различие языка и речи, синхронии и диахронии – воздействовали на осмысление природы кино, даже когда теоретики кино непосредственно к ним не обращались. Обосновано, что становление киноязыка в первой половине XX века происходило в условиях модернистского мировосприятия, утопических настроений и массовой рецепции, что предопределило господство лингвистической и семиотической парадигм в киноведении. Особое внимание уделено монтажной эстетике С. Эйзенштейна как воплощению конструктивистских установок модерна и как наиболее последовательному выражению лингвистической модели киноязыка. Прослеживается кризис этой модели, манифестированный в критике семиотики В. Соколовым и М. Ямпольским, констатирующими сужение ею предмета киноведения за счет вытеснения специфики кинематографического художественно-образного мышления, а также в поворотном тезисе Р. Росселини о недопустимости манипулирования реальностью, теоретически осмысленном А. Базеном в серии статей об онтологии кино. Делается вывод о том, что первый, лингвистический этап становления киноязыка исчерпал себя, открыв путь к принципиально иным моделям кинотеории, осмысление которых планируется в следующей статье о втором этапе в становлении киноязыка.

Ключевые слова: киноязык; лингвистический поворот; семиотика кино; Ф. де Соссюр; С. Эйзенштейн; монтаж; модерн; К. Метц; А. Базен; Р. Росселини; синхрония; диахрония

Для цитирования: Хренов Н. А. Становление киноязыка в контексте лингвистического поворота в гуманитарных науках: первый этап // Верхневолжский филологический вестник. 2026. № 2 (45). С. 215–225. <http://dx.doi.org/10.20323/2499-9679-2026-2-45-215>. <https://elibrary.ru/HXBROK>

Original article

The cinematic language development in context of linguistic transformation in the humanities: the first stage

Nikolai A. Khrenov

Doctor of philosophical sciences, professor, chief researcher, department of media and mass arts, sector of performing and entertainment culture, State institute of art studies. 125009, Moscow, Kozitsky lane, 5

nihrenov@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0002-6890-7894>

Abstract. The article examines the evolution of cinematic language from cultural, philosophical and historical perspectives, taking into account linguistic trends that influenced the development of humanitarian sciences in XX century. The author analyzes how the ideas of F. de Saussure (primarily, the distinction between language and speech, and between synchrony and diachrony) influenced understanding the nature of cinema, even when film theory did not explicitly refer to them. The development of cinematic language in the first half of XX century took place against the background of modernist worldviews, utopian ideas, and mass perceptions, which predetermined the dominance of linguistic and semiotic paradigms in cinema studies. The author pays special attention to S. Eisenstein's editing aesthetics as an illustration of constructivist principles in Art Nouveau and as the most consistent linguistic model of the cinema language. There are signs of a crisis in this model, evident in the criticism of semiotics by V. Sokolov and M. Yampolsky,

who noted that it narrows the scope of cinema studies by excluding the specifics of cinematic artistic and visual thinking, as well as in Roberto Rossellini's key thesis that it is unacceptable to manipulate reality. This idea was further developed by André Bazin in a series of articles on the theory of cinema. The conclusion is drawn that the first, linguistic stage in cinema language evolution has come to an end, paving the way for fundamentally different theories of cinema, which will be examined in the next article on the second stage of cinema language formation.

Key words: cinematic language; linguistic transformation; film semiotics; F. de Saussure; S. Eisenstein; film editing; art nouveau; C. Metz; A. Bazin; R. Rossellini; synchrony; diachrony

For citation: Khrenov N. A. The cinematic language development in context of linguistic transformation in the humanities: the first stage. *Verhnevolzhski philological bulletin*. 2026;(2):215–225. (In Russ.). <http://dx.doi.org/10.20323/2499-9679-2026-2-45-215>. <https://elibrary.ru/HXBROK>

Введение

Вопрос о природе киноязыка остается одним из центральных в науке о кино: он не закрыт, поскольку язык кинематографа продолжает развиваться под воздействием новых медиатехнологий и сдвигов в культуре. Развернувшийся в современных гуманитарных науках иконический поворот, связанный с переосмыслением роли визуального образа в культуре и коммуникации, вновь делает эту проблематику остро актуальной. Понять происходящее сегодня невозможно без обращения к истории: к тому, как осмысление киноязыка складывалось на протяжении XX века и в каком научном контексте это происходило.

Целью данной статьи является анализ первого этапа в истории осмысления киноязыка – определенного модернистским мировосприятием и развертывавшегося в русле лингвистического поворота в гуманитарных науках. Автор сосредоточивается не столько на собственно языке кино, сколько на науке о кино, в которой киноязык занимает одно из центральных мест.

Методы исследования

Культурфилософский дискурс исследования опирается на историко-культурный подход, позволяющий рассмотреть становление киноязыка в контексте процессов первой половины XX века, прежде всего – модернистского мировосприятия и утопических настроений эпохи; диахронический метод; сравнительно-эстетический подход, реализованный при сопоставлении автором статьи концепций киноязыка лингвистической и семиотической парадигм (Б. Кроче, К. Метц, Вяч. Вс. Иванов, В. Соколов, М. Ямпольский), а также при анализе монтажной эстетики С. Эйзенштейна.

Результаты исследования

1. Выдвижение лингвистики как гуманитарной науки на первый план как выражение духа модерна: зависимость становления киноязыка от этого контекста.

Нет более важной для кино проблемы, чем его язык. И какие бы темы критики, теории и истории кино не обсуждали, всегда имеет место выход на эту проблематику. Невозможно утверждать, что в ней к сегодняшнему дню окончательно разобрались. Вопрос о языке продолжает быть открытым. Почему? Да потому, что он развивается, находится в становлении, пересоздается и заново создается. Этому способствует множество факторов. Мы своей целью в данной статье ставим высказаться даже не о собственно языке кино, а о науке о кино, в которой киноязык – один из центральных разделов. Поскольку автор этой статьи является учеником и считает себя последователем своего мастера – выдающегося историка кино, организатора кафедры киноведения в институте кинематографии и бывшего ректора ВГИКа – Н. А. Лебедева, давно предложившего проект науки о кино [Лебедев, 1974], то он считает себя продолжателем этой традиции. В данной статье мы остановимся лишь на двух аспектах – лингвистическом и семиотическом, которые, правда, сам Н. А. Лебедев не разрабатывал. Н. А. Лебедев был марксистом, программным социологом в киноведении и смог осуществить лишь часть своего проекта создания науки о кино. Он принадлежал к старшему поколению в киноведении, а лингвистический и семиотический подход к кино откроет только следующее поколение [Лотман и др., 2024].

Независимо от того, являются ли любители и исследователи кино сторонниками или противниками таких подходов, это значимые страницы в истории науки о кино, и ее следует исследовать. Российские киноведы названные подходы, кажется, уже ассимилировали и даже о них успели критически высказаться. Под критиками следует прежде всего иметь в виду М. Ямпольского и не только. Но почему же возникла критика таких подходов? Остановимся лишь на одном определяющем тезисе: на том, что становление языка кино осуществлялось в границах и в контексте модернистского мироощущения, во власти которого оказался в XX веке европейский мир и кото-

рое в наше время угасает, если уже не угасло. Правда возникновение матамодернизма свидетельствует, что все-таки не угасает. Попытка в нашей стране реализовать социалистическую и хилиастическую утопию в мировосприятие модерна вписывается. А если так, то лингвистика и семиотика здесь нам помогут. Независимо от того, знали киноведы о лингвистическом и семиотическом подходах (если и знали, то поверхностно, да многие на первом этапе в истории становления науки кино и не хотели знать), осмысление киноязыка все равно происходило в русле лингвистического поворота, что начинается где-то в начале прошлого века, когда лингвистика начала занимать место лидера в системе гуманитарных наук. Этот процесс, пожалуй, уже связан с именами Б. Кроче и Ф. де Соссюра. Конечно, киноязык это нечто особое, но ведь это все же тоже язык. Поэтому рассмотрение его закономерностей с точки зрения лингвистики вполне возможно, и такие исследования предпринимались.

2. Почему вопрос о киноязыке сегодня вновь становится актуальным: иконический поворот как следствие медийного поворота, приводящего к кризису лингвистического поворота.

Приступая к исследованию исторической эволюции в понимании киноязыка и, в частности, соотношения в нем вербального и визуального начал, коснемся тех проблем, что, казалось бы, давно были обсуждены. Но новые технологии и некоторые явления в нашей сфере обязывают возвращаться к проблематике, которая, как казалось, уже давно ушла в историю. Сегодня мы снова оказываемся в ситуации продолжающихся дискуссий по поводу соотношения слова и изображения, как это уже было в момент возникновения кино. Но сегодня эти дискуссии спровоцированы уже не собственно кино и даже не возникшим позднее телевидением, а новым периодом в истории медиа, что приводит к объединению всех ее видов в единую систему и, соответственно, к новому пониманию привычного понятия «художественный образ». В связи с разворачивающимся в сфере медиа иконическим поворотом мы вновь и вновь пытаемся вернуться к коммуникативному, художественному и когнитивному потенциалу изображения. Но обращает внимание на себя и интерес к доязыковым средствам коммуникации, предшествующим собственно языку в его вербальной форме. Ведь на ранних этапах истории вербальный язык не существовал, но зато существовал язык эмоций и язык жестов [Пазолини,

1984, с. 47]. Такой интерес к архаическим языкам диктует рассмотрение проблематики за пределами киноведения. В этом смысле прав М. Ямпольский, утверждая, что некоторые вопросы киноведения можно решить, лишь выходя за пределы традиционных подходов в этой области [Ямпольский, 2024]. Наше стремление рассмотреть становление киноязыка в контексте основных тенденций в развитии гуманитарных наук на протяжении последнего столетия этому выводу М. Ямпольского соответствуют.

Но приступая к осмыслению вновь ставшей актуальной проблематики визуального, невозможно не обратить внимания на высказывание специалиста по археологии медиа З. Цилинского о том, что, несмотря на актуальность проблематики визуального, в этой области сделано не так уж и много. Он пишет: «Со времен Платона и Аристотеля зрение пребывало на вершине иерархии органов чувств и считалось наиболее достоверным из них. Научный язык полон метафор, связанных со зрением и видимым, и ориентируется на визуальное познание, как лейтмотив... Нейробиологи предполагают, что 60 % информации, поступающей в наш мозг, имеет визуальную природу и что мозг тратит значительную часть (около 30 %) своей мощности на обработку такой информации. С другой стороны, физиологические основы зрения по сей день не ясны. С тех пор как мы пришли к пониманию того, что зрение это не оптико-механический, а прежде всего сложный нейрофизиологический процесс, что уже в начале XVII века предполагал Джордж Беркли, мы не сильно продвинулись. И это уже не говоря о психологических аспектах и о технических инструментах для изготовления видимого. Исследование процесса восприятия не намного опередило достижения гештальт-психологии начала прошлого столетия. В техническом отношении ситуация еще драматичнее: всякая оптическая система фото- или кинокамеры основана на геометрических законах центральной перспективы, открытых полтысячелетия тому назад» [Цилинский, 2019, с. 27].

Таким образом, интерес к изображению усиливается, а результатов пока мало. Тем не менее, в самое последнее время в исследовании состояния в гуманитарных науках провозглашается так называемый иконический поворот. Ведутся дискуссии о происходящем прорыве в познании природы визуальности. Однако этому повороту предшествовал так называемый лингвистический поворот, который Д. Бахман-Медик в своей книге почему-то связывает исключительно со второй

половиной XX века [Бахман-Медик, 2017]. Пожалуй, влияние лингвистики на гуманитарные науки началось с появления книги Бенедетто Кроче «Эстетика как наука о выражении и как общая лингвистика», переведенной с итальянского языка и изданной в России в 1920 году [Кроче, 1920]. Первые попытки разобраться в идеях, высказываемых в современных дискуссиях, подводит к выводу о том, что необходимо понять, что для понимания киноязыка дал происходящий с начала этого века в гуманитарных науках лингвистический поворот и как он повлиял на его становление и осознание. Какие вопросы с появлением кино здесь возникали и какие вопросы в связи с опытом медиа сегодня возникают.

3. Разрушение преемственности в культуре как следствие возникновения массового общества: Средневековые вместо Ренессанса, регресс вместо прогресса.

На рубеже XIX–XX веков, когда Россия переживала нечто вроде культурного и художественного Ренессанса, когда возник плюрализм художественных группировок, школ и течений, об этом Ренессансе свидетельствующих, когда «расцветали все цветы» и когда затронувший Россию декаданс оказался в самом разгаре, появилось кино, которое будет способствовать исчезновению этого плюрализма. Этому будет способствовать кинофикация российской культуры, то есть подключение к кино многомиллионного населения России. Да, исчерпание и свертывание плюрализма в художественной сфере происходит. Но это не означает, что какие-то явления, возникшие в первые десятилетия прошлого века, потом не возродятся и не получают возрождения уже в наше время. Пожалуй, иконический поворот этому может способствовать. Все это так, но пока это еще ничего не объясняет.

В это же время Россия со всей предшествующей культурой будет буквально подавлена тем, что можно было бы назвать утопией, ставшей могильщиком культуры, в которой до этого сохранялась преемственность. Это грандиозное поветрие, поднявшееся снизу, из глубин массовой ментальности. Однако оно постепенно оформлялось в некое целостное представление и с помощью теории К. Маркса трансформировалось в идеологию. Оно стало психологической основой возникающей новой государственности. Вне этого контекста вряд ли можно разобраться в проблемах отечественного кино. Ведь именно оно и стало способом выражения – чего? Настроения? Да нет. Это настроение предстало даже не очередной в

истории утопией, какие известны со времен Платона и которые не были реализованы в реальности, а, можно сказать, мифом. Кино как мифологический феномен, слагаемым которого стали и утопия, и идеология. Это обстоятельство не могло не вызвать к жизни в России сразу две семиотики: одна соотносима с новым формирующимся мировоззрением, а другая – со становлением кино как художественного феномена с присущим ему языком и как видом искусства.

Французский лингвист Кристиан Метц, представляющий семиологию кино во французском варианте, написавший много работ в этом направлении, справедливо говорит: «То, что мы называем кино, есть не только сама кинематографическая речь, это так же тысячи социальных или человеческих значений, выработанных культурой в ином месте, но проявляющихся также и в фильмах» [Метц, 1993/94, с. 56]. Так в сфере кино начинаются мучительные попытки осознания специфического художественного языка, а этот процесс охватывает, конечно, не только Россию, но и все другие культуры. Параллельно развертывался процесс осознания языка кино во Франции, в Америке и т. д. В этом смысле весьма показательны дискуссии, что происходили во Франции. Подготовленная М. Ямпольским книга «Из истории французской киномысли» и вышедшая под редакцией С. Юткевича дает об этом процессе полное представление [Из истории французской... , 1988]. Обращает на себя также внимание и появившееся в 2022 году издание «Киномысль русского зарубежья (1918–1931)», подготовленная Р. Янгировым и А. Рейтблатом [Киномысль русского зарубежья, 2022]. Знакомая с этими и подобными источниками, открываешь то, что, оказывается, каждый тип культуры открывает, осваивает и использует кино по-своему. Например, несмотря на усилия французских режиссеров и теоретиков, а также многих экспериментов во французском кино этого времени, сами же они вынуждены признать: природу кино впервые все же постигли американские режиссеры. В этом были убеждены, в том числе, и некоторые российские режиссеры (скажем, Л. Кулешов, Л. Трауберг и др.). Но не все. Этому вопросу посвятил свои размышления С. Эйзенштейн.

Признавая первенство Гриффита, автор шедевра, выразившего массовые настроения революционной эпохи – фильма «Броненосец Потемкин», имел право так утверждать. Доказывая это, он, конечно же, воспользовался случаем, чтобы обратить внимание на роль монтажа в рождении того

кинематографического стиля, который Р. Якобсон, представляющий русский формализм, назвал метафорическим стилем. Дискуссии и по поводу языка кино до возникновения семиотики, и по поводу языка в семиотическом смысле, вспыхнувшие с появлением семиотики уже в 60-е годы, были весьма шумными, они даже породили моду, но каковы результаты? Казалось, что семиотика-то как раз и разрешит все проблемы с киноязыком, и она, наконец-то, все расставит по своим местам. Внесет полную ясность. Но вот к какому выводу позднее придет теоретик кино В. Соколов в своих включенных в его книгу «Киноведение как наука» глубоких текстах на эту тему. «Семиотика не расширила, а сузила предмет исследования киноведения по сравнению с его классическим периодом развития. Абсолютизация семиотических принципов, хорошо работающих на уровне коммуникативном, была оплачена дорогой ценой – вне сферы внимания оказалась специфика кинематографического художественно-образного мышления, то есть, в конечном счете, специфика кино как особого вида художественного творчества, как искусства мышления, а не только „делания” и „говорения”» [Соколов, 2010, с. 47].

Первоначально казалось, что кино появилось именно как язык, причем, самый совершенный из всех существующих языков. Вот как, например, о таком восприятии кино как самого совершенного языка пишет в своей книге «Принципы философского языка. Опыт точного языкознания» (1916) лингвист Я. Линцбах. «Кинематография осуществляет, следовательно, идею наиболее совершенного, наиболее полного языка. Действуя весьма простыми средствами, моментальными фотографиями, меняющимися на экране с такою скоростью, что мы не успеваем заметить отдельных изображений, кинематограф дает в виде одной движущейся картины полную иллюзию действительности. Кинематограф является поэтому идеальным рассказчиком всякого рода явлений и событий» [Линцбах, 1916, с. 64].

Но вернемся к утопии. Кино возникло не в вакууме, а в самый апогей становления массового общества, а потому в его истории и в том, как происходило его становление, огромную роль сыграла аудитория, какой в истории не было. Не вообще аудитория, а новая и массовая аудитория, а это в истории художественной и кинематографической жизни и в истории культуры очень значимый момент. И понятно, что закономерности рецепции кино первых десятилетий прошлого века также влияли на становление языка кино и не

могли не влиять. Поэтому важно проследивать и становление собственно киноязыка, а также и способность аудитории им пользоваться. Большая часть этой аудитории могла воспринимать фильмы лишь на уровне фольклорного сознания, и это на структуре киноязыка не могло не сказаться [Хренов, 2002]. Не случайно этот вопрос С. Эйзенштейн затронул в докладе, прочитанном им в 1935 году на Всесоюзном творческом совещании работников советского кино. В нем он говорил об участии в рецепции фильма самых глубоких слоев «чувственного мышления», о «регрессировании в области психики к формам более раннего мышления» [Эйзенштейн, 1964, с. 93]. Речь у него шла не только об универсальных закономерностях кино, но в еще большей степени о возникающей в первые десятилетия прошлого века массовой ментальности.

Таким образом, появление кино породило в культуре еще одну проблему, а именно, проблему рецепции, в том числе, исторической рецепции. И эта сторона вопроса в нашей науке начала успешно исследоваться [Цивьян, 1991]. По этой причине важно иметь в виду не только художественные и эстетические, но и коммуникативные функции кино. Они в наше время и открываются, и осознаются. Проследить становление киноязыка вне коммуникации кино с аудиторией невозможно. Как на появление кино, так и на становление его языка влияет и технология, ставшая основой его возникновения, как и новое мировоззрение, утверждаемое идеологией, философией и пропагандой. Но также и порожденным в переходный период на рубеже XIX–XX веков прорывом средневековой ментальности, составившей суть ментальности новой эпохи и во многом способствующей стиранию тех ростков в новых художественных направлениях, что возникли в том периоде, который называли русским «ренессансом». А они могли стать основой становления целых направлений в последующем становлении кино. Но не случилось.

Конечно, когда употребляется выражение «массовые настроения» и они получают оформление в концепции К. Маркса, то с этим трудно спорить. Но только эта концепция известна, во-первых, по интерпретации Ленина, а, во-вторых, по той трансформации, что произошла в массовом и фольклорном сознании. Но свести структуру массового сознания или массовой ментальности той эпохи к этому тоже невозможно. Массовая ментальность начала прошлого века подготовлена также и литературой XIX века. Можно согласить-

ся с М. Волошиным, объединившим многих русских писателей XIX века с помощью идеала так называемого «естественного человека» [Волошин, 1909, с. 43]. Может быть, именно этот идеал сделал притягательным идеи социализма для художественной элиты. Х. Аренд убедительно объяснила, почему интеллектуалы часто примыкают к массовым движениям [Арендт, 1996]. Это понятно, все жаждали, как в Новом завете, и «нового неба» и «новой земли». А это уже не от романтизма, а от апокалиптических настроений [Хренов, 2016].

4. Влияние утопии модерна на русский вариант киноязыка: мода на семиотику и восприятие кинообраза как знака.

Теперь подходим к самому главному, о чем хочется сказать, — к киноязыку, становление которого происходит в ситуации государственной утопии, фольклорной массовой ментальности и активизации массовой рецепции. Здесь потребуются обращение к таким понятиям, как знак, миф, символ, а также традиционное понятие «образ», с которым, как казалось, до сих пор было все понятно, а в эпоху медиа и мультимедийности стало менее понятно. Становление киноязыка происходит на разных уровнях. Не успело кино появиться, как оно было объявлено не только новым, но и самым совершенным языком. Этот вопрос, как уже было сказано, решали и российские, и французские теоретики и практики. Но в этом следовало бы разобраться. В каком именно направлении в данном вопросе двигалась теория кино? Полагаем, что поиски киноязыка происходили на протяжении всего последнего столетия. Очередной шаг в этом направлении с середины столетия сделали семиотики. Автору этой статьи вспоминается период, когда киноведа и не только киноведа заслушивались докладами представляющего тартусско-московскую школу Вяч. Вс. Иванова о семиотике кино и о С. Эйзенштейне как семиотике. Многие в то время стремились достать очередной выпуск «Трудов по знаковым системам», выпускаемых Тартуским университетом под редакцией Ю. Лотмана. Автор этой статьи тоже был таким энтузиастом. Припоминается, как К. Разлогов, В. Михалкович и автор этой статьи по приглашению самого Ю. Лотмана ездили в Тартуский университет на семинар по семиотике кино. Многие тогда пытались искать в образе знак и отождествляли образ со знаком. Семиотика в очередной раз подводила к вопросу о судьбе эстетики, которая якобы должна раствориться в семиотике. Казалось, что эстетика может упраздниться за нена-

добностью, а искусство и, в частности, кино превращается в еще одну знаковую систему. Так возникла мода на семиотику. Потом, спустя два десятилетия, мода схлынет. М. Ямпольский, проявивший сначала интерес к семиотике, признается, что в ней разочаровался и взял курс на феноменологию [Ямпольский, 1993, с. 4]. Но разочарование в семиотическом подходе к кино у М. Ямпольского возникло в момент, когда мода на семиотику уже прошла. Но ведь и в разгар этой самой моды уже имели место сомнения в таком подходе. Эта осторожность в использовании лингвистики и семиотики в исследовании кино можно усмотреть, в том числе, в фундаментальном исследовании у Жилия Делеза, а он говорит о фильме как о «пластической массе, незначающей и асинтаксической материи», которая «лингвистически не оформлена, хотя аморфной не является» [Делёз, 2016, с. 280]. Такая предельная осторожность и неоднозначность высказывания Ж. Делеза в данном вопросе понятна, поскольку очевидно, что он испытывает влияние А. Базена, а тот полагал, что значение снятого камерой плана определяется «не тем, что он добавляет к реальности, но прежде всего тем, что он в ней раскрывает» [Бикертон, 2019, с. 57]. А. Базен разделял идеи телеологического понимания мира, предложенного эволюционистом Пьером Тейяром де Шарденом и был убежден том, что в природе существуют «скрытые истины и жаждущее освобождения сознание» [Бикертон, 2019, с. 57]. Все свидетельствует о том, что методология исследования кино начала дрейфовать от лингвистики и семиотики к феноменологии.

В одном из сочинений на тему семиотики, а именно, в сочинении Кристиана Метца можно прочесть любопытное суждение по поводу того, как понимать концепцию лингвиста, представляющего так называемую женевскую школу Ф. де Соссюра, а он первым сказал, что в мире существует много языков, а вербальный язык лишь один из немногих. Это суждение дорогого стоит. Высказывание носит уже не лингвистический, а семиотический характер. Его можно приравнять к коперниковскому открытию, совершенному Шпенглером относительно культуры и культур. В мире существует не одна, а много культур, а европейская, то есть фаустовская, претендующая на универсальную, — только одна из многих. Прав Вяч. Вс. Иванов, когда писал, что все выдающиеся идеи и открытия сделаны в самом начале XX века. Вот и семиотика началась с появления «Курса общей лингвистики» Соссюра. Но что же имел в виду Кристиан Метц и что сказанное им

позволило высветить в истории становления киноязыка существенный момент. Речь идет вот о чем. Вообще, источники следовало бы читать и перечитывать заново. В данном случае перечитывать Соссюра. Именно он в языке как системе выделял два определяющих слагаемых – синхронию и диахронию. Под синхронией он понимал функционирующую языковую систему, какой она предстает в краткой временной длительности, а под диахронией понималась эволюция этой системы в большом историческом времени, что позволяет фиксировать уже не только один момент в функционировании языка, а разные ситуации и, следовательно, его эволюцию.

Так получилось, что из текста Соссюра вычитывалось только то, что касалось синхронии. Когда мы читаем исследование Владимира Проппа о волшебной сказке, мы убеждаемся, что структурализм ставит акцент именно на синхронии. В этом его сила, но одновременно и уязвимая сторона. Для структуралиста истории не существует. Структурализм в его русском варианте, а им, как известно, был уже формализм, историю игнорировал, как, впрочем, игнорировал и другие гуманитарные науки, например, эстетику, психологию, историю. Испытывая влияние Соссюра, русские формалисты, сноска на Соссюра не давали, чтобы не афишировать свою зависимость от женеvской лингвистической школы. Почему же история была проигнорирована? Наверное, потому, что самым разработанным разделом в «Курсе» Соссюра оказался синхронический аспект. Судя по всему, выдающийся лингвист разработать диахронический аспект не успел. Да и сам его «Курс» известен в незавершенном виде. Это привело к тому, что недостаточная разработанность этого аспекта превратилась в уязвимое место в методологии структурализма. Конечно, когда формалистов критикует Лев Троцкий, то это идеологическая реакция, и с ней сегодня можно не считаться, но позиция критически настроенного по отношению к формализму М. Бахтина – это уже серьезней. Именно эта ситуация и стала исходной точкой для критики формализма. У формалистов М. Бахтин заметил то, о чем позже напишет В. Соколов – семиотика не приближает к углублению в художественное мышление, а удаляет от него. Видимо, это обстоятельство не могло не способствовать отторжению структуралистского подхода в среде искусствоведов.

Нас в данном случае в связи со структурализмом интересует и статус автора. Но этот статус связан со следующей ключевой категорией Сос-

сюра, а именно, с «речью». Формалисты в 20-е годы внимательно читали Соссюра и его подходом воспользовались. В частности, они пытались исправить положение и разработать, учитывая синхронический аспект, в том числе, и диахронический подход. Они стали заново открывать историю литературы, включая в эту историю, в том числе, и массовую литературу. Это потом в теории кино продолжит Н. Зоркая. Правда, было уже поздно. Их исследования, как известно, оказались искусственно прерванными, а методология объявлена несостоятельной. Мы им уделяем внимание потому, что они тоже проявили интерес к киноязыку. Печать идей Соссюра определила, например, такие статьи Ю. Тынянова как «Литературный факт» и «Проблемы изучения литературы и языка». В них Ю. Тынянов опирается на два ключевых понятия соссюровской методологии – на собственно язык и на речь. Именно с этим связано то обстоятельство, что в соссюровском учении статус индивидуальности творца понижается (знакомая по Р. Барту «смерть автора» в этой методологии уже есть). Это тоже стало исходной точкой для критики. В названных статьях Ю. Тынянов не дает сноска на Соссюра, хотя о женеvской школе глухо напоминает. Зато имя Соссюра применительно к работам Ю. Тынянова назовет В. Виноградов, критикующий Тынянова за применение новейших лингвистических теорий в изучении литературы, а под ними он подразумевал женеvских лингвистов. Так, в 1930 году В. Виноградов писал: «Становится понятным на этом фоне, почему в науке о новой русской литературе, в науке, которая терминологически опиралась на лингвистику, а теоретически продолжает и до сих пор в одной своей части жить лингвистической контрабандой (ср. пересказ Соссюра в историко-литературном плане у Ю. Н. Тынянова, книгу И. И. Волошинова «Марксизм и философия языка» [Виноградов, 1930, с. 14].

Действительно, уязвимым местом в структуралистской методологии было то, что кроме того, что акцент ставился на синхронии, все интересы исследователей сосредотачивались вокруг другого ключевого понятия Соссюра – понятия языка. Между тем, у Соссюра это понятие сопровождалось другим ключевым понятием, то есть речью. А вот речь восполняла все то, чего недоставало в этой новой методологии. С ней-то как раз и связано содержание того, что в понятие автора вкладывается. Но все, что у Соссюра относится к речи, тоже не получало достаточного обоснования. Переводчик «Курса» Соссюра пишет: «Соссюру

удалось изложить, и при этом дважды, только теорию языка. Теория речи так никогда и не была прочитана. Нам даже неизвестно, каким образом Соссюр собирался развить эту вторую важнейшую часть и внутренней лингвистики» [Соссюр, 1977, с. 22]. Так, в этом качестве структуралистская методология и начала распространяться.

В связи с усвоением идей Соссюра возникла и другая трудность. Мы уже выше констатировали, что Соссюр провозгласил существование в мире множества самых разных языков. Но он не настаивал на том, что все они являются двойниками вербального языка и имеют подобные ему особенности. Иначе говоря, что все они должны быть обязательно познаны с помощью лингвистики. Сам Соссюр не настаивал на лидерстве лингвистики в системе гуманитарных наук, хотя объективно такой период в истории этих наук, независимо от Соссюра, имел место. Наоборот, Соссюр с этого высокого пьедестала лингвистику сводил. Сводил он ее с помощью провозглашения еще одной науки, а именно, семиотики. У него получалось, что лидером-то как раз должна быть не лингвистика, а эта новая наука, обозначаемая им как семиотика. Лингвистика же, с его точки зрения, является всего лишь частной дисциплиной внутри более общей дисциплины – семиотики. Лингвистика занимается исключительно вербальным языком, семиотика же – всеми языками. При этом Соссюр не считал, что раз мы признаем за многими существующими в мире явлениями языки, то их обязательно следовало изучать с помощью тех подходов, что применялись в самой лингвистике. Существующие кроме вербального языка другие языки (например, язык этикета и пр.) требуют не лингвистических, а иных подходов. Парадокс заключается в том, что этот пункт в «Курсе» тоже не был понят.

Итак, Соссюр своим суждением о существовании многих языков, все же не предполагал, что все они будут имитировать привычный вербальный язык и функционировать в соответствии с его логикой. Этот вопрос с повестки не снят вплоть до сегодняшнего времени. Этот неверный путь будущей лингвистики и в еще большей степени продолжившей эту методологию семиотики сам Соссюр предсказал. Он утверждал, что, к сожалению, исследование существующих языков именно по этому ошибочному пути и пойдет. Так и произошло, в том числе в киноведении. Теоретики искали в кино подобие вербального языка. Первый период в изучении языка кино разворачивался именно в направлении имитации дотоле неиз-

вестными, а, точнее, пока не изученными языками языка вербального. В данном случае хочется задаться вопросом: а были ли в кино какие-то прозрения, будь то практика или теория, которые отождествить с имитацией кино вербального языка было невозможно? Кристиан Метц, а вслед за ним и Владимир Соколов, справедливо говорят о двух этапах в исследовании кино – лингвистическом и семиотическом [Соколов, 2010, с. 47]. Мы успели пережить лишь первый этап и, кажется, как М. Ямпольский, в нем разочаровались.

5. Конструирование вместо фиксации физической реальности: С. Эйзенштейн как автор «Броненосца Потемкина» и кинематографического дискурса.

Что же способствовало тому, что киноведение проходило первый этап – этап изучения киноязыка как имитации языка вербального? Полагаем, что все-таки не авторитет Соссюра и даже не статус лингвистики. Киноведы Соссюра не знали, о чем свидетельствует опыт авторитетного киноведа Н. А. Лебедева. А если знали, то лишь с помощью текстов формалистов, когда те обращались к кино. Они не употребляли терминологию женеvской школы, но, тем не менее, мыслить вне происходящего лингвистического поворота не могли. Этому способствовали два фактора. Отметим первый и главный. Мы не случайно начали излагать свою идею с утопических настроений, окрасивших мировосприятие первых десятилетий прошлого века. Утопизм – это особенность мировосприятия, названного позднее модерном, отложившим печать и на философию, и на искусство, и на все гуманитарные науки. Это основа всех направлений художественного авангарда. Социалистическая утопия, как и марксизм – тоже производное от мировосприятия модерна. Что же в этом мировосприятии является главным? Полагаем, мания конструирования. Рационалистического конструирования как позитивной особенности мышления, в том числе, художественного. В данном случае показательно даже то, что одно из авангардных направлений этого времени так и называется – конструктивизм. Но также конструирования и как явления негативного, то есть способствующего процессам дегуманизации. Конструирования утопических моделей, входящих в противоречие с бытием, с реальностью. Это нигилистическое мировосприятие по отношению к прошлому. Это мировосприятие зародилось и теоретически было оформлено в философии XVIII века [Хабермас, 2003].

Второй фактор. И тоже определяющий. Это культ научности. Жажда научности, исходящая, в том числе, и из гуманитарных сфер и наук, стремившихся овладеть такими же строгими методами, как это имеет место в естественных науках. Казалось, что именно лингвистика эту научность и обеспечивает, и это ставило лингвистику в положение лидера гуманитарных наук. Лингвистика и в самом деле обладает некоторыми чертами позитивизма, т.е. строгой методологией. Однако мания конструирования легко может перейти в возможность манипулирования. Манипулирования реальностью. Говоря о сильной стороне языка, Кристиан Метц подчеркивает: он прекрасно организован, он структурен, системен, гораздо лучше, чем другие языки, например, язык этикета [Метц, 1993/94, с. 56]. С его помощью можно экспериментировать в направлении неограниченного структурирования и конструирования. Когда в кино был открыт монтаж, а он в эту сферу приходит из сферы машиностроения и электрооборудования, о чем писал С. Эйзенштейн [Эйзенштейн, 1967, с. 136], то он становится не только оптимальным методом конструирования, не просто одним из приемов и средств выражения, но и вообще синонимом кино как вида искусства и кино как языка. Во всяком случае, в первой половине XX века так считалось. Возможность самых крайних вариантов отклонения от реальности раскрепостила автора, оказавшегося способным играть с реальностью и ею манипулировать в самых разных вариантах. Это обстоятельство как раз и стало основой возникающего метафорического стиля. Это и имел в виду С. Эйзенштейн, когда он писал об американском кино. Признавая Д. Гриффита как первооткрывателя, он фиксирует уязвимые места демиурга американского и мирового кинематографа, противопоставляя ему ту разновидность кинематографического стиля, который представляет он сам, как и вообще весь советский кинематограф. Так рождается дискурс советского кино, а его создателем предстает С. Эйзенштейн. Сам он и осознает себя как автора этого дискурса. Сегодня этот дискурс требует более углубленного и неоднозначного анализа.

Конечно же, упрекать за эту манию манипулирования выдающихся художников бессмысленно. О том, что это манипулирование, они не думали. Они преследовали чисто художественные задачи. Но невозможно не видеть, что этим средством конструирования воспользовались идеологи. Они тоже кроили и перекраивали реальность. И вот эта безудержная игровая страсть к конструированию

и манипулированию в кино достигалась именно с помощью монтажа. А монтаж, как казалось, обладая всеми этими особенностями, удивительно напоминал вербальный язык как таковой. С. Эйзенштейн, как и другие режиссеры, представляющие кинематографический авангард, были бесконечно увлечены и конструированием, и монтажом, но лишь до тех пор, пока не стали вдумываться в случайно брошенную зачинателем неореализма итальянским режиссером Роберто Росселини фразу: «Вещи перед нами. Зачем ими манипулировать?» [Метц 1993/94, с. 57]. Что имел в виду Р. Росселини, расшифровал в теоретическом аспекте поклонник неореализма Андре Базен в серии своих статей об онтологии кино. О том, какие сдвиги происходили в мировом кино приблизительно с середины прошлого столетия, мы расскажем в следующей статье, ставя акцент также и на то, что в истории становления киноязыка существовали такие формы, что были в принципе антилингвистическими.

Заключение

Итак, как мы убеждаемся, исследование природы и эволюции киноязыка в контексте начавшегося еще в первых десятилетиях прошлого столетия так называемого лингвистического поворота выводит эту проблематику за пределы киноведения с его сложившимися в первой половине XX века и сегодня в ситуации медийного поворота уязвимыми методологическими установками и позволяет объяснить в нем то, что при сохраняющейся методологии изучения в границах киноведения понять было невозможно. Логика становления киноязыка демонстрирует общую тенденцию, характерную для смежных с киноведением наук и прежде всего лингвистики и семиотики. Но с некоторых пор такой подход к киноязыку становится недостаточным. На функционирование кино отныне будет влиять и уже влияет то, что происходит в связи с углубляющимся и расширяющимся медийным поворотом как общим контекстом эволюции киноязыка. В данной статье кратко намечены некоторые перспективы в использовании новых исследовательских подходов, но этот аспект проблемы уже выходит за рамки предложенной читателю публикации.

Библиографический список

1. Арентт Х. Истоки тоталитаризма. Москва : ЦентрКом, 1996. 672 с.
2. Бахман-Медик Д. Культурные повороты. Новые ориентиры в науках о культуре. Москва : Новое лите-

ратурное обозрение, 2017. 504 с.

3. Бикертон Э. Краткая история Кайе дю синема. Санкт-Петербург : Сеанс, 2019. 319 с.

4. Виноградов В. В. О художественной прозе. Москва – Ленинград : [б. и.], 1930. С. 14.

5. Волошин М. А. Проповедь новой естественности // Аполлон. 1910. № 1. С. 42–44.

6. Делёз Ж. Кино. Москва : Ад Маргинем Пресс, 2016. 559 с.

7. Из истории французской киномысли. Москва : Искусство, 1988. 317 с.

8. Киномысль русского зарубежья (1918–1931). Москва : Новое литературное обозрение, 2022. 632 с.

9. Кроче Б. Эстетика как наука о выражении и как общая лингвистика. Москва : Издание М. и С. Сабашниковых. 1920. С. 16–171.

10. Лебедев Н. А. Внимание: кинематограф! О кино и киноведении. Статьи, исследования, выступления. Москва : Искусство. 1974. 439 с.

11. Лотман Ю. М., Цивьян Ю. Г., Разлогов К. Э. Строение фильма : [сборник] // Всероссийский государственный институт кинематографии имени С. А. Герасимова. Москва : Культура : Издательская группа «Альма Матер», 2024. 615 с.

12. Линцбах Я. Принципы философского языка. Опыт точного языкознания. Петроград : Типография товарищества А. Суворина «Новое время», 1916. С. 64–228.

13. Метц К. Кино: язык или речь? // Киноведческие записки : историко-теоретический журнал. 1993/1994. № 20. С. 54.

14. Пазолини П. П. Поэтическое кино // Строение фильма. Некоторые проблемы анализа произведений экрана / сост. К. Разлогов. Москва : Радуга, 1984. С. 45–66.

15. Соколов В. С. Киноведение как наука. Москва : Канон Плюс : РООИ «Реабилитация», 2010. 416 с.

16. Соссюр де Ф. Труды по языкознанию. Москва : Прогресс, 1977. 696 с.

17. Хабермас Ю. Философский дискурс о модерне. Москва : Весь мир, 2003. 416 с.

18. Хренов Н. А. История кино как история массовой рецепции: эпоха примитивов // Киноведческие записки. 2002. № 57. С. 89–115.

19. Хренов Н. А. Кино и город: фольклорный образ праздничного разгула в ранней кинематографической рецепции // Культура и искусство. 2016. № 3. С. 339–351.

20. Цивьян Ю. Г. Историческая рецепция кино. Кинематограф в России, 1896–1930. Рига : Зинатне, 1991. 492 с.

21. Цилинский З. Археология медиа: о «глубоком времени» аудиовизуальных технологий. Москва : Ад Маргинем Пресс : Музей современного искусства «Гараж», 2019. 440 с.

22. Эйзенштейн С. М. Избранные произведения : в 6 т. Москва : Искусство, 1964. Т. 2. 564 с.

23. Эйзенштейн С. М. Избранные произведения : в 6 т. Москва : Искусство, 1967. Т. 5. С. 136–567.

24. Ямпольский М. Б. Видимый мир. Очерки ранней кинофеноменологии. Москва : Научно-исследовательский институт киноискусства. Центральный музей кино. Международная киношкола, 1993. 216 с.

25. Ямпольский М. Изображение. Курс лекций. Москва : Новое литературное обозрение. 2024. 424 с.

Reference list

1. Arendt H. Istoki totalitarizma = The origin of totalitarianism. Moskva : CentrKom, 1996. 672 s.

2. Bahman-Medik D. Kul'turnye povoroty. Novye orientiry v naukah o kul'ture = Cultural turns. New guidelines in cultural sciences. Moskva : Novoe literaturnoe obozrenie, 2017. 504 s.

3. Bikerton Je. Kratkaja istorija Kaje dju sinema = A brief history of Caye du Cinema. Sankt-Peterburg : Seans, 2019. 319 s.

4. Vinogradov V. V. O hudozhestvennoj proze = On literary prose. Moskva – Leningrad : [b. i.], 1930. S. 14.

5. Voloshin M. A. Propoved' novoj estestvennosti = Sermon on the new naturalness // Apollon. 1910. № 1. S. 42–44.

6. Deljoz Zh. Kino = Cinema. Moskva : Ad Marginem Press, 2016. 559 s.

7. Iz istorii francuzskoj kinomysli. = From the history of French film theory. Moskva : Iskusstvo, 1988. 317 s.

8. Kinomysl' russkogo zarubezh'ja (1918–1931) = Film theory of the Russian emigration (1918–1931). Moskva : Novoe literaturnoe obozrenie, 2022. 632 s.

9. Krocche B. Jestetika kak nauka o vyrazhenii i kak obshhaja lingvistika = Aesthetics as the science of expression and as general linguistics. Moskva : Izdanie M. i S. Sabashnikovyh. 1920. S. 16–171.

10. Lebedev N. A. Vnimanie: kinematograf! O kino i kinovedenii. Stat'i, issledovanija, vystuplenija = Attention: cinema! About cinema and film studies. Articles, studies, speeches. Moskva : Iskusstvo. 1974. 439 s.

11. Lotman Ju. M., Civ'jan Ju. G., Razlogov K. Je. Stroenie fil'ma = Film structure : [sbornik] // Vserossijskij gosudarstvennyj institut kinematografii imeni S. A. Gerasimova. Moskva : Kul'tura : Izdatel'skaja gruppa «Al'ma Mater», 2024. 615 s.

12. Lincbah Ja. Principy filosofskogo jazyka. Opyt tochnogo jazykoznanija = Principles of philosophical language. The experience of accurate linguistics. Petrograd : Tipografija tovarishhestva A. Suvorina «Novoe vremja», 1916. S. 64–228.

13. Metc K. Kino: jazyk ili rech'? = Cinema: language or speech? // Kinovedcheskie zapiski : istoriko-teoreticheskij zhurnal. 1993/1994. № 20. S. 54.

14. Pazolini P. P. Pojeticheskoe kino = Poetic cinema // Stroenie fil'ma. Nekotorye problemy analiza proizvedenij jekrana / sost. K. Razlogov. Moskva : Raduga, 1984. S. 45–66.

15. Sokolov V. S. Kinovedenie kak nauka = Cinema studies as a science. Moskva : Kanon Pljus : ROOI «Reabilitacija», 2010. 416 s.
16. Sossjur de F. Trudy po jazykoznaniju = Works on linguistics. Moskva : Progress, 1977. 696 s.
17. Habermas Ju. Filosofskij diskurs o moderne = Philosophical discourse on Art Nouveau. Moskva : Ves' mir, 2003. 416 s.
18. Hrenov N. A. Istorija kino kak istorija massovoj recepcii: jepoha primitivov = The history of cinema as a history of mass reception: the age of primitives // Kinovedcheskie zapiski. 2002. № 57. S. 89–115.
19. Hrenov N. A. Kino i gorod: fol'klornyj obraz prazdnichnogo razgula v rannej kinematograficheskoj recepcii = Cinema and the city: the folklore image of festive revelry in the early cinematic reception // Kul'tura i iskusstvo. 2016. № 3. S. 339–351.
20. Civ'jan Ju. G. Istoricheskaja recepcija kino. Kinematograf v Rossii, 1896–1930 = Historical cinema reception. Cinema in Russia, 1896–1930. Riga : Zinatne, 1991. 492 s.
21. Cilinskij Z. Arheologija media: o «glubokom vremeni» audiovizual'nyh tehnologij = Archaeology of media: about the "deep time" of audiovisual technologies. Moskva : Ad Marginem Press : Muzej sovremennogo iskusstva «Garazh», 2019. 440 s.
22. Jeizenshtejn S. M. Izbrannye proizvedenija : v 6 t. = Selected works: in 6 volumes. Moskva : Iskusstvo, 1964. T. 2. 564 s.
23. Jeizenshtejn S. M. Izbrannye proizvedenija : v 6 t. = Selected works: in 6 volumes. Moskva : Iskusstvo, 1967. T. 5. S. 136–567.
24. Jampol'skij M. B. Vidimyj mir. Očerki rannej kinofenomenologii = The visible world. Essays on early film phenomenology. Moskva : Nauchno-issledovatel'skij institut kinoiskusstva. Central'nyj muzej kino. Mezhdunarodnaja kinoshkola, 1993. 216 s.
25. Jampol'skij M. Izobrazhenie. Kurs lekcij = The image. A course of lectures. Moskva : Novoe literaturnoe obozrenie. 2024. 424 s.

Статья поступила в редакцию 25.03.2026; одобрена после рецензирования 26.04.2026; принята к публикации 07.05.2026.

The article was submitted on 25.03.2026; approved after reviewing 26.04.2026; accepted for publication on 07.05.2026