

УДК 14; 791.3; 82

ББК 71; 83.3; 85.37

Кондаков Игорь Вадимович

Доктор философских наук, кандидат филологических наук, профессор, кафедра истории и теории культуры, факультет культурологии, Российский государственный гуманитарный университет, 125993, Россия, Москва, Миусская пл., 6; ведущий научный сотрудник, сектор художественных проблем массмедиа, Государственный институт искусствознания, 125375, Россия, Москва, Козицкий пер., 5
 ORCID ID: 0000-0002-8903-8368
 ResearcherID: AAB-1421-2019
 Scopus Author ID: 38161665000
 ikond@mail.ru

Ключевые слова: терминология искусства, интермедиаальность, зона метафоры, С.С. Аверинцев, М.М. Бахтин, Ю.Н. Тынянов, киноискусство, прием, конструкция, конструктивный принцип, видение и узнавание

Кондаков Игорь Вадимович

Терминология искусства: трансформация художественной речи в научную



This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

DOI: 10.51678/2226-0072-2024-4-12-41

Для цит.: Кондаков И.В. Терминология искусства: трансформация художественной речи в научную // Художественная культура. 2024. № 4. С. 12–41. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2024-4-12-41>.

For cit.: Kondakov I.V. Terminology of Art: The Transformation of Artistic Speech into Scientific. Hudozhestvennaya kul'tura [Art & Culture Studies], 2024, no. 4, pp. 12–41. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2024-4-12-41>. (In Russian)

Kondakov Igor V.

D. Sc. (in Philosophy), PhD (in Philology), Professor, Department of the History and Theory of Culture, Faculty of Cultural Studies, Russian State University for the Humanities, 6 Miusskaya Sq., Moscow, 125993, Russia; Leading Researcher, Mass Media Arts Department, State Institute for Art Studies, 5 Kozitsky Lane, Moscow, 125375, Russia
 ORCID ID: 0000-0002-8903-8368
 ResearcherID: AAB-1421-2019
 Scopus Author ID: 38161665000
 ikond@mail.ru

Keywords: terminology of art, intermediality, metaphor zone, S.S. Averintsev, M.M. Bakhtin, Yu.N. Tynyanov, cinema art, device, construction, constructive principle, vision and recognition

Kondakov Igor V.

Terminology of Art: The Transformation of Artistic Speech into Scientific One

Аннотация. По мере формирования в истории культуры теоретико-понятийного ряда составляющие его концепты оформляются в сравнительно стабильные и неизменные термины, за которыми закрепляется определенное содержание. Наиболее устоявшиеся в этом качестве словесные коннотации складываются в систему терминов, применяемых в сфере знаний об искусстве и художественной культуре. В статье раскрывается значение важного культурного фактора обновления системы искусствоведческой терминологии — феномена интермедальности. После размышлений о развитии терминообразования (теоретической рефлексии над жизнью искусства) в «диалоге» с С.С. Аверинцевым и М.М. Бахтиным автор статьи обращается к осмыслению отдельных примеров рождения новой терминологии, полагая особо характерными процессы терминообразования, происходящие у истоков становления нового вида искусства (кино). На примере киноведческих работ Ю.Н. Тынянова анализируется кардинальное обновление научной терминологии наук об искусстве в 1920-е годы в России в связи с развитием кино и возникновением Русской формальной школы, сместившей исследовательский фокус с литературы на киноискусство.

Abstract. As the theory and terminology of the history of culture evolve, their concepts develop into relatively stable and unchanging terms which are assigned certain meaning. The most well-established of them build a system of terms used in the field of art and artistic culture. The article explains the impact of an important cultural factor in the renewal of the art terminology system — the phenomenon of intermediality. After reflecting on term formation (theoretical reflection on the life of art), in a 'dialogue' with S.S. Averintsev and M.M. Bakhtin, the author of the article turns to comprehending individual examples of the emergence of new terminology, considering term formation during the establishment of a new kind of art (cinema) to be particularly characteristic. Using Yu.N. Tynyanov's works in film studies as an example, the article discusses the cardinal renewal of the scientific terminology of art in the 1920s in Russia associated with the development of cinema and the emergence of the Russian formalism which shifted the research focus from literature to cinematography.

Введение

Терминология любых научных дисциплин, в том числе и гуманитарных наук, в частности наук об искусстве, не стоит на месте. Даже если ключевые понятия искусствоведения или художественной культуры на протяжении веков не меняют своей словесной формы (например, речь идет о мифе, культуре, стиле, жанре или, например, Античности, Ренессансе, модерне и т.п.), их содержание меняется от эпохи к эпохе, а иногда и от одного десятилетия к следующему, причем весьма разительно. Причин таких метаморфоз можно отметить множество: здесь и трансформации самого языка (в том числе его лексики и фразеологии — в каждом национальном языке автономно от других или под влиянием одного из них), и изменения, происходящие в искусстве того или иного рода, и трансформации исторического контекста культуры, и творческие инициативы отдельных художников, изобретающих неологизмы для обозначения новых художественных практик, и открытия искусствоведов, художественных критиков и эстетиков, обнаруживших среди новейших достижений искусства явления или приемы, не имевшие до последнего времени названий...

Терминология, относящаяся к той или иной научной дисциплине (это касается прежде всего гуманитарных наук и в гораздо меньшей степени наук естественных, технических и математики), представляет собой сумму устоявшихся терминов (как правило, актуальных, но нередко и традиционных), которая демонстрирует систему научного знания в данной области, исторически сложившуюся к текущему времени. Эта система ключевых понятий дает краткое и емкое описание как научной дисциплины, так и предмета ее изучения. Терминология наук об искусстве — это *теоретический каркас* представлений об искусстве в целом и различных искусствах в частности. Поэтому наблюдения за ее состоянием и процессами ее обновления позволяют следить за тенденциями развития данной научной области и ее предмета, а также за тенденциями развития самого искусства — во всех его разновидностях.

Однако периоды радикального обновления научной терминологии наблюдаются относительно редко, и связано это, как правило, в нашем случае либо с появлением новых видов искусств, либо с возникновением новых методологических подходов к изучению искусства.

Подобное обновление терминологии наук об искусстве происходило в 1920-е годы в России в связи с развитием кино и возникновением Русской формальной школы, переключившей свое внимание с литературы на киноискусство.

Между бытовым словом и философским понятием

Среди важных культурных факторов обновления системы искусствоведческой терминологии мы видим феномен *интермедиальности*. Этот термин ввел в научный обиход известный австро-немецкий ученый-славист Оге А. Ханзен-Лёве (1983). Отмечая, что выделение сферы интермедиальности продолжает практику изучения интертекстуальности с той разницей, что взаимоотношения различных текстов переносятся из области вербальных практик в область взаимодействия различных медиа (в данном случае — диалога словесных, изобразительных, музыкальных и кинотекстов, разворачивавшегося в русской культуре первой половины XX века), автор первоначальной концепции интермедиальности отмечал: «За концепцией интермедиальности стоит общекультурное стремление к обмену, смешению, гибридизации, свойственное любым тенденциям интертекстуальности, интердисциплинарности, интеркультуральности» [Ханзен-Лёве, 2016, с. 22]. В результате интермедиального подхода к изучению искусства и художественной культуры (представленных модернистскими и авангардными течениями, и прежде всего в России первой трети XX века) удастся рассмотреть специфический для каждой эпохи «медиа ландшафт» и его конфигурацию. При этом в центре модели интермедиальности, по словам автора, располагаются два взаимодополняющих «переводных» процесса — от вербального к невербальному (медиаальному) и наоборот [Ханзен-Лёве, 2016, с. 28]. Подобные механизмы интермедиальности работают и в случае трансформации понятийной системы искусствоведения.

С.С. Аверинцев — на примере древнегреческой культуры — выявил уникальный интермедиальный механизм, сыгравший в дальнейшем огромную роль в становлении гуманитарного терминологического аппарата. Речь шла о месте философии в историко-литературном ряду, то есть, строго говоря, о взаимоотношении «философского слова» с «художественным словом», или, иначе, слова как *инструмента*

знания и слова как *материала искусства*. Конечно, «теоретическая словесность» и «поэтическая словесность» — это два различных медиа, — хотя бы потому, что «теоретическая словесность» является интеллектуальной *рефлексией* над любой художественной реальностью (будь то различные разновидности литературы или невербальных искусств), а значит, принадлежит к метаязыку и метатекстам, описывающим и анализирующим художественную культуру, в отличие от художественной литературы и искусств, представляющих собой языки и тексты самой художественной культуры (а не ее осмысления в теоретическом, историческом или практическом плане).

Эстетика, теория и история искусства, культуры в их различных исторических и идеологических версиях — это составляющие «теоретической словесности» (к ней относится и чистая философия, и история философии), которая находится в ином ценностно-смысловом ряду, нежели явления искусства и истории искусства. Так, например, слова *сюжет, жанр, стиль, форма* и т.п. относятся к теоретико-словесному ряду и являются терминологией аналитики искусства, в то время как конкретные сюжеты, жанры, стили, формы и пр. составляют конкретику искусства — в лице отдельных произведений, созданных конкретными художниками в определенное время и в определенном месте.

Аверинцев представляет философию и литературу (и соответственно — историю философии и историю литературы) как два параллельных смысловых ряда и поясняет их соотношение: «То и другое как-то объединяется в горизонте общей истории культуры; возможны более или менее убеждающие (хотя всегда необязательные) параллели... однако ни о каком пересечении двух разнородных рядов думать не приходится. <...> Факты одного ряда лишь сугубо окказионально должны быть привлечены для пояснения фактов другого ряда. <...> Все, что составляет предмет истории философии, уже тем самым исключается из области истории литературы как таковой — и обратно» [Аверинцев, 1979, с. 43]. Впрочем, это не исключает другой формы взаимодействия этих рядов: ведь возможен «взгляд» одного ряда на другой (например, взгляд теории искусства на его практику и наоборот; в том числе — взгляд критический).

Не менее парадоксальны отношения *мысли* (как содержания теоретического знания — философского или научного) и *слова* (как универсальной формы литературного текста). «Только воплощаясь

в слове, перебарывая сопротивление слова, присваивая его энергию, — размышляет Аверинцев, — мысль впервые „приходит к себе“, обретает внутреннюю действительность, а не просто внешнюю сообщимость. Даже отталкивание от косности слова, от его недостаточности (по формуле „мысль изреченная есть ложь“) служит для мысли далеко не последним стимулом. Вообще, мысль выясняет себя, поверяет себя и утверждает себя, соотносясь со словом и будучи измерено его мерой; прежде чем слово должно будет передать мысль собеседникам в диалоге, оно само — первейший диалогический „собеседник“ мысли и мыслящего» [Аверинцев, 1979, с. 44].

Однако для понимания того, как рождается теоретический дискурс из дискурса обыденного, житейского и как теоретический дискурс соотносится с дискурсом художественным, поэтическим, — подобных соображений явно недостаточно. А ведь именно в процессе концентрации и своего рода «свертывания» словесного описания или рассуждения появляется ряд теоретических понятий качественно иного рода, — представляющих собой философские категории (например, из области философии искусства или философии культуры). Все это и становится исследовательской проблемой для Аверинцева. «Заманчивая задача, — пишет С. Аверинцев, — хоть отчасти реконструировать путь философской мысли от „ничто“ — к жизни, от чистой страдательности — к действительности, через разворачивание вовне; а если путь этот отложился где-нибудь, то, конечно, там, где он прошел, т.е. в слове, самой первой и самой существенной „внешности“ мысли» [Аверинцев, 1979, с. 45].

«Существенное отличие философии от традиционной „мудрости“ мифа и житейского опыта в том, что если последняя говорит нерасчлененными общепринятыми символами, а значит, словами, то философия стремится говорить категориальными понятиями, а значит, терминами. Рождение философии из не-философии — это рождение философского языка из житейского языка, перерождение слова в термин: процесс делящийся, противоречивый, даже парадоксальный» [Аверинцев, 1979, с. 46].

Констатируя, что бытовое слово, как и термин, являются «малоподвижными предметами», «знающими свое место», и не дают сдвинуть себя с этого места, Аверинцев замечает, что для рождения термина из бытового слова необходим как раз *сдвиг*, и демонстрирует,

как подобный сдвиг происходит: «Между бытовым словом и философским термином непременно должна лежать зона, в которой слова освобождены от жесткой связи со своим жизненным „местом“, сдвинуты с него, вышли из своих берегов, из равенства себе. Иначе говоря, это зона метафоры. Ведь философский термин, если взглянуть на него с противоположного полюса, из сферы житейской речи, есть не что иное, как остановленная, фиксированная, застывшая метафора: бытовое слово, систематически употребляемое в несобственном смысле» [Аверинцев, 1979, с. 52].

«Бытовому слову стать термином — это... авантюра, по самому определению запретная для него в его качестве бытового слова. Чтобы перенестись из одного лексического ряда, привычного, в другой лексический ряд, заново рождающийся, ему надо пройти состояние слова, по своему значению переносного, и состояние это — поистине „из ряда вон выходящее“ ([метафора] — „перенесение“») [Аверинцев, 1979, с. 52].

Приведу пример, напрашивающийся здесь сам собой. Вспомним введенный М.М. Бахтиным в научный оборот термин «карнавал» и понятия, производные от него: «карнавальная культура», «карнавальные источники», «карнавальные жанры», «карнавальное ядро», «карнавальный язык», «карнавализация» и т.п. Все эти словесные формы — терминология, имеющая отношение к культурологии, литературоведению, искусствоведению. Однако исходные явления, послужившие поводом для изобретения Бахтиным соответствующей терминологии, не имели прямого отношения к искусству или культуре. В книге Бахтина читаем: «...Карнавал был не художественной театрально-зрелищной формой, а как бы реальной (но временной) формой самой жизни, которую не просто разыгрывали, а которой жили почти на самом деле (на срок карнавала). Это можно выразить и так: в карнавале сама жизнь играет, разыгрывая — без сценической площадки, без рампы, без актеров, без зрителей, то есть без всякой художественно-театральной специфики — другую свободную (вольную) форму своего осуществления, свое возрождение и обновление на лучших началах. Реальная форма жизни является здесь одновременно и ее возрожденной идеальной формой» [Бахтин, 1990, с. 12].

Это совмещение *формы жизни с идеальной формой*, эта вольная игра жизни с самой собой явились залогом перехода житейской

реальности в околохудожественную реальность. В качестве яркого примера такой двойственной, а в чем-то и амбивалентной формы Бахтин приводит шутов и дураков — как фигуры, характерные для смеховой культуры Средневековья. «Они были как бы постоянными, закрепленными в обычной (т.е. некарнавальной) жизни носителями карнавального начала. <...> Как шуты и дураки, они являются носителями особой жизненной формы, реальной и идеальной одновременно. Они находятся на границах жизни и искусства (как бы в особой промежуточной сфере): это не просто чудачки или глупые люди (в бытовом смысле), но это и не комические актеры» [Бахтин, 1990, с. 13].

Для обыденного сознания любой философский термин, любое философское высказывание являются *игрой слов*. Одно и то же слово, употребленное в прямом или переносном смысле, предстает — в первом случае — как бытовое слово, во втором — как строгий термин философского или научного содержания. Игровая стихия высвобождает бытовое слово от его привычных, традиционных уз социального или психологического порядка и придает ему расширительный, метафорический смысл. Освобожденное слово обретает неожиданную для бытовой речи «вольность», происходит диалектический «скачок» от бытового слова к термину, в результате которого разыгрывается речевая фантазия. «Игра слов — это, так сказать, праздничный наряд и обрядовый танец мысли» [Аверинцев, 1979, с. 63].

Подобное происходит и с карнавалом в интерпретации Бахтина: «Итак, в карнавале сама жизнь играет, а игра на время становится самой жизнью. В этом специфическая природа карнавала, особый род его бытия». И вот происходит рождение метафоры, способствующей формированию терминологии искусства: «Карнавал — это вторая жизнь народа, организованная на начале смеха. Это его *праздничная жизнь*. Праздничность — существенная особенность всех смеховых обрядово-зрелищных форм Средневековья» [Бахтин, 1990, с. 13]. И далее Бахтин подчеркивает, что «праздничность праздника» связана с «миром идеалов», с «высшими целями человеческого существования, с возрождением и обновлением»: «Праздничность здесь становилась формой второй жизни народа, вступавшего временно в утопическое царство всеобщности, свободы, равенства и изобилия» [Бахтин, 1990, с. 14].

Однако Бахтину этой констатации мало для кристаллизации понятия *карнавал* в ряду культурно-философских, искусствоведческих и литературоведческих терминов. Чтобы окончательно оторваться от первоначальных представлений о «карнавале жизни» и преодолеть пограничную зону игры между жизнью и искусством, нужно отграничить *карнавал* от официальных праздников Средневековья — и церковных, и феодально-государственных, — которые «иногда даже вопреки собственной идее», утверждают «стабильность, неизменность и вечность всего существующего миропорядка, существующей иерархии, существующих религиозных, политических и моральных ценностей, норм, запретов» [Бахтин, 1990, с. 14]. Монолитная серьезность официальных праздников, продолжает Бахтин, искажает подлинную природу человеческой праздничности.

«В противоположность официальному празднику карнавал торжествовал как бы временное освобождение от господствующей правды и существующего строя, временную отмену всех иерархических отношений, привилегий, норм и запретов. Это был подлинный праздник времени, праздник становления, смен и обновлений. Он был враждебен всякому увековечению, завершению и концу. Он смотрел в незавершенное будущее» [Бахтин, 1990, с. 15].

«В процессе многовекового развития средневекового карнавала, подготовленного тысячелетиями развития более древних смеховых обрядов... — заключает Бахтин свои вводные размышления о карнавале как феномене культуры и искусства, — был выработан как бы особый язык карнаваловых форм и символов, язык очень богатый и способный выразить единое, но сложное карнавальное мироощущение народа. Мироощущение это, враждебное всему готовому и незавершенному, всяким претензиям на незыблемость и вечность, требовало динамических и изменчивых („протеических“), играющих и зыбких форм для своего выражения. Пафосом смен и обновлений, сознанием веселой относительности господствующих правд и властей проникнуты все формы и символы карнавального языка» [Бахтин, 1990, с. 16].

Так, слова, первоначально относившиеся к сфере жизненных форм, преломившись через *метафору праздника* как «второй жизни народа», полной игровой и смеховой стихии, реализующей идеалы свободы и равенства, превращаются в особый *карнавальный язык*. А сами жизненные карнавальные формы постепенно переходят

в театрально-зрелищные формы искусства Средневековья. С этого времени начинается трансформация житейски-бытового слова «карнавал» в понятие «карнавал», находящееся в терминологическом ряду эстетики, культурологии, искусствоведения — благодаря теоретическим усилиям Бахтина, начиная с его книги «Проблемы поэтики Достоевского» (1963) и продолжая книгой «Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса» (1965)⁽¹⁾.

Ум философа, по словам С. Аверинцева, работает как «генератор» тропов, антитез, словесной или звуковой игры [Аверинцев, 1979, с. 52–53]. В дальнейшем, когда устанавливается философский язык и определяется его общественный статус, родившиеся в результате творческих исканий метафоры «застывают», превращаясь в *терминологию* того или иного назначения (в том числе если речь идет об искусстве или ином явлении художественно-эстетического ряда — искусствоведческого, эстетического и культурологического характера).

Аверинцев приводит яркие примеры подобных превращений слов из бытового ряда в ряд философский. Так, употребляемое Аристотелем слово *катарсис* буквально означает «по-гречески либо медицинские меры по удалению ненужных веществ из организма, либо обряды ритуального „очищения“ от скверны» [Аверинцев, 1979, с. 50]. В этом употреблении слова *катарсис* уже есть оттенок терминологичности (применительно к медицине или сакральным практикам, хотя эти практики практически неотделимы от повседневных бытовых), но нет еще того философско-эстетического смысла, который это слово приобрело и в котором утвердилось в дальнейшем в истории культуры — применительно к трагедии.

Но еще больше Аверинцев приводит примеров того, как великий философ античности Платон придумывает философские категории, не имеющие для того ни этимологических, ни исторических, ни собственно философских оснований. Даже знаменитая платоновская категория «идея» (и тесно с ней связанный «эйдос») в большинстве

(1) Если говорить о широком методологическом ракурсе, согласно Ю.Н. Гирину, «особую актуальность в условиях современного эпистемологического кризиса и парадигмы многовариантности, неопределенности и нелинейности мира и человека обретает понятие амбивалентности, структурировавшее теорию карнавальности и философию Бахтина» [Гирин, 2023, с. 36].

случаев своего употребления (504 раза) в диалогах Платона «...означает попросту „вид“ в самом житейском смысле слова, мало того, специально „внешний вид“, поверхностную и даже обманчивую „видимость“, „наружность“ — в отличие от нравственного облика» [Аверинцев, 1979, с. 48]. А собственно категориальное, философское употребление этих слов носит единичный характер, и, по словам А.Ф. Лосева, цитируемого Аверинцевым, «о терминологии Платона можно прямо сказать, что, по крайней мере в отношении „эйдоса“ и „идеи“, она почти отсутствует» [цит. по: Аверинцев, 1979, с. 49]. «Это, — продолжает Лосев, — почти не терминология. Это — эмбриональное состояние платонической терминологии» [Лосев, 1993, с. 283]. Таким образом, мы присутствуем здесь не просто при рождении античной философской терминологии, но едва ли не при самом ее зачатии.

Нередко слова, из которых рождаются обобщения терминологического порядка (как об этом свидетельствуют исследования Лосева и Аверинцева), обладают лишь звуковым или буквенным сходством, поставлены рядом друг с другом, чтобы их сомнительное родство казалось обоснованным, хотя их соединение является случайным или произвольным, а подчас и вообще необъяснимым. И тем не менее подобные «речевые фантазии» мыслителя являются достаточными для того, чтобы из хаоса этих смысловых ассоциаций и лексических сплетений рождались понятийные ряды, в дальнейшем приобретающие терминологический характер.

Аналогичные процессы терминообразования происходят в истории культуры постоянно и продолжаются в окружающей нас современности. Приведу показательный пример. В 1990–2000-е годы в отечественных исследованиях (главным образом лингвистических), а за рубежом — еще в конце 1960-х — 1970-е годы стал фигурировать новый термин — *полилог*, который постепенно стал проникать в литературоведческие, искусствоведческие, культурологические и другие труды в гуманитарной сфере [см. подробнее: Яковлева, 2006]. К настоящему времени появилось множество определений «полилога»: вид социокультурной коммуникации, многосторонняя форма общения, речевая реальность, разновидность чужой речи, третья форма речи, вертикальный контекст сложных текстов, литературный прием, содержание телевизионных ток-шоу, массовая сцена в театральном спектакле и т.д.

Логика возникновения этого понятия проста: в систематике форм общения (прежде всего устного, а в дальнейшем и коммуникаций в интернете) к дихотомии понятий *монолог* — *диалог* появилась необходимость добавить третье — *полилог*, а позднее и другие понятия в этом же духе (*трилог*, *тетралог* и т.п.). Имелось в виду, что монолог — это речь одного оратора; диалог — общение двоих собеседников между собой; полилог — коммуникация множества людей (группы, коллектива, сообщества). Что касается трилога, или тетралога, то это разновидности полилога, в котором участвуют трое или четверо дискуссантов. Предполагалось, что в современном плюралистическом мире — вместе с ростом и укреплением демократии — роль полилога в культуре и различных коммуникациях неуклонно расширяется.

Между тем в филологических и культурфилософских работах М. Бахтина было оптимальным дихотомическое деление речевых жанров на монологические и диалогические; полифонические жанры (например, полифонический роман) рассматривались как диалогические, в основе которых находился всесторонний диалог. Таким же образом Бахтин понимал и любую коммуникацию — межсубъектную, межкультурную, международную. При этом не возникало потребности в изобретении третьей разновидности коммуникации (типа полилога), ввиду расширительного понимания диалога и диалогических отношений в культуре и социуме.

Со своими сомнениями я обратился к С. Аверинцеву, который был в какой-то степени учеником и последователем М. Бахтина. Аверинцев был неумолим. Он сказал мне, что полилог — недопустимое дополнение к монологу и диалогу, потому что в древнегреческом языке это слово означало «шум толпы», и это значение известно каждому, изучавшему греческий язык. — «Как может „шум толпы“ быть средством коммуникации? — удивился он. — Ведь в атмосфере «шума толпы» невозможно что-либо услышать и тем более понять!» Полилог — это препятствие, помеха в общении, и в античном обществе это хорошо понимали, противопоставляя полилог и монологу, и диалогу [см.: Кондаков, 2023, № 4; Кондаков 2023, № 7, ч. 2].

Этот разговор с Аверинцевым мне надолго запомнился. Позднее я узнал, что неприятие «шума толпы» для Аверинцева было давней и осознанной болью, хотя я убежден, что первопричиной отвержения «полилога» было глубокое понимание Античности и эллинской речи.

По здравом размышлении я пришел к выводу, что открытие в XX веке столь многозначного и расплывчатого термина, как «полилог», было неудачей гуманитарной мысли, плохо владевшей греческим языком. (Впрочем, я не исключаю, что в более узком, чисто лингвистическом отношении термин «полилог» все же может оказаться полезным — в той мере, в какой подобные смыслы были неизвестны античному сознанию).

По мере формирования в истории культуры теоретико-понятийного ряда составляющие его концепты кристаллизуются в относительно стабильные и неизменные термины, за которыми фиксируется определенное содержание. Наиболее устоявшиеся в этом качестве словесные коннотации постепенно складываются в *систему терминов*, применимых в области знаний об искусстве и художественной культуре.

В зоне метафоры («Великий Немой»)

После общих размышлений о процессе терминообразования (фактически элементов теоретической рефлексии над жизнью искусства) обратимся к осмыслению отдельных примеров рождения новой терминологии. Особенно характерны процессы терминообразования, происходящие у истоков становления нового вида искусства (возьмем, к примеру, кино).

В 1920-е годы в Советской России наблюдался бум дискуссий о природе киноискусства и оптимальных терминах для определения его специфики. Особенно важную роль здесь сыграли представители Русской формальной школы, которые после политических «окриков», прозвучавших свыше, резко свернули свои штудии по изучению литературной (по преимуществу) формы и уклонились в разрешенную сферу художественной теории — в области киноискусства. Именно в этой сфере возникли актуальные темы, волновавшие В.Б. Шкловского, Ю.Н. Тынянова, Б.М. Эйхенбаума, Б.В. Казанского, А.И. Пиотровского и др. Ряд работ этих авторов составил этапный для 1920-х годов сборник статей «Поэтика кино» (1927; переиздан с дополнениями в 2016).

Молодые теоретики с увлечением взялись за теорию кино и обновление искусствоведческой терминологии. Мыслили они вполне

интермедially, но трактовали интермедiallyность «от обратного». Например, когда Тынянов писал статью «Кино — слово — музыка» (1924), он имел в виду отнюдь не возможность синтеза искусств в кино, а, наоборот, настаивал на их решительном размежевании. Сначала он упоминает об ущербности театра по сравнению с кино: «По силе впечатлений кино обогнало театр. По сложности оно никогда его не обгонит. У них разные пути» [Тынянов, 1977, с. 320]. Но «сложность» театра не искупает на практике «простоты» кино. Театр у Тынянова сравнивается с «театром марионеток», его передний план — с «барельефом». В своих экспериментах с пространством и временем, с телом актера и реквизитом киноискусство неизменно выигрывает у театра. Так рождается неожиданный вывод Тынянова: «Кино — абстрактное искусство» [Тынянов, 1977, с. 320]. И в дальнейшем все свои работы по теории кино Тынянов посвящает доказательству этого тезиса.

Далее начинающий киновед переходит к *слову и музыке*. Апеллируя к *немоте* кино как его конститутивному признаку и устоявшемуся термину, Тынянов впервые обращается к распространенной метафоре: «Кино называли Великим Немым. Гораздо вернее назвать граммофон „великим удавленником“. Кино — не немой. Нема пантомима, с которой кино ничего общего не имеет. Кино дает речь, но речь абстрагированную, разложенную на составные элементы» [Тынянов, 1977, с. 321]. И далее ученый показывает, как разложена киноречь: «говорящий актер» — «ремарка» (словесные титры) — «звук» (которые дает музыка). Фактически эти элементы киноречи могут быть совсем не связаны друг с другом: актер может на самом деле говорить совсем не то, что значит в ремарке (каждый участник выделяет в своих функциях самое характерное для себя: актер — мимику, словесный текст — отвлеченный смысл). Наконец, музыка в кино «поглощается» («вы ее почти не слышите и не следите за ней», — замечает Тынянов и тут же добавляет: «И это хорошо — музыка, которая сама по себе интересна, — нас отвлекает от действия; она вторгается в кино как чужая») [Тынянов, 1977, с. 321]. «Она дает возможность довести речи героев до жесткого, напряженного минимума». Все эти рассуждения теоретика о составе киноречи из комбинации ее элементов клонятся к выводу: «Кино — искусство абстрактного слова» [Тынянов, 1977, с. 322].

Современным аналитикам киноискусства логика рассуждений Тынянова, несомненно, покажется непривычной и странной. Разъятие киноречи на «*смысл, мимику, звук*», — в отличие от театра, который «строится на цельном, неразложенном слове» (а кино — «на его разложенной абстракции») [Тынянов, 1977, с. 322], — представляется сегодня рискованным в своих прогнозах мысленным экспериментом над искусством. Но, не забудем, речь идет о единственно существовавшем тогда виде киноискусства — *немом кино*, и неопиты киноведения бились над выявлением специфики кино в сравнении со смежными искусствами — театром, литературой, музыкой, живописью (почему-то поначалу изобразительное искусство оставалось в стороне от сопоставлений). И вот, в целях выявления специфики кино в чистом виде, приходится театр противопоставлять киноискусству, слово отделять от изображения, музыкой замещать звучащую речь актера, отвергать цвет и объем в кино как противные его черно-белой и плоскостной сущности...

В результате такого эксперимента Тынянову представляется, что кино, чтобы сохранить свою художественную специфику, должно избегать соблазна звукового кино, озвученной речи, сближения с театром и серьезной музыкой («Музыка в кино ритмизует действие» [Тынянов, 1977, с. 322], — то есть должно оставаться немым. В статье «О сценарии» (1926), протестуя против «литературной фабулы» (рождающейся в литературном сценарии), Тынянов заявляет о необходимости освобождения киноискусства от влияния смежных искусств: «Кино медленно освобождалось от плена соседних искусств — от живописи, театра. Теперь оно должно освободиться от литературы. На три четверти пока еще кино — то же, что живопись передвижников; оно литературно» [Тынянов, 1977, с. 323]. Однако борьба с «литературностью» у Тынянова не ограничивается критикой «литературной фабулы», но распространяется и на «литературные приемы» (которым кино «может давать *аналогию* литературного стиля в своем плане»), и на жанры, которые должны стать «киножанрами». Приставка «*кино-*» пока выручает в плане обновления терминологии, меняющей свою «литературную окраску».

Однако Тынянову по-прежнему не дает покоя метафора «Великого Немого», в зоне которой становится особенно очевидным своеобразие киноискусства. «“Бедность кино” — на самом деле его

конструктивный принцип», — утверждает он (имея в виду «немоту» кино, его бесцветность, плоскостность, бессловесность и т.п.). «Право же, давно пора перестать произносить кислый комплимент — „Великий Немой“. Мы ведь не сетуем на то, что к стихам не прилагаются фотографии воспеваемых героинь, и никто не называет поэзию Великим Слепым» [Тынянов, 1977, с. 327], — остроумно опровергает Тынянов набившую оскомину метафору в статье «Об основах кино» (1927). Здесь филолог напоминает киноведущему, что каждое искусство по-своему бедно: литература и музыка бедны в визуальном отношении; театр — в пространственном; живопись и кино (немое) — в словесном. И ограниченность каждого искусства — это его достоинства и даже преимущества перед иными искусствами.

«Каждое искусство, — продолжает ученый, — пользуется каким-нибудь одним элементом чувственного мира как ударным, конструктивным, другие же дает под его знаком в виде мыслимых. Так, наглядные, живописные представления не изгоняются из области поэзии, но получают и особое качество, и особое применение: в описательной поэме XVIII в. все предметы природы не называются, например, а „описываются“ метафорически связями и ассоциациями из других рядов. <...> Таким образом, живописное, наглядное представление здесь не дано и служит мотивировкой связи многих словесных рядов. <...> В этой связи тоже не даны подлинные, наглядные представления, а представления словесные, в которых важна смысловая окраска слов и ее игра, а не самые предметы. Если мы подставим в словесные ряды ряды подлинных предметов, — получится невероятный хаос вещей, и только» [Тынянов, 1977, с. 328].

Аналогичные процессы взаимодействия смысловых рядов происходят, по Тынянову, и в искусстве кино: «...В кино пользуются словами только либо как мотивировкой для связи кадров, либо [как] элементом, играющим роль лишь по отношению к кадру, контрастную или иллюстрирующую, и если кино наполнить словами, — получится хаос слов, и только» [Тынянов, 1977, с. 328]. Однако взаимодействие различных смысловых рядов существует во всех искусствах, хотя в каждом из них по-своему. Одни из них дают искусству его конструктивные элементы; другие — элементы воображаемые, мыслимые.

Тынянов дает своим читателям понять, что киноискусство — синтетическое искусство, имеющее много сходства с другими видами

искусств: «По своему материалу кино близко к изобразительным, пространственным искусствам — живописи, по разворачиванию материала — к временным искусствам — словесному и музыкальному» [Тынянов, 1977, с. 329]. Но это не означает, что будущее киноискусства связано с обогащением его за счет смежных искусств. Наоборот, по мысли Тынянова, «искусство кино уже имеет *свой материал*. Этот материал может разнообразиться, усовершенствоваться, но и только» [Тынянов, 1977, с. 328]. Но это разнообразие и это усовершенствование могут осуществляться в искусстве кино уже собственными средствами.

«Плоскостность кино (не лишаящая его перспективы) — технический „недостаток“ — сказывается в искусстве кино положительными конструктивными принципами *симультанности*, на основе которой получают совершенно новое толкование жест и движение» [Тынянов, 1977, с. 328]. «Только на основе пользования этой симультанностью возможна такая композиция, которая является не только репродукцией движения, но и сама построена на принципах этого движения». Говоря о «приеме наплыва» в кино, Тынянов констатирует: «Закон непроницаемости тел побежден двумя измерениями кино, его плоскостностью, абстрактностью» [Тынянов, 1977, с. 329].

«Но и одновременность, и однопространственность, — продолжает он, — важны не сами по себе, они важны как смысловой знак кадра. Кадр идет за другим кадром, несет на себе смысловой знак этого предыдущего кадра, окрашен им в смысловом отношении — во всей своей длительности. Кадр, который *построен*, сконструирован по принципам движения, далек от материальной репродукции движения — он дает смысловое представление движения» [Тынянов, 1977, с. 329]. Итак, симультанность как конструктивный принцип кино производна от его плоскостности; «одновременность» и «однопространственность», производные от симультанности, дают «смысловой знак кадра»; «смысловое представление движения» происходит из построения кадра, сконструированного из «принципа движения». Вся эта цепочка конструктивных принципов киноискусства вытекает из одного из проявлений его «бедности».

Другая смысловая цепочка порождена другой стороной «бедности» кино — его «бескрасочностью» (ахроматизмом). «Бескрасочность кино, — заявляет Тынянов, — позволяет ему давать не материальное, а *смысловое* сопоставление величин, чудовищное несовпадение

перспектив. <...> Это, может быть, и есть прием искусства; величина отрывается от своей материальной репродуктивной базы и делается одним из смысловых знаков искусства. <...> Натуральная окраска стирала бы здесь основную установку — смысловое отношение к величине. Крупный план, выделяющий предмет из пространственного и временного соотношения предметов, — при натуральной окраске терял бы свой *смысл*» [Тынянов, 1977, с. 329].

Прежде чем перейти к объяснению *бессловесности кино* как конструктивного принципа киноискусства, Тынянов поясняет, что под «бессловесностью» он понимает «конструктивную невозможность наполнить кадры словами и шумами», которая «вскрывает характер его конструкции: у кино есть собственный „герой“ (специфический его элемент) и собственные средства спайки» [Тынянов, 1977, с. 329]. Обещание представить специфического для кино «героя» откладывается из-за обращения автора статьи «Об основах кино» к важному для него метафорическому полю теоретизирования.

Сравнение кино с другими видами искусства, утверждает Тынянов, непродуктивно. «Отсюда пышные метафорические определения: „кино — живопись в движении“ (Луи Деллюк) или „кино — музыка света“ (Абель Ганс). Но определения эти — это ведь почти что „Великий Немой“. Называть кино по соседним искусствам столь же бесплодно, как эти искусства называть по кино: живопись — „неподвижное кино“, музыка — „кино звуков“, литература — „кино слова“. Особенно это опасно по отношению к новому искусству. Здесь сказывается реакционный пессимизм: называть новое явление по старым» [Тынянов, 1977, с. 329–330].

Принцип определения специфики киноискусства, по Тынянову, заключается не в сопоставлении кино с другими видами искусства, не в выявлении сходства между ними, а, напротив, в их расподоблении, в их отталкивании друг от друга, в выявлении их кардинальных различий. Более того, Тынянов придерживается установки на *преодоление очевидности*, которая в научном отношении оказывается особенно обманчивой. Так, в своих размышлениях о природе кино он последовательно отрицает основополагающую роль в кино *видимости, слова, звука, действия*, тем самым отвергая, казалось бы, самоочевидные признаки сходства кино с изобразительным искусством, литературой, музыкой, театром.

«И вполне понятно, — размышляет ученый, — что на первых порах „героем“ кино был объявлен его репродуктивно-материальный объект — „видимый человек“, „видимая вещь“ (Бела Балаш). Но искусства отличаются не только и не столько своими объектами, сколько отношением к ним. <...> Видимый мир дается в кино не как таковой, а в своей смысловой соотносительности, иначе кино было бы только живой (и неживой) фотографией. Видимый человек, видимая вещь только тогда являются элементом киноискусства, когда они даны в качестве смыслового знака» [Тынянов, 1977, с. 330]. Так, например, характерный стилистический прием в кино состоит в том, что «вместо вещи, на которую ориентировано внимание, дается другая, с ней ассоциативно связанная (в кино ассоциативной связью будет движение или поза). Эта замена вещи деталью переключает внимание: под одним ориентирующим знаком даны разные объекты (целое и деталь), а это переключение как бы расчленяет видимую вещь, делает ее рядом вещей с одним смысловым знаком, смысловой вещью кино» [Тынянов, 1977, с. 331].

Итак, специфика кино как искусства, в понимании Тынянова, состоит в том, что видимые предметы (люди, вещи) предстают перед зрителем в качестве смысловых знаков; замена одной видимой вещи другой или замена целой вещи ее деталью приводит к расчленению видимой вещи на ряд вещей, обозначенных одним, *общим* смысловым знаком. Это означает, что вместо *видимых* вещей кино имеет дело с *мыслимыми* вещами — обобщенными, переосмысленными, ассоциированными друг с другом, преобразованными художественным сознанием в новые смыслы, принадлежащие уже не *видимой* *обыденной действительности*, а самому киноискусству. Любая вещь, преломленная киноискусством, несводима к *изначально-видимой* вещи, и в этом качестве необратима (то есть никогда более уже не может быть «*просто* *увиденной*»), — она *пересоздана* *воображением художника* и отныне может быть видима лишь как *составляющая его художественного мира*, в совокупности его эстетических смыслов и ценностей.

Сама по себе *визуальность*, по убеждению Тынянова, еще ничего не объясняет в природе кино и не выявляет специфики киноискусства. Гораздо важнее те *новые смыслы* визуальности, которые обретают жизнь в кино в силу возрастающей условности этого вида искусства,

способного преодолеть миметическую зависимость изображения от изображаемой реальности. Постоянно подчеркивая *знаковый* характер киноэстетики, Тынянов предвосхитил семиотический подход к изучению кино (который 45 лет спустя обосновал Ю.М. Лотман [Лотман, 1973]). Сама визуальность киноискусства (в сравнении, например, с фотографией или пантомимой, на которые ссылается Тынянов) объясняется в конечном счете семиотически. Означаемое в кино не совпадает с означающим, а означающее отнюдь не вытекает из означаемого. И это касается времени и пространства, движения и точки зрения, сюжета и героя, жанра и стиля.

Тынянов приводит различные доводы в защиту этой точки зрения. «...Движение в кино существует не само по себе, а как некоторый смысловой знак. Поэтому вне смысловой функции движение внутри кадра вовсе не необходимо. Его смысловая функция может быть возмещена монтажом как сменой кадров, причем эти кадры могут быть и статичными. (Движение внутри кадра как элемент кино вообще сильно преувеличено; беготня во что бы то ни стало — утомляет.) А если в кино не „видимое движение“, — стало быть, оно оперирует и „своим временем“» [Тынянов, 1977, с. 330]. А вот еще одно убедительное суждение: «...Смещение зрительной перспективы является в то же время смещением соотношения между вещами и людьми, вообще смысловой перепланировкой мира. <...> Снова „видимая вещь“ заменяется вещью искусства» [Тынянов, 1977, с. 332]. Или не менее характерная констатация: «...„Киновремя“ является не реальной длительностью, а условной, основанной на соотносительности кадров или соотносительности зрительных элементов внутри кадра» [Тынянов, 1977, с. 333].

Мы понимаем, что речь идет о процессах превращения обыденной реальности окружающего нас мира — в *кинореальность*.

«Так вырастают и закрепляются самостоятельные смысловые законы кино как искусства, — заключает теоретик искусства. — Значение эволюции приемов кино — в этом росте его самостоятельных смысловых законов, в их обнажении от натуралистической „мотивированности вообще“» [Тынянов, 1977, с. 334]. Тынянов показывает, что терминологию киноведения ожидают два пути. Согласно одному из них все традиционные термины, общие для разных искусств, применительно к киноискусству нуждаются в прибавлении «приставки»

кино-. Многочисленные примеры таких терминологических словообразований появляются в статьях Тынянова без какой-либо систематизации: *киногерой, киносюжет, киножанр, кинороман, киноязык, киноискусство, киноконструкция, киновремя, киностиль, ритм кино* и т.д. В тех же случаях, когда не находится компромиссных словосочетаний для передачи специфических для кино явлений и свойств, возникают термины, относящиеся исключительно к области кино. Вот некоторые из них: *кадр, монтаж, ракурс, наплыв, ремарка, крупный план, деталь, освещение, подбор (внешний и внутрифильмовый), торможение, достоверность, деформирование материала, симультанность, вневременность, внепространственность* и т.п.

Откуда же берутся новые термины, специфические для кино?

Здесь нужно вспомнить, что Тынянов, несмотря на продолжавшуюся официальную борьбу с формализмом (а к русскому формализму относился и он сам), никогда не отказывался от исходного тезиса русского формализма, обозначенного В.Б. Шкловским: «Искусство — это прием». Верный этому основополагающему принципу, Тынянов утверждал, что смысловые знаки, которыми оперирует кино, — это производные киноприемов, результат их эволюции в истории культуры. Подводя итоги своих размышлений об основах кино, ученый сформулировал важные обобщающие выводы: «Таков путь эволюции приемов кино: они отрываются от внешних мотивировок и приобретают „свой“ смысл; иначе говоря, они отрываются от одного, внеположного смысла — и приобретают много „своих“ внутрисложных смыслов. Эта множественность, многозначность смыслов и дает возможность удержаться известному приему, делает его „своим“ элементом искусства, в данном случае — „словом“ кино» [Тынянов, 1977, с. 334]. Имеется в виду то *новое слово* в культуре, которое призвано сказать киноискусство в соответствии со своей спецификой и независимо от отображаемой в нем действительности.

Изучение *приемов* каждого вида искусства: наблюдение за историей их становления и закрепления в художественной практике, их интеграцией и дифференциацией в рамках данного искусства и в целом контексте культуры — позволяет теоретику отследить момент кристаллизации бытового (неспециализированного) слова или спонтанной метафоры в *специализированное понятие* (научный термин или культурфилософскую категорию). В начале искусства

находится специфический для данного искусства *прием* (или ряд приемов), которые превращаются — по мере их практического использования — в определенный термин (или систему терминов). Рождение терминологии наук об искусстве из суммы приемов искусства сопровождается уточнением их смысла и смыслов, расширением их многозначности или сближением и обобщением различных смыслов в единственном емком понятии.

Вспомним классическое определение (или, точнее, формулировку) В. Шкловского из его знаменитой статьи «Искусство как прием» (1917): «Целью искусства является дать ощущение вещи как видение, а не как узнавание; приемом искусства является прием „остранения“ вещей и прием затрудненной формы, увеличивающий трудность и долготу восприятия, так как восприимательный процесс в искусстве самоцелен и должен быть продлен; *искусство есть способ пережить деланье вещи, а сделанное в искусстве не важно*» [Шкловский, 1990, с. 63]. Шкловский фактически называет лишь один прием искусства — *остранение* (он же — *прием затрудненной формы*); к этим двум терминам присоединяется отчасти их расшифровывающая формула — «ощущение вещи как видение, а не как узнавание». Хотя этот прием и оказывается относящимся ко всему искусству (без различия его видов), но в то же время относится и непосредственно к кино, — *остранение* все же не является единственным приемом искусства, будучи прежде всего иллюстрацией тезиса, что сущность искусства определяется используемыми им приемами, позволяющими по-новому увидеть мир, заново открыть его эстетически.

В отличие от Шкловского, написавшего свою статью на десять лет раньше Тынянова, сам Тынянов пишет уже о *множестве* приемов искусства, причем каждый раз *своих* — для того или иного конкретного искусства (в данном случае — кино). Это значит, что у поэзии есть свои приемы, у музыки — свои, у живописи — свои. Свои приемы рождаются и у кино. Приемы разных искусств превращаются в соответствующие термины, характерные для разных искусств. *Материал* у разных искусств может быть один, общий для всех них (герой, сюжет, тема, точка зрения, словесный или визуальный ряд и т.п.), а способы его *оформления* (через различные приемы искусств) могут быть и даже должны быть разными. Тогда и вещи, и люди, и сюжеты предстанут перед нами «как видение, а не как узнавание».

От художественной речи — к научной

Следуя за мыслью Тынянова, размышляющего в данном случае о специфике кино (а еще совсем недавно, в 1924 году, ученый был занят «проблемой стихотворного языка», чему была посвящена его авторская монография), мы убеждаемся, что на первый план методологии, развиваемой Тыняновым и его единомышленниками, выходит *прием*, или, согласно его авторской терминологии, *конструктивный принцип*. Именно приемы различных искусств (поэзии и прозы, театра и кино, изобразительного и музыкального искусства) становятся исходными пунктами теоретического и исторического анализа каждого конкретного искусства и художественной культуры в целом. Так, например, Тынянов выводит специфический конструктивный принцип стиха — *единство и теснота стихового ряда*, резко отделяющий стих от прозы и тем более от разговорной речи, а также от других видов искусства.

Поэтому у Тынянова нередко в 1920-е годы звучат очень перспективные идеи о сосуществовании в культуре различных смысловых рядов — стихового и прозаического (а если их совместить, то литературного), соседствующих с «речевыми и внелитературными рядами» [Тынянов, 1977, с. 252], например бытовым. Но в силу исторических условий он вынужден писать о «соотнесенности литературы с социальным рядом», а не с «другими культурными рядами» [Тынянов, 1977, с. 276, 277], включая художественные ряды (изобразительный, музыкальный, театральный и т.п.), хотя на самом деле ученого вовсе не интересуют пресловутые отношения искусства с действительностью. Есть ощущение, что различные культурные ряды в представлении Тынянова сосуществуют параллельно друг другу и никогда не пересекаются, в том числе и в киноискусстве. Обратим также внимание на то, что Тынянов никогда не говорит о происхождении терминологии искусства из обыденного языка, из бытовой речи. Напротив, быт и соответствующие речевые практики он рассматривает как дополнительные к литературно-художественному ряду «соседние ряды» и даже чуть ли не как производные от него, но рассматривает эти явления как относящиеся не к «социальному ряду», а к своеобразным «культурным рядам» (вроде «литературного быта»).

Полемизируя с теорией образа, предложенной А.А. Потебней, Тынянов критикует используемую в этой теории терминологию

как неконструктивную. «Если *образом* в одинаковой мере являются и обычное, повседневное разговорное выражение — и целая глава „Евгения Онегина“, — то возникает вопрос: в чем же специфичность *поэтического* образа?» Это, поясняет Тынянов, происходит потому, что «центр тяжести он [Потебня. — И.К.] перенес за пределы той или иной *конструкции*. Каждый образ, каждое поэтическое произведение сходятся в одной точке — *в идее*, лежащей за пределами образа или произведения. Эта точка — X — оставляла широкое поле для иксовых метафизических спекуляций» [Тынянов, 1977, с. 253].

Помимо критики теории образа А. Потебни и Г. Шпета, Тынянов здесь намекает на основной пункт полемики русских формалистов с официальной марксистской критикой, согласно которой смысл любого образа (поэтического и непоэтического) заключается в *идее* (шире — в *идеологии*). При таком подходе к исследованию искусства неизбежно утрачивался критерий различения художественных явлений и нехудожественных (транслировавших один и тот же политико-идеологический смысл) и открывались неограниченные возможности для произвольной идеологической интерпретации искусства, для навязывания поэтическому образу чуждого ему идейного смысла.

«За выход из конструкции Потебня платится тем, что у него смешиваются в одно явления разных конструкций — разговорной речи и стиха — и, смешиваясь, не объясняют друг друга, а теснят и затемняют». Другой крайностью подобного «игнорирования конструктивного, *строевого* момента в языке» является «изучение смысла поэтического слова с точки зрения индивидуального языкового сознания поэта». Тынянов подчеркивает, что «языковое сознание может быть различным в зависимости от *строения*, в котором оно движется. Сцепление образов будет у одного и того же поэта одним в одних жанрах, другим — в других, таким — в прозе и иным в стихе». «Поэтому, — продолжает Тынянов, — я противопоставляю абстракции „слова“ — конкретное „стиховое слово“ и отказываюсь от расплывчатого понятия „*поэзия*“, которое как термин успело приобрести оценочную окраску и потерять реальный объем и содержание; взамен я беру одну из основных конструктивных категорий словесного искусства — стих» [Тынянов, 1977, с. 253–254].

Мы видим, как Тынянов пытается перестроить устоявшуюся в филологии систему терминологии — в духе ОПОЯЗа, где «слово

вообще» расщепляется на виды: «слово стиховое», «слово прозаическое» и «слово разговорное»; где расплывчатый термин «поэзия» замещается конструктивной категорией «стих», где семантика «поэтического образа» определяется не «идеей», существующей вне искусства, а «строем» произведения, зависящим от «конструкции» (поэтической или прозаической, тяготеющей к тому или иному жанру и т.д.). Впрочем, сам термин «конструкция», вероятно, был позаимствован из художественной практики абстракционистов (ведь и кино понималось Тыняновым как «абстрактное искусство», в котором все представления условны).

Термины, характеризующие специфику киноискусства, имеют, по Тынянову, художественное происхождение, выросшее из «чужеродных» жанров других искусств. Тынянов замечает: «Жанры, которые возникли в словесном (и театральном) искусстве, часто переносятся целиком, готовыми в кино. Что при этом получается? Неожиданные результаты. Например, *документальная историческая хроника*. Перенесенная из словесного искусства целиком в кино, она делает фильму прежде всего воспроизведением *движущейся портретной галереи*» [Тынянов, 1977, с. 344]. Далее, сюжет в кино (в отличие от литературы) развивается «вне фабулы»: «максимальная установка на сюжет = минимальной установке на фабулу...». «...Суть вопроса: не во внешних, второстепенных признаках жанров соседних искусств, а в *отношении специфического киносюжета к фабуле*» (имеется в виду — специфического для кино). Очень важен вывод Тынянова, что сюжет в кино развивается «обнаженно из семантико-стилистических приемов» [Тынянов, 1977, с. 345]. Таким образом, и жанры, и сюжеты (в том числе перенесенные из соседних искусств), и отдельные образы трансформируются в специфические для киноискусства явления под непосредственным влиянием семантико-стилистических приемов кино и его материала. По этим же конструктивным принципам формируются и научные термины, относящиеся к искусству.

Заключение

Глядя на теоретизирования русских формалистов по поводу кино столетней давности, можно, конечно, с современной точки зрения удивляться наивности прогнозов и обобщений, к которым приходит,

например, Тынянов; но можно и восхищаться способностью теоретика виртуозно моделировать семиотику кино на основании простейших наблюдений над едва сформировавшимися приемами раннего киноискусства. Тем не менее все эти теоретические построения прославленного филолога, ставшего неопитом киноведения, на основании весьма несовершенного материала немого кино чрезвычайно показательны для понимания того, как происходит обновление терминологии искусства в критических точках его становления и развития, как рождается «теоретический каркас» искусства, живущий затем в рамках большого времени без существенных изменений. Важно заметить, что Тынянов (как и другие представители русского формализма) выстраивал новую терминологию искусства, отталкиваясь от художественной практики, и показывал происхождение каждого понятия науки об искусстве из того или иного художественного приема, фактически — путем преобразования художественной речи в научную.

Список литературы:

- 1 Аверинцев С.С. Классическая греческая философия как явление историко-литературного ряда // Новое в современной классической филологии: Сборник статей / Отв. ред. С.С. Аверинцев. М.: Наука, 1979. С. 41–81.
- 2 Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. М.: Художественная литература, 1990. 545 с.
- 3 Гирин Ю.Н. В поисках эпистем, или Научная рецепция некоторых идей М.М. Бахтина // Художественная культура. 2023. № 4. С. 34–47. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2023-4-34-47>.
- 4 Кондаков И.В. «Из осажденной крепости»: С.С. Аверинцев – исследователь мировой культуры // Вестник Гуманитарного университета. 2023. № 4 (43). С. 147–157. [https://doi.org/10.35853/vestnik.gu.2023.4\(43\).14](https://doi.org/10.35853/vestnik.gu.2023.4(43).14).
- 5 Кондаков И.В. «Из осажденной крепости не сбегают»: С.С. Аверинцев о русской культуре // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2023. № 7. Ч. 2. С. 163–178. [https://doi.org/10.28995/2686-7249-2023-7\(2\)-163-178](https://doi.org/10.28995/2686-7249-2023-7(2)-163-178).
- 6 Лосев А.Ф. Очерки античного символизма и мифологии / Сост. А.А. Тахо-Годи; общ. ред. А.А. Тахо-Годи и И.И. Маханькова. М.: Мысль, 1993. 959 с.
- 7 Лотман Ю.М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин: Ээсти раамат, 1973. 135 с.
- 8 Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. 575 с.
- 9 Ханзен-Лёве Оге А. Интермедальность в русской культуре: от символизма к авангарду / Пер. с нем. Б.М. Скуратова, Е.Ю. Смотрицкого. М.: РГГУ, 2016. 503 с.
- 10 Шкловский В.Б. Гамбургский счет: Статьи – воспоминания – эссе (1914–1933). М.: Советский писатель, 1990. 544 с.
- 11 Яковлева Э.Б. Многосторонние формы общения: Полилог как объект лингвистического анализа: Аналитический обзор / Центр гуманитарных научно-информационных исследований, Отдел языкознания; отв. ред. С.А. Ромашко. М.: ИНИОН РАН, 2006. 72 с. (Сер. «Теория и история языкознания»).

References:

- 1 Averintsev S.S. Klassicheskaya grecheskaya filosofiya kak yavlenie istoriko-literaturnogo ryada [Classical Greek Philosophy as a Phenomenon of Historical and Literary Series]. *Novoe v sovremennoi klassicheskoi filologii: Sbornik statei* [New in Modern Classical Philology: Collection of Articles], ed. S.S. Averintsev. Moscow, Nauka Publ., 1979, pp. 41–81. (In Russian)
- 2 Bakhtin M.M. *Tvorchestvo Fransua Rable i narodnaya kul'tura Srednevekov'ya i Rennansana* [The Work of Francois Rabelais and the Folk Culture of the Middle Ages and Renaissance]. Moscow, Khudozhestvennaya literatura Publ., 1990. 545 p. (In Russian)
- 3 Girin Yu.N. V poiskakh ehpistem, ili nauchnaya retseptsiya nekotorykh idei M.M. Bakhtina [In Search of Epistems, or the Scientific Reception of Some of M.M. Bakhtin's Ideas]. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2023, no. 4, pp. 34–47. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2023-4-34-47>. (In Russian)
- 4 Kondakov I.V. "Iz osazhdennoi kreposti": S.S. Averintsev – issledovatel' mirovoi kul'tury ["From the Besieged Fortress": S.S. Averintsev – Researcher of the World Culture]. *Vestnik Gumanitarnogo universiteta*, 2023, no. 4 (43), pp. 147–157. [https://doi.org/10.35853/vestnik.gu.2023.4\(43\).14](https://doi.org/10.35853/vestnik.gu.2023.4(43).14). (In Russian)
- 5 Kondakov I.V. "Iz osazhdennoi kreposti ne sbegayut": S.S. Averintsev o russkoi kul'ture ["They Don't Escape from a Besieged Fortress": S.S. Averintsev on Russian Culture]. *Vestnik RGGU. Seriya "Literaturovedenie. Yazykoznanie. Kul'turologiya"*, 2023, no. 7, part 2, pp. 163–178. [https://doi.org/10.28995/2686-7249-2023-7\(2\)-163-178](https://doi.org/10.28995/2686-7249-2023-7(2)-163-178). (In Russian)
- 6 Losev A.F. *Ocherki antichnogo simvolizma i mifologii* [Essays on Ancient Symbolism and Mythology], comp. A.A. Tahoe-Godi, eds. A.A. Tahoe-Godi, I.I. Makhankov. Moscow, Mysl' Publ., 1993. 959 p. (In Russian)
- 7 Lotman Yu.M. *Semiotika kino i problemy kinoehstetiki* [Semiotics of Cinema and Problems of Sinema Aesthetics]. Tallinn, Eesti raamat Publ., 1973. 135 p. (In Russian)
- 8 Tynyanov Yu.N. *Poetika. Istoriya literatury. Kino* [Poetics. The History of Literature. Cinema]. Moscow, Nauka Publ., 1977. 575 p. (In Russian)
- 9 Hansen-Löve Aage A. *Intermedial'nost' v russkoi kul'ture: ot simvolizma k avangardu* [Intermediality in Russian Culture: From Symbolism to the Avant-garde], transl. from German B.M. Skuratov, E. Yu. Smotrisky. Moscow, RGGU Publ., 2016. 503 p. (In Russian)
- 10 Shklovskii V.B. *Gamburgskii schet: Stat'i – vospominaniya – ehsses (1914–1933)* [The Hamburg Account: Articles – Memoirs – Essays (1914–1933)]. Moscow, Sovetskii pisatel' Publ., 1990. 544 p. (In Russian)
- 11 Yakovleva E.B. *Mnogostoronnie formy obshcheniya: Polilog kak ob'ekt lingvisticheskogo analiza: Analiticheskii obzor* [Multilateral Forms of Communication: Polylogue as an Object of Linguistic Analysis: Analytical Review], Center for Humanitarian Scientific and Information Research, Department of Linguistics, ed. S.A. Romashko. Moscow, INION RAN Publ., 2006. 72 p. (Ser. "Teoriya i istoriya yazykoznaninya" [Theory and History of Linguistics Series]). (In Russian)