УДК 14; 791
ББК 71; 85.37

Хренов Николай Андреевич
Доктор философских наук, профессор, главный научный сотрудник, сектор художественных проблем массмедиа, Государственный институт искусствознания, 125375, Россия, Москва, Козицкий пер., 5
ORCID ID: 0000-0002-6890-7894
ResearcherID: AAW-9591-2020
Scopus Author ID: 57195617480
nihrenov@mail.ru
Ключевые слова: киноязык, образ, знак, символ, фотография, кино, телевидение, медиа, монтаж, модерн, постмодерн, лингвистический поворот в гуманитарных науках, иконический поворот, антилингвистическое направление, семиотика кино, синхрония, диахрония, физиогномия, И.К. Лафатер, Ф. де Соссюр, К. Метц, С. Эйзенштейн, Вяч. Вс. Иванов, Б. Балаш, М.Б. Ямпольский

Хренов Николай Андреевич

Опыт исследования киноязыка в ситуации развертывающегося иконического поворота (лингвистический и семиотический аспекты)

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

DOI: 10.51678/2226-0072-2026-3-10-47

Для цит.: *Хренов Н.А.* Опыт исследования киноязыка в ситуации развертывающегося иконического поворота (лингвистический и семиотический аспекты) // Художественная культура. 2026. № 3. С. 10–47. https://doi.org/10.51678/2226-0072-2026-3-10-47.
Дата поступления статьи: 07.02.2026
Отредактирована: 23.06.2026
Принята к публикации: 30.06.2026

For cit.: Khrenov N.A. Exploring Film Language in the Context of the Unfolding Iconic Turn (Linguistic and Semiotic Aspects). *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2026, no. 3, pp. 10–47. https://doi.org/10.51678/2226-0072-2026-3-10-47. (In Russian)
Received: 07.02.2026
Revised: 23.06.2026
Accepted: 30.06.2026

Khrenov Nikolai A.
D.Sc. (in Philosophy), Professor, Chief Researcher, Mass Media Arts Department, State Institute for Art Studies, 5 Kozitsky Lane, Moscow, 125375, Russia
ORCID ID: 0000–0002–6890–7894
ResearcherID: AAW-9591–2020
Scopus Author ID: 57195617480
nihrenov@mail.ru
Keywords: film language, image, sign, symbol, photography, cinema, television, media, montage, modernity, postmodernity, linguistic turn in the humanities, iconic turn, anti-linguistic direction, semiotics of cinema, synchrony, diachrony, physiognomy, J.C. Lavater, F. de Saussure, C. Metz, S. Eisenstein, Vyach. Vs. Ivanov, B. Balázs, M.B. Yampolsky

Khrenov Nikolai A.

Exploring Film Language in the Context of the Unfolding Iconic Turn *(Linguistic and Semiotic Aspects)*

Аннотация. Обсуждаемый в данной статье вопрос порожден новой парадигмой или, в соответствии с последним мониторингом происходящего в гуманитарных науках, новым поворотом, а он, как случалось уже не раз, существенно видоизменяет сложившееся за всю историю коммуникации взаимодействие между вербальным и визуальным началами, между словом и изображением. Первая ситуация подобного рода возникла уже с появлением фотографии, но в еще большей степени с возникновением кино. Вторая — с появлением телевидения. Видимо, происходящее в наши дни расширение поля действия сетей, интернета и цифровизации диктует исследование того феномена, что сегодня называют медиа. Вторжение в художественную культуру периферийных сфер привело к размыванию художественной образности в ее традиционных формах и к необходимости рассмотрения этого процесса с точки зрения теории, истории и антропологии медиа. В этот контекст включается и опыт фотографии, кино и телевидения, прежде исследуемых преимущественно с искусствоведческих позиций. История медиа мыслится уже историей культуры.

Все эти изменения касаются и самого существенного слагаемого художественной деятельности — образа. В данной статье автор вновь возвращается к тем исследованиям кино второй половины XX века, а именно к семиотическим исследованиям, в которых впервые была поставлена проблема образа, выходящая за пределы искусствоведческих установок. Это проблема соотношения в художественном мышлении образа, знака, символа и понятия. Однако во второй половине прошлого столетия она рассматривалась в контексте одного из определяющих для культуры XX века поворотов — лингвистического. Независимо от того, знали ли киноведы идеи Ф. де Соссюра, определившие зарождение семиотики, киноязык изучался именно по аналогии с языком, следовательно с точки зрения лингвистического подхода. Иначе говоря, исследователи рассматривали киноязык по аналогии с вербальным языком. Начавшийся в последнее время в связи с расширением медиа иконический поворот в гуманитарных науках диктует обсуждение двух вопросов, на которые автор отвечает в данной статье: 1) Следует ли рассматривать иконический поворот развертывающимся внутри лингвистического поворота, или же иконический поворот свидетельствует о выходе за его пределы, с чем связана ориентация прежде всего на изображение и понимание киноязыка. 2) Следует ли вновь возвращаться к теоретической и критической рефлексии в истории кино, чтобы отыскать в ней антилингвистические идеи, требующие сегодня внимания, продолжения их развития и реализации в практике кино. Ведь именно в них уже могло иметь место предвосхищение иконического поворота.

Abstract. The issue discussed in this article stems from a new paradigm or, according to recent monitoring of developments in the humanities, a ‘new turn’. This turn — as has occurred repeatedly throughout history — significantly alters the interplay between verbal and visual principles, between word and image, that took shape over the entire preceding history of communication. The first historical situation of this kind emerged with the advent of photography, and even more so with the birth of cinema. The second came with the appearance of television. Today, the ongoing expansion of networks, the Internet, and digitalization necessitates an investigation into the phenomenon currently termed ‘media’. The intrusion of peripheral spheres into artistic culture has led to the blurring of artistic imagery in its traditional forms, creating a need to examine this process through the lens of media theory, history, and anthropology. This context now incorporates the historical experience of photography, cinema, and television, which were previously studied predominantly from an art-historical perspective. Consequently, media history is now conceptualized as cultural history.

All these transformations affect the most essential component of artistic activity — the image. In this article, the author revisits film studies from the second half of the 20th century, specifically semiotic research, which first framed the problem of the image beyond traditional art-historical constraints. This involves the correlation between image, sign, symbol, and concept within artistic thinking. However, in the late 20th century, this problem was examined within the context of one of the defining cultural shifts of the era, the linguistic turn. Regardless of whether film scholars were deeply familiar with Ferdinand de Saussure’s ideas — which laid the groundwork for semiotics — film language was studied precisely by analogy with language, and therefore from a linguistic standpoint. In other words, researchers analyzed film language as an analog to verbal language.

The iconic turn in the humanities that has recently begun in connection with the expansion of the media dictates the discussion of two questions that the author answers in this article: 1) Whether the iconic turn should be viewed as unfolding within the linguistic turn, or the iconic turn indicates going beyond its limits, which is associated primarily with an orientation towards the image and understanding of the film language. 2) Whether we should revisit the theoretical and critical reflection within film history to uncover anti-linguistic ideas that deserve renewed attention, further development, and practical application in cinema today. After all, it is precisely within these ideas that an anticipation of the iconic turn may have already occurred.

Введение.
Иконический поворот как следствие медийного поворота

Язык кино относится к одной из основополагающих проблем в исследовании кинематографа. Какие бы темы критики, теоретики и историки кино ни обсуждали, всегда имеет место выход на эту проблематику. Вопрос о языке продолжает быть открытым, потому что он развивается, находится в становлении, пересоздается и создается заново. Этому способствует множество факторов. Цель данной статьи — анализ не собственно языка кино, а становления науки о кино, в которой киноязык — один из центральных разделов. Будучи учеником и последователем мастера — организатора кафедры киноведения в институте кинематографии и бывшего ректора ВГИКа Николая Алексеевича Лебедева (1897–1978), давно предложившего проект науки о кино [Лебедев, 1974], автор статьи имеет намерение продолжить эту традицию, но в данной статье акцент ставится лишь на двух аспектах — лингвистическом и семиотическом, которые, правда, самого Н. Лебедева не интересовали. Когда автор статьи в конце 1960-х годов написал диплом по семиотике кино, мастер растерялся. Пришлось обращаться за отзывом к Вячеславу Всеволодовичу Иванову (1929–2017), отечественному лингвисту, филологу и семиотику, одному из представителей тартуско-московской научной школы, и он дал положительный отзыв.

Н. Лебедев был марксистом, программным социологом в киноведении и смог осуществить лишь часть своего проекта. Но в середине 1960-х возникла мода на семиотику, повлиявшую на гуманитарные науки, в том числе и на науку о кино. Независимо от того, являются ли любители и исследователи кино сторонниками или противниками лингвистического и семиотического подходов, это значимые страницы в истории науки о кино, и этот процесс стоит 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 пока лишь на одном определяющем тезисе: становление языка кино осуществлялось в границах и в контексте модернистского мироощущения, во власти которого оказался в XX веке европейский мир и которое в наше время угасает, если уже не угасло. Правда, возникновение метамодернизма свидетельствует, что все-таки не угасает. Попытка в России в первой половине прошлого столетия реализовать социалистическую и хилиастическую утопию в мировосприятие модерна вписывается. А если так, то лингвистика и семиотика здесь помогут. Независимо от того, знали киноведы о лингвистическом и семиотическом подходах (если и знали, то поверхностно, да многие и не хотели знать), осмысление киноязыка все равно происходило в русле лингвистического поворота, произошедшего в начале прошлого века, когда лингвистика стала занимать место лидера в системе гуманитарных наук. Этот процесс связан с именами, с одной стороны, Б. Кроче, а с другой, Ф. де Соссюра. Киноязык — это тоже язык, поэтому рассмотрение его закономерностей с точки зрения лингвистики вполне возможно, и такие исследования предпринимались.

Начиная исследование исторической эволюции в понимании киноязыка, и в частности соотношения в нем вербального и визуального начал, коснемся тех проблем, что вроде бы давно обсуждены. Но новые технологии и некоторые явления в художественной сфере обязывают возвращаться к проблематике, которая, как казалось, давно неактуальна. Сегодня мы снова оказываемся в ситуации продолжающихся дискуссий по поводу соотношения слова и изображения, как это уже было в момент возникновения кино. Но сейчас эти дискуссии спровоцированы 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». 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, с. 6].

Влияет ли модернистская эпистема на становление киноязыка?

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 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 ненамного опередило достижения гештальтпсихологии 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. 136].

Таким образом, интерес к изображению усиливается, а результатов пока мало. Тем не менее в самое последнее время в гуманитарных науках провозглашается так называемый иконический поворот. Ведутся дискуссии о происходящем прорыве в познании природы визуальности. Однако этому повороту предшествовал поворот лингвистический, который Д. Бахманн-Медик в своей книге почему-то связывает исключительно со второй половиной XX века [Бахманн-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, подводят к выводу о необходимости понять, что дал для киноязыка происходящий с начала этого века в гуманитарных науках лингвистический поворот и как он повлиял на его становление и осознание.

На рубеже XIX–XX веков, когда Россия переживала нечто вроде культурного и художественного Ренессанса, когда возник плюрализм художественных группировок, школ и течений, когда «расцветали все цветы» и когда декаданс оказался в самом разгаре, появилось кино, которое будет способствовать исчезновению этого плюрализма.

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 воплощены в реальности, а, можно сказать, мифом. Кино — как мифологический феномен, слагаемыми 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 видом искусства с присущим ему языком.

Лингвист Кристиан Метц, представляющий семиологию кино во французском варианте, написавший много работ в этом направлении, справедливо говорил: «То, что мы называем кино, есть не только сама кинематографическая речь, это также тысячи социальных или человеческих значений, выработанных культурой в ином месте, но проявляющихся также и в фильмах» [Метц, 1993/94, с. 50]. Так в сфере кино начинаются мучительные попытки осознания специфического художественного языка, а этот процесс охватывает не только Россию, но и другие культуры. Параллельно развертывался процесс осознания языка кино во Франции, в США и т.д. Дискуссии во Франции весьма показательны. Подготовленная М. Ямпольским и вышедшая под

редакцией С. Юткевича книга «Из истории французской киномысли» дает об этом процессе полное представление [Из истории французской киномысли, 1988, с. 317]. Обращает на себя внимание и появившееся в 2022 году издание «Киномысль русского зарубежья (1918–1931)» под редакцией Р. Янгирова и А. Рейтблата [Киномысль, 2022]. Согласно этим трудам, каждый тип культуры открывает, осваивает и использует кино по-своему. Например, несмотря на усилия французских режиссеров и теоретиков, а также многие эксперименты в кино Франции этого времени, сами же они вынуждены признать: природу кино впервые все же постигли американские режиссеры. В этом были убеждены и некоторые российские режиссеры (Л. Кулешов, Л. Трауберг и др.). Этому вопросу посвятил свои размышления С. Эйзенштейн.

Признавая первенство Д. Гриффита, автор шедевра, выразившего массовые настроения революционной эпохи — фильма «Броненосец “Потемкин”» (1925), имел право это утверждать. В качестве доказательства он обратил 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 1960-е годы, были весьма шумными, они даже породили моду — но каковы результаты? Казалось, что семиотика как раз и разрешит все проблемы с киноязыком, внесет полную ясность. Но вот к какому выводу на эту тему позднее придет теоретик кино В. Соколов: «Семиотика не расширила, а сузила предмет исследования киноведения по сравнению с его классическим периодом развития, — пишет он. — 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. О таком восприятии кино высказывается в своей книге «Принципы философского языка. Опыт точного языкознания» (1916) 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].

Рецептивные процессы массового общества как не учитываемые влияния на формирование киноязыка

Но вернемся к утопии — потому, что кино возникло не в вакууме, а в самый апогей становления массового общества, то есть в его становлении огромную роль сыграла аудитория, какой до этого в истории не было. Не вообще аудитория, а новая и массовая аудитория, а это в истории художественной и кинематографической жизни очень значимый момент. И понятно, что закономерности рецепции кино первых десятилетий прошлого века также влияли на формирование языка кино. Бóльшая 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 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. 120]. Речь шла не только об универсальных закономерностях кино, но в 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, с. 275]. По этой причине важно иметь в виду не только художественные и эстетические, но и коммуникативные функции кино. Проследить становление киноязыка вне коммуникации кинематографа с аудиторией невозможно. Как на появление

кино, так и на становление его языка влияет и технология, ставшая основой его возникновения, и новое мировоззрение, утверждаемое идеологией, философией и пропагандой. Но также и порожденный в переходный период на рубеже XIX–XX веков прорыв средневековой ментальности, составившей суть ментальности новой эпохи и во многом способствующей стиранию тех ростков в новых художественных направлениях, что возникли в период русского «ренессанса». А они могли стать основой развития целых направлений в кино. Но не случилось.

Конечно, когда употребляется выражение «массовые настроения», что получило оформление в концепции К. Маркса, то с этим трудно спорить. Но только эта концепция известна, во-первых, по интерпретации В. Ленина, а во-вторых, по той трансформации, что произошла в массовом и фольклорном сознании. Свести структуру массового сознания или массовой ментальности той эпохи к этому невозможно. Массовая ментальность начала прошлого века подготовлена также и литературой XIX века. Можно согласиться с М. Волошиным, объединившим многих русских писателей XIX века с помощью идеала так называемого «естественного человека» [Волошин, 1909, с. 42]. Возможно, именно этот идеал сделал притягательным идеи социализма для художественной элиты. Х. Арендт убедительно объяснила, почему интеллектуалы часто примыкают к массовым движениям [Арендт, 1996, с. 100]. Все жаждали, как в Новом завете, и «нового неба», и «новой земли». А это уже не от романтизма, а от апокалиптических настроений [Хренов, 2016].

Подходим к самому главному — к киноязыку, становление которого происходит в ситуации государственной утопии, фольклорной массовой ментальности и активизации массовой рецепции. Здесь потребуется 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. Очередной шаг в этом направлении с середины столетия сделали семиотики. Автору этой статьи вспоминается период, когда киноведы

заслушивались докладами Вяч. 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. К. Разлогов, В. Михалкович и автор статьи по приглашению Ю. Лотмана ездили в Тартуский университет на семинар по семиотике кино. Семиотика в очередной раз подводила к вопросу о судьбе эстетики, которая якобы должна раствориться в семиотике. Казалось, что эстетика может упразднится за ненадобностью, а искусство, и в частности кино, превращается в еще одну знаковую систему. Спустя два десятилетия мода на семиотику схлынет. М. Ямпольский, проявивший сначала интерес к семиотике, признавался, что в ней разочаровался и взял курс на феноменологию [Ямпольский, 1993, с. 4].

Лингвистический поворот как исходная точка для последующих поворотов. Роль женевской лингвистической школы в изменении методологии гуманитарных наук и исследования киноязыка

В упоминавшемся сочинении К. Метца можно прочитать любопытное суждение по поводу того, как понимать концепцию лингвиста, представляющего так называемую женевскую школу, Ф. де Соссюра, — он первым сказал, что в мире существует много языков и вербальный язык — лишь один из многих. Высказывание носит уже не лингвистический, а семиотический характер. Его можно приравнять к коперниковскому открытию, совершенному О. Шпенглером относительно культуры и культур. В мире существует много культур, а европейская, то есть фаустовская, претендующая на универсальную, — только одна из многих. Тысячу раз был прав Вяч. Иванов, когда писал, что все выдающиеся идеи и открытия сделаны в самом начале XX века. Вот и семиотика началась с появления «Курса общей лингвистики» Ф. де Соссюра. Но что же имел в виду К. Метц и как сказанное им позволило высветить в истории становления киноязыка существенный момент? Именно Ф. де Соссюр в языке как системе выделял два определяющих слагаемых — синхронию и диахронию. Под синхронией он понимал функционирующую языковую систему, какой она предстает в краткой временно́й длительности, а под диахронией понималась эволюция этой системы в большом историческом времени, что позволяло

фиксировать уже не только один момент в функционировании языка, а разные ситуации и, следовательно, его эволюцию.

Так получилось, что из текста Ф. де Соссюра вычитывалось только то, что касалось синхронии. Когда мы читаем исследование Владимира Проппа о волшебной сказке (1928), 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 Ф. де Соссюра, русские формалисты, сносок на его труды не давали, чтобы не афишировать свою зависимость от женевской лингвистической школы. Почему же история была проигнорирована? Наверное, потому, что самым разработанным разделом в «Курсе» Ф. де 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 Л. Троцкий, то это идеологическая реакция и с ней 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 же в данном случае в связи со структурализмом интересует и статус автора. Но этот статус связан со следующей ключевой категорией Ф. де Соссюра, а именно с «речью». Формалисты в 1920-е годы внимательно читали Ф. де Соссюра и его подходом воспользовались. В частности, они пытались исправить положение и разработать, учитывая синхронический аспект, и диахронический подход. Они стали заново открывать историю литературы, включая в нее и литературу массовую. Это потом в теории кино продолжит Н. Зоркая. Однако 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 Ф. де Соссюра определила, например, такие статьи Ю. Тынянова, как «Литературный факт» (1924) и «Проблемы изучения литературы и языка» (совместно с Р. Якобсоном, 1928). 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 сноски на Ф. де Соссюра, хотя о женевской школе глухо напоминает. Зато имя Ф. де Соссюра применительно к работам Ю. Тынянова назовет В. Виноградов, критикующий Ю. Тынянова за применение новейших лингвистических теорий в изучении литературы, а под ними он подразумевал женевских 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”…) при посредстве лингвистических понятий разрабатывались, отрешенно от конкретной истории языка и даже лингвистической методологии, специфические проблемы литературности» [Виноградов, 1930, с. 24–25].

Действительно, уязвимым местом в структуралистской методологии было то, что, помимо акцента на синхронии, все интересы исследователей сосредотачивались вокруг другого ключевого понятия Ф. де Соссюра — понятия языка. Между тем у Ф. де Соссюра это понятие сопровождалось другим ключевым понятием, то есть речью. А вот речь восполняла все то, чего недоставало в этой новой методологии. Но все, что у Ф. де Соссюра относится к речи, тоже не получало достаточного обоснования. Переводчик «Курса» 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].

Почему прогноз Ф. де Соссюра по поводу возможного ошибочного развертывания исследования языков невербального типа в опыте семиотических исследований подтвердился?

В связи с усвоением идей Ф. де Соссюра возникла и другая трудность. Мы ранее уже констатировали, что Ф. де 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 Ф. де Соссюр не настаивал на лидерстве лингвистики в системе гуманитарных наук, хотя объективно такой период в истории этих наук имел место. Наоборот, Ф. де Соссюр с этого высокого пьедестала лингвистику сводил. Сводил он ее с помощью провозглашения еще одной науки, семиотики. У него получалось, что лидером ткак раз должна быть не лингвистика, а эта новая наука. 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 Ф. де 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, 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, Ф. де 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 Ф. де Соссюр предсказал. Так произошло и в киноведении. Теоретики искали в кино подобие вербального языка. Первый период в изучении языка кино развертывался именно в направлении имитации дотоле неизвестными, 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? К. Метц, а вслед за ним и В. 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.

Какие факторы способствовали тому, что киноведение проходило первый этап — этап изучения киноязыка как имитации языка вербального? Полагаем, что все-таки не авторитет Ф. де Соссюра. Киноведы его не знали, о чем свидетельствует опыт Н. Лебедева. А если знали, то лишь с помощью текстов формалистов, когда те обращались к кино. Они не использовали терминологию женевской школы, но тем не менее мыслить вне происходящего в гуманитарных науках лингвистического поворота не могли. Этому способствовали два фактора. Отметим первый и главный. Мы не случайно начали статью с констатации 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? Судя по всему, 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, которое зародилось и теоретически было оформлено в философии XVIII века [Хабермас, 2003, с. 100].

Второй фактор, тоже определяющий, — это культ научности. Жажда научности, исходящая в том числе из гуманитарных сфер и наук, стремившихся овладеть такими же строгими методами, как естественные. Казалось, что именно лингвистика эту научность и обеспечивает, что ставило ее в положение лидера гуманитарных наук. Лингвистика и в самом деле обладает некоторыми чертами

позитивизма, то есть строгой методологией. Однако мания конструирования легко может перейти в возможность манипулирования, манипулирования реальностью. Говоря о сильной стороне языка, К. Метц подчеркивает: он прекрасно организован, 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, 1968, 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 языка. Во всяком случае, так считалось в первой половине XX века. 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 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 находящийся во власти модерна советский кинематограф.

Конечно же, упрекать за этот зуд манипулирования выдающихся художников бессмысленно. 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 только до тех пор, пока не стали вдумываться в случайно брошенную зачинателем неореализма Роберто Росселини фразу: «Вещи перед нами. Зачем ими манипулировать?» [Метц, 1993/94, с. 56]. Что имел в виду Р. Росселини, расшифровал в теоретическом

аспекте поклонник неореализма Андре Базен в серии своих статей об онтологии кино.

Разрушение утопического конструирования кинематографических нарративов как признак заката модернистской парадигмы: рождение во второй половине XX века нового киноязыка

Для иллюстрации происходящего в середине XX века сдвига, причем не только в кино, следовало бы обратиться даже не к А. Базену, а к философии, и в частности к М. Хайдеггеру: как мы полагаем, его идеи способствовали разрушению модернистского мировосприятия, в русле которого следует воспринимать и рефлексию А. Базена. Так, И. Ильин пишет: «…Хайдеггер под влиянием восточной философской традиции создал ту модель “поэтического мышления”, которая стала доминирующим признаком постмодернистского сознания» [Ильин, 1996, с 155]. Полагаю, что с помощью цитаты из Чжуан-Цзы Хайдеггеру удалось выразить то, что во второй половине прошлого века происходило в гуманитарных науках и в гуманитарной сфере в целом. Так, в книге «Чжуан-цзы», а еще точнее, в главе 19, названной «Постигший жизнь», М. Хайдеггер находит притчу о мастере из Древнего Китая, изготовившего музыкальный инструмент бяньчжун, состоящий из 13 подвешенных к деревянной раме колокольчиков. Вот этот процитированный философом фрагмент: «Плотник Цин вырезал из дерева раму для колоколов. Когда рама была готова, все поражались: казалось, ее делали духи. Увидев раму, русский князь спросил резчика: Каким искусством ты этого достиг? — Я всего лишь ремесленник, — ответил резчик, — какое у меня может быть искусство? Впрочем, один способ есть. Никогда не берусь за работу в душевном смятении: чтобы очиститься сердцем, непременно пощусь. После трех дней поста уже не смею помышлять о почестях и наградах, о жаловании и чинах. После пяти — не смею думать о хвале или хуле, удаче или неудаче. После семи — в оцепенении не ощущаю собственного тела, забываю о руках и ногах. И уже нет для меня ни князя, ни его двора, все внешнее исчезает, и все мое умение сосредотачивается на одном. Тогда я иду в горы и присматриваюсь к природным свойствам деревьев. И только мысленно увидев в самом лучшем из стволов уже готовую раму, я принимаюсь за дело — иначе не стоит и браться.

Так мое естество сочетается с естеством дерева — поэтому и работа кажется волшебной» [Пёггелер, 2019, с. 540].

Мы процитировали эту древнюю мудрость не для того, чтобы подтвердить идею о том, что художник должен голодать. Конечно, изменение мировосприятия, объясняемое угасанием модерна, подрывало веру во всесилие монтажа как эффективного проводника мировосприятия модерна. В советской России этот момент разочарования в монтаже развертывался параллельно с разочарованием в социальном эксперименте и в модернистской утопии. На повестке дня оказывалось радикальное обновление киноязыка. Оно началось, но не только по причине угасания модерна, а потому, что во второй половине XX века актуальной проблемой стала проблематика медиа, как и спровоцированный ею новый вариант конструирования образа и художественной структуры в соответствии с развивающимися средствами медиа. Стало очевидным то, что первый этап в истории становления языка как языка осмысляемого по типу вербального языка заканчивается. В становлении киноязыка начинается второй этап. К. Метц называет этот период семиотическим. Почему такое разделение вообще возможно? Здесь мы снова должны вернуться к Ф. де Соссюру. То обстоятельство, что лингвистика какое-то время оказывалась лидером в гуманитарных науках, происходило и без концепции Ф. де Соссюра, приписывать ему это было бы ошибкой. Ведь он, наоборот, как мы уже отметили, способствовал разрушению такого ореола лингвистики уже тем, что сдвигал ее с престижного места, объявляя всего лишь одной из многих знаковых систем.

Но вот то, что стоит за словом «много», не имело соответствующего метода изучения. Он появился вместе с семиотикой. Этот сдвиг в методологии изучения самых разных языков распространялся и на теорию кино. Семиотики вроде бы должны были доказать, что кино — это знаковая система. Следовательно, здесь образ рассматривается со стороны знака. Но удивительно, как некоторые из представляющих новую науку семиотиков решительно заявляют, что в фильме знаков нет и, следовательно, кино языком не является. К ним относится и К. Метц, и комментирующий его работы В. Соколов [Соколов, 2010, с. 49]. Да, фильм языком не является, а вот кино в целом к языку в его лингвистическом смысле все же ближе. Ведь язык существует для коммуникации. Без языка она невозможна, иначе люди друг друга понять не смогут. Но если кино — не язык, то что? Здесь важно понять, почему у Ф. де Соссюра кроме языка есть это второе понятие, а именно «речь». Если язык является общезначимым, а потому и понятным для всех, то речь является средством выражения индивидуальных смыслов произведения, того, что давно уже принято называть «авторским». А вот это уже проблема автора. Индивидуальное же может войти в противоречие с общезначимым и часто входит. Адекватное объяснение тому, что такое «авторское» кино, возможно лишь если под «авторским» мы будем подразумевать то, что скрывается под лингвистическим понятием «речь», которое возникший под воздействием Ф. де Соссюра структурализм объяснить применительно к искусству, и в особенности к его современным формам, оказался бессильным.

Это противоречие в первые десятилетия прошлого века, когда кинотеатры стала наполнять массовая аудитория, заметно обострилось. Следовательно, режиссеру, созидающему свой шедевр на уровне речи, следует считаться с тем, что кино все-таки язык. И чтобы смысл речи до аудитории донести, он обязан прибегнуть к языку. Значит, без языка речь существовать не может. Конечно, замысел художника возникает и разрабатывается на уровне речи, но речь может войти в противоречие с привычными типами рецепции и потому часто аудиторией отторгается, оказывается непонятной. С другой стороны, язык тоже нуждается в речи и без нее не способен развиваться. Ф. де Соссюр пишет: «Все, что входит в язык, заранее испытывается в речи: это значит, что все явления эволюции коренятся в сфере деятельности индивида… В языке удерживается лишь незначительная часть новообразований, возникших в речи; но те, какие остаются, все же достаточно многочисленны, чтобы с течением времени в своей совокупности придать словарю и грамматике совершенно новый облик» [Соссюр, 1977, с. 203].

Воспользуемся этим суждением Ф. де Соссюра при обсуждении киноязыка. Если режиссер это условие во внимание не принимает, значит, он идет на то, чтобы создавать не фильмы, а новые языки. Это имеет последствия. Фильм становится непонятным. Ю. Лотман в своей статье как раз и пишет о двух типах произведений [Лотман, 1971, с. 100]. В этой второй функции смысл некоторых фильмов С. Эйзенштейна, А. Тарковского, А. Сокурова и состоит. Таким образом, если

речь не может существовать без языка, то и язык без речи обойтись не может. Он должен развиваться и соответствовать постоянно изменяющейся социальной и культурной реальности. Следовательно, как бы язык ни относился к речи, как бы ни хотел ее элементы включить в себя как в систему, он это делает и будет это делать. В том, что происходит с киноязыком, помогают разобраться именно этих два ключевых понятия. Все дискуссии по поводу того, должен ли фильм стать понятным, порождены необходимостью в обновлении киноязыка. Это обновление происходит через речь. Как это происходит во времени, может помочь осознать диахронический подход, а он оказался разработанным менее всего.

Неосуществленные антилингвистические проекты в исследовании кино как проблема археологии медиа. Почему С. Эйзенштейна интересовали пралогические структуры мышления?

Следующий блок в логике нашей аргументации по поводу изменений в киноязыке и в отношениях между вербальным и визуальным началами связан именно с речью, которая сегодня выходит на первый план по причине того процесса, что происходит под воздействием развертывающейся в культуре так называемой визуализации и медиализации. Это все та же проблема киноязыка в его новых формах. Под воздействием многих медиа киноязык обновляется и преображается. Дело доходит до попыток стирания из сознания и, следовательно, из культуры многого из того, что обязано процессу отчуждения. В современной ситуации обращают на себя внимание случаи возвращения к тем языкам, что существовали на ранних этапах истории культуры, когда, собственно, языка, каким он сложился в последующие эпохи, не было. Не было языка в вербальных формах, к которому мы привыкли. Человечество в своей коммуникации довольствовалось изображениями. Аристотель писал: «Все люди от природы стремятся к знанию. Доказательство тому — влечение к чувственным восприятиям: ведь независимо от того, есть от них польза или нет, их ценят ради них самих, и больше всех зрительные восприятия, не только ради того, чтобы действовать, но и тогда, когда мы не собираемся что-либо делать. И причина этого в том, что зрение больше всех других чувств

содействует нашему познанию и обнаруживает много различий в вещах» [Аристотель, 1975, с. 65].

Однако нет уверенности в том, что в осознании смысла этих необходимых в поисках обновления киноязыка ретроспекций нам поможет лишь семиотика. Интересные идеи этого плана были у П. Гринуэя, возвращающего к пониманию киноязыка через его отождествление с иероглифической письменностью. Этим увлекался С. Эйзенштейн. Но сегодня более заслуживающим внимания является обращение С. Эйзенштейна к психологии, в частности к З. Фрейду, Э. Кречмеру и Л. Леви-Брюлю. Его интересовали закономерности ранних форм мышления, следовательно и тех забытых даже не языков (они в современном смысле еще не успели возникнуть), а способов общения. Сегодня, когда мы пытаемся понять изображение не только как средство мумификации реальности, а как средство познания, кино поворачивается своим когнитивным потенциалом. Полагаем, что психологический уклон будет значимым аспектом второго этапа в становлении киноязыка.

Следовало бы обратить внимание еще на одно обстоятельство, связанное с неиспользованным в познании киноязыка потенциалом. Оно связано уже не с лингвистикой, ставшей на определенном этапе развития гуманитарных наук в исследовании языка определяющей дисциплиной. Это в принципе антилингвистический проект исследования кино, который сегодня в ситуации кризиса лингвистического поворота воспринимается особенно актуальным. В связи с этим необходимо попытаться объяснить стиль, что вносит в кино, например, А. Тарковский, а также те режиссеры, которых в последние десятилетия стали относить к так называемому трансцендентальному стилю. То, о чем в связи с этим хочется сказать, зародилось не в границах кино, а еще в последних десятилетиях XX века. Это символизм как одно из художественных направлений в истории искусства. В начале статьи было сказано, что XX век стирает плюрализм возникающих художественных направлений, что являлось особенностью культуры Серебряного века. Но как показывает история второй половины XX века, эти направления продолжают давать о себе знать. Так, символизм начал возрождать не успевшие отделиться от других сфер, например от религии, забытые формы коммуникации и художественные формы. Эти формы связаны не с чувственной, а со сверхчувственной

реальностью, что было характерно для культур, не затронутых позитивизмом. Такие формы в истории некогда уже существовали.

В тот самый момент, когда лингвистический подход к киноязыку оказался в самом разгаре и свидетельствовал о том, что лидерство лингвистики в гуманитарной сфере является реальностью (полагаю, что Д. Бахманн-Медик неправа, когда связывает лингвистический поворот, как и все другие повороты, исключительно со второй половиной XX века), кино по этому пути не пошло. В данном случае имеется в виду даже не уже упомянутое выше онтологическое направление в теории кино, получившее в 1950-е годы выражение в теории А. Базена и З. Кракауэра и даже не опыт кино второй половины XX века. Имеется в виду физиогномическая теория Белы Балаша. Чтобы утвердить свою идею, этот теоретик кино извлекает из гуманитарной рефлексии XVIII века физиогномическую концепцию И.К. Лафатера. Теория Б. Балаша возвращала кино к той эстетике сверхчувственного, которую реабилитировало столь востребованное на рубеже XIX–XX веков, но свернутое после 1917 года художественное направление — символизм. Опыт этого направления позволит поставить вопрос о знаке и символе именно в соссюровском ключе. Хотя ведь и в случае с символом мы имеем незаконченность концепции Ф. де Соссюра [Тодоров, 1998, с. 343].

Понятно, что это направление в кино не могло развиваться в силу нового политического и идеологического курса. Символизм оказался свернутым, а некоторые представляющие его художники отбыли в эмиграцию. Когда во второй половине XX века появляются фильмы А. Тарковского, столь чуждые предшествующей эстетике кино, все задавались вопросами, откуда появился стиль А. Тарковского, как он оказался возможным и были ли у него предшественники. Почему оказался востребованным метафорический стиль, казавшийся оптимальным в 1920-е годы, в котором разочаровались в 1950-е годы, о чем свидетельствовала рефлексия А. Базена и позднее опыт А. Тарковского? На это можно ответить так. Авангардное кино 1920-х основывалось на принципе монтажа. Но именно монтаж и способствовал тому, что вместо фиксации проявлений человеческого бытия режиссер предлагал конструкции, в которых это бытие утрачивало свою глубину, полноту и многозначность. Не все, существующее в этом бытии, попадало в эти умозрительные конструкции. Откуда же вообще появляются эти

конструкции? А это и есть смысл модерна, его жесткость. Модерн — это, в том числе, и отсекание от бытия всего, что конструкции не соответствует. С этим очень хорошо справлялся монтаж, а монтаж, как мы старались показать, по сути, лингвистическое средство. Но соответствовало ли конструкции то, что было открыто в символизме, то есть то, что чувственное — не самоцель, а лишь средство достижения сверхчувственного? Но ведь такая установка модерна оказывалась в основе и конструирования самого художественного образа. От него тоже отсекалось многое, именно тогда он становился знаком. Эпоха модерна имела свою собственную семиотику.

Физиогномический проект в исследовании киноязыка как антилингвистическая парадигма: как можно объяснить обращение теоретика кино Б. Балаша к И.К. Лафатеру?

Когда мы предпринимаем дискуссии о киноязыке, то вспоминаем и С. Эйзенштейна, и А. Базена, и З. Кракауэра. Но был еще Б. Балаш. С. Эйзенштейн вписался в новую, модернистскую парадигму, а концепция языка Б. Балаша в нее не вписалась, что объяснимо. Сверхчувственное и трансцендентальное — это не стихия модерна, прервавшего преемственность в истории культуры. Но это вовсе не означает, что время реализации нереализованного проекта не придет. К Б. Балашу нужно возвращаться, чтобы отдавать отчет в том, откуда возник А. Тарковский, стиль мышления которого оказался чуждым модернистскому кино. Стиль А. Тарковского появился как возрождение и преодоление того стиля, что был характерен для символизма. А стиль символизма в русской культуре предполагал активность сверхчувственного начала, которое можно передать с помощью не знака, а символа. Трансцендентальное вообще можно передать исключительно с помощью символа.

В статье «Физиогномия» Б. Балаш не ссылается на И.К. Лафатера, которым вдохновляется [Балаш, 1986, с. 93]. Но его книга 1925 года «Культура кино» свидетельствует о том, что он ощутил необходимость поставить вопрос о соответствии характера киногероя его внешнему виду. Так возникает необходимость понять и его расовую принадлежность, и присущие ему индивидуальные черты. Кинорежиссер, чтобы облегчить себе задачу, старается выбирать для своего фильма таких

актеров, которым не нужно было изображать расовые особенности, они были бы актерам изначально присущи. При этом расовая принадлежность актера не должна доминировать и мешать проявлению его индивидуальных черт. Ведь расовые черты устойчивы и слишком определенны. Поэтому они даже могут помешать выявлению в лице внутреннего содержания мира героя. Делая такие выводы, Б. Балаш опирается, в частности, на статью И.В. Гёте «Заметки к физиогномическим отрывкам Лафатера». Следует сказать, что И.В. Гёте одно время проявлял интерес к идеям И.К. Лафатера и даже отчасти был его соавтором. В этой статье И.В. Гёте излагал, как, исходя из внешних факторов (среды, одежды, предметов быта и т.д.), получить доступ к внутренним переживаниям, к эмоциям.

Особый предмет внимания теоретика — лицо на экране, причем как предмет не только эстетики, но антропологии и психологии. «Нет, не все наше лицо может назваться нашим собственным. То, что в наших чертах является общефамильным, родовым или классовым достоянием, не может быть отличаемо при простом наблюдении, — пишет Б. Балаш. — Тем не менее это относится к числу наиболее интересных и важных психологических вопросов, а именно: поскольку в человеке проявляется тип и поскольку индивидуальность, поскольку раса и поскольку личность? Выяснить это соотношение в области душевных явлений уже пытались многие писатели. Но гораздо отчетливее выражается оно в мимике и жестах человека, и на экране можно со значительно большей ясностью и точностью постичь его, нежели посредством утонченнейших слов. На фильму возлагается здесь миссия, выходящая далеко за пределы области искусства и могущая дать антропологии и психологии неоценимый материал» [Балаш, 1925, с. 35].

Особое внимание Б. Балаш уделяет мимике, словно предназначенной для того, чтобы выражать не эпос, а лирику, не слово, а эмоции, не расу, а индивидуальность. Против слова у Б. Балаша в этой ранней книге есть существенный аргумент. Ведь слово выражает только одну ограниченную стадию: «Слово должно быть высказано до конца ранее, чем начнется другое. Не одно движение лица не должно быть непременно закончено, когда другое такое же движение внедряется в него, постепенно вбирая его в себя» [Балаш, 1925, с. 38]. Отсюда у Б. Балаша — превосходство изображения перед словом. Мы имеем

не только отдельные стадии душевных состояний, но и процесс самого развития. Судя по всему, эта мысль у Б. Балаша рождается под воздействием А. Бергсона, для которого фрагментация любого процесса на отдельные состояния есть традиционный способ измерить время с помощью пространства. Но, как показывает А. Бергсон, человечество входит в такой этап культуры, когда это отношение ко времени упраздняется. Акцент уже ставится на непрерывности процесса и невозможности его фрагментации. Ведь главное — не выделение отдельных состояний, а сам процесс движения как целое. Анализируя мимику известных киноактеров (А. Нильсен, П. Негри, Л. Гиш), Б. Балаш воздает должное крупному плану лица актера на экране, значительно превосходящему по своей выразительности лицо актера на театральной сцене.

Именно лицо на экране как раз и подтверждает идею И.К. Лафатера о том, что человек заключает в себе всю совокупность бытия, а лицо актера выражает смысл всего драматического содержания фильма, то есть целого. Согласно заключению Б. Балаша, мимика на экране выражает сущность кино вообще. «Фильма требует такой тонкой и точной мимики лица, о какой актер исключительно сценический не может и мечтать. Ибо в увеличенном изображении каждая маленькая складка лица обращается в завершенную черту характера и всякое мимолетное содрогание мускула служит показателем важнейших внутренних переживаний. Съемка первым планом лица, часто применяемая для эффекта как заключительная картина большой сцены, должна быть лирическим экстрактом всей драмы. Если только такое внезапно большое лицо выступает из рамы не как изолированное, лишенное смысла явление, то в чертах его мы должны найти звенья, связующие его со всей драмой. Драма будет в нем отражаться, как отражаются в озерке окружающие горы. В театре каждое лицо входит в целое драмы лишь как один из ее элементов, но когда на экране огромное лицо занимает все полотно, оно на несколько минут становится тем целым, в котором заключена вся драма» [Балаш, 1925, с. 40].

Пытаясь осмыслить возвращение к И.К. Лафатеру в эпоху, когда кино начинает включаться в существующую культуру и ее разрушать, перестраивая ее и пересоздавая, М. Ямпольский называет кинотеорию Б. Балаша «одной из самых оригинальных и влиятельных в истории

кино», что, несомненно, справедливо. Хотя, как мы уже успели отметить, физиогномику Б. Балаш открывает не первым. Эта методология чтения изображения была рождена в XVIII веке и активно обсуждалась в научных сферах, а применительно к искусству, в частности к литературе, — в XIX веке. Но Б. Балаш уместно о ней вспомнил, разработал и при осознании феномена кино в культуре применил. Его идея заключалась в выявлении многослойности изображения в кино и, еще конкретнее, многослойности лица актера на экране. Эту идею он реализует, анализируя игру актеров, например Асты Нильсен. «На поверхность лица выносятся из глубины несколько параллельных текстов — физиогномический, патагномический и т.д. Ничем не сковываемый бег этих текстов по лицу — гарантия и основа смыслопорождения в киноискусстве, наведения на фильм той глубинной смысловой многослойности, которая не находит опоры в слове. Поэтому для Балаша столь важна мимическая подвижность лица» [Ямпольский, 1986, с. 101].

Конечно, в теории Б. Балаша есть положения, которые и в самом деле помогают объяснить реальность кинематографического изображения, но есть и нечто, что расходилось с установками существующей в советской России идеологии. Это касается соотношения видимого и невидимого как особого проявления внешнего и внутреннего. Понятно, что соотношение видимого и невидимого трудно анализировать без обращения к мистике. Этот аспект с конца XIX века начинает возрождаться в символизме и, соответственно, в рефлексии, связанной с опытом этого направления. Конечно, это не только не имело отношения к марксизму, но и противоречило ему. Был предан забвению и сам этот опыт, и стремление его отрефлексировать. Что заслуживает сожаления, поскольку в сфере кино возникала целая самостоятельная сфера, альтернативная по отношению к рационалистическому конструированию бытия с помощью монтажа.

Этот культивируемый Б. Балашем вид киноязыка возникал также под воздействием немецкого экспрессионизма в кино, как и вообще всей немецкой культуры. Философию Б. Балаш постигал в немецких университетах. По сути, все это художественное направление, в котором рождался новый тип культуры, было искусственно свернуто. Б. Балашу, венгру по происхождению, который долгое время работал в советской России и продолжал разрабатывать свои идеи, пришлось этот острый вопрос обходить и в конце концов его оставить. Кино, оказавшемуся под опекой идеологии и пропаганды, как и вообще модернистскому мировосприятию, подобные идеи были чужды. Оно приобретало исключительно функциональный смысл. Революционные сдвиги, как и логика развития массового общества, приводили к сдвигам и в движении искусства. Ведь ко времени превращения кино в новый вид художественного творчества европейское искусство успело под влиянием немецкой культуры преобразиться. Об этом в России точно писал главный редактор журнала «Аполлон» С. Маковский («Духом Севера пронизана культура современной Европы» [Маковский, 1906, с. 73]). Но это значит, по мысли выдающегося критика, что немецкий художник хуже понимает божественную видимость природы, но тоньше чувствует «божественность невидимого в ней». По мнению С. Маковского, это лучше всего удается передать немецкому художнику М. Клингеру. Эта традиция чуть позже получит выражение в кино, а именно в немецком экспрессионистском кино, под воздействием которого будет находиться мировое кино. Следы экспрессионизма можно обнаружить во многих советских фильмах, например даже в фильме И. Пырьева «Конвейер смерти» (1933). Таким образом, в отечественном искусстве 1920-х годов, когда Б. Балаш работал над своей концепцией киноязыка, влияние немецкого экспрессионизма все же имело место. Для нас эта альтернативная, но не получившая продолжения концепция важна в связи с воздействием иконического поворота и ослаблением модернистского мироощущения. Ведь новые повороты в гуманитарных науках не всегда свидетельствуют о возникновении чего-то принципиально нового. Очень часто они свидетельствуют о том, что в истории это уже имело место, и следовательно речь должна идти о возрождении уже известного. Вопрос о нереализованном проекте Б. Балаша интересен тем, что иконический поворот обязывает искать в новой структуре кинообраза не столько знак, сколько характерные для мифа вообще досемиотические способы коммуникации. А это символические формы выражения.

Что же касается И.К. Лафатера, то для него физиогномика — это особый, бессознательный уровень постижения мира, отличный от рационалистического постижения. Ознакомившись с этой идеей,

И. Кант, например, доказывал, что ни о какой в данном случае науке говорить невозможно, поскольку в науке осознание предмета происходит с помощью понятия, а в физиогномике мы имеем лишь непосредственный контакт с видимым миром или же лишь с изображением этого мира. Если мы имеем дело с познанием, то научное познание предполагает понятия. Удивительно, но то же самое И. Кант будет утверждать, когда сам перед собой поставит вопрос, является ли эстетика наукой. На него он сначала отвечает отрицательно, но в поздней работе «Критика способности суждения» (1790) аргументы для существования эстетики как науки он все же находит. Что же касается физиогномики, то пришлось ждать возникновения семиотики, чтобы этот вопрос продолжать решать. Но физиогномическому знанию И. Кант противопоставляет знание логическое, а опыт искусства обходится и без логики.

Вторжение технологии в сферу искусства уже на этапе становления фотографии, а затем и кино продиктовало необходимость в исследовании посредника между непосредственным контактом с миром или с помощью изображения и происходящими в психике человека процессами. Но историки изобразительного искусства с этой проблемой столкнулись раньше. Интерпретация живописи потребовала постижения глубинных смыслов произведения на основе изображения внешних форм. Излагая учение И.К. Лафатера, М. Ямпольский выделяет в лице актера одновременно три текста: неизменную, врожденную структуру лица, медленные изменения, вызываемые возрастом, образом жизни и профессией, а также быструю смену мимических выражений, позволяющих фиксировать чувства и страсти. Итак, очень важно, что исследователь вслед за Б. Балашем включает эмоции в теоретическую парадигму самого Б. Балаша. У Б. Балаша получается следующее: физиогномику он называет наукой о статичных элементах лица, а патагномика у него представлена языком мимики. Поскольку главный акцент И.К. Лафатером поставлен на физиогномику, а не на язык мимики, то становится понятным, почему из его системы выпадает проблематика эмоций. Отделение сущностного от преходящего, с чем связана мимика, сделала учение И.К. Лафатера уязвимым и незавершенным.

Теория Б. Балаша не была единственной теорией кино уже в 1920-е годы. Альтернативой его теории стала, может быть, самая сильная и определяющая опыт кино этого времени монтажная теория, связанная с именем С. Эйзенштейна. В ней в полной мере проявилась безудержная страсть к конструированию на основе метафоры, что, как мы уже успели отметить, явилось значимой особенностью модерна и его самого радикального варианта — авангарда. Эту альтернативную теорию М. Ямпольский называет даже «кинолингвистикой» [Ямпольский, 1986, с. 101]. Это замечание является прорывом в осознании того, что в современных гуманитарных науках называют лингвистическим поворотом. Опыт кино, несомненно, следует соотносить именно с этим поворотом. Не случайно Вяч. Иванов представляет С. Эйзенштейна, много теоретизирующего о монтаже и разрабатывающего его художественный потенциал, практически семиотиком [Иванов, 1998, с. 143–378].

Однако как теория Б. Балаша с этим поворотом соотносится? Вывод М. Ямпольского по этому поводу четкий: «Физиогномическая теория Балаша по сравнению с монтажными теориями принципиально антилингвистична. Она ориентирована не на модели линейно организованных текстов, состоящих из дискретных единиц, но на модель спонтанно схватываемой органической целостности, где смысловые слои сосуществуют параллельно, а не расчленены в последовательной цепочке» [Ямпольский, 1986, с. 101]. Эта мысль очень понравилась бы А. Бергсону, исходящему именно из необходимости постижения целостности повествования, чему способствует движение, а не из потребности фрагментации этого повествования. В соответствии с идеей М. Ямпольского, в истории рефлексии о кино можно выделить две самостоятельные семантические модели кино — физиогномическую и монтажную. Констатируя это, М. Ямпольский не исключает их синтеза. Ведь согласно Г.К. Лихтенбергу как одному из оппонентов И.К. Лафатера, лицо отражает как внешние воздействия, так и внутренние побуждения. Внешнее воздействие оказывается даже сильнее внутренних побуждений. Это что-то вроде палимпсеста: лицо отражает сразу два текста — глубинные структуры и внешние воздействия. В качестве примера приводится финальная улыбка Ч. Чаплина в фильме «Огни большого города» (1931). Его улыбка одновременно направлена вовне и отсылает к себе. Глубинные смыслы предстают продуктом внешней рефлексии.

Заключение. Иконический поворот в истории гуманитарных наук на рубеже XX–XXI веков: от лингвистической и семиотической парадигм к психологической парадигме

Синтез разных моделей кино в одном фильме, и в частности в крупном плане лица, приводит к тому, что лицо является одновременно и зеркалом души, и зеркалом мира. Неуловимость психологических оттенков, получающих выражение в лице как на экране, делает лицо противостоящим знаку. Именно эта неуловимость в лице какого-либо устойчивого состояния подтверждает идею, высказанную Г. Гегелем в его проекте эстетики, согласно которой с некоторых пор искусство начинает остро ощущать невозможность полного выражения внутреннего состояния во внешнем, что соответствует тому, что Г. Гегель обозначает романтической фазой в истории Духа. Конечно, эйдос ведет к знаку, но распад знака — а знак, видимо, высшее достижение античной эстетики, — означает открытость в бесформенность. То неуловимое в лице, что пытаются передать художники XIX века, М. Ямпольский называет непознанным, то есть трансцендентным, а оно знаковости противостоит. Это трансцендентное удается передать лишь с помощью символа, о чем и свидетельствовал опыт символизма как художественного направления, а позднее язык таких режиссеров, как А. Брессон и А. Тарковский.

Таким образом, не все в искусстве носит знаковый характер. А если и носит, то лишь в определенные периоды истории. А какая же дознаковая традиция, которая была в русской культуре, но которая была прервана реализацией утопии, способствовала трансформации кино в знаковую систему? В кино кроме этой семиотики было еще нечто, что стремился разгадать С. Эйзенштейн. Хотя Вяч. Иванов в своей книге о нем представляет С. Эйзенштейна семиотиком, это, конечно, не исчерпывает того, что сделал и стремился сделать этот режиссер. Он пытался прорваться к тому, что не есть знак, а для этого ему потребовалось знание о том, какие трансформации происходят в истории мышления, как формировались в психике слои сознания, та самая рациональность, которая берет начало, как доказывал Ф. Ницше, у Сократа. Иначе говоря, наша точка зрения связана с тем, что для второго этапа в осмыслении киноязыка в киноведении значимой дисциплиной может быть уже не лингвистика, а психология. С. Эйзенштейну важно было понять, сохраняются ли в психике человека даже на том этапе, когда он уже успел развить в себе высшие формы логического познания, ранние слои и уровни мышления. Конечно, с этой целью он и углублялся в чтение Э. Кречмера и Л. Леви-Брюля. Но, может быть, в большей степени ему в этом помогал Л. Выготский, с которым он лично встречался и общался. С. Эйзенштейн, увлекшись психологией, серьезно готовился к преподаванию в МГУ и работал над программой курса психологии искусства [Эйзенштейн, 1980, с. 173–203].

Список литературы:

1 *Арендт Х.* Истоки тоталитаризма / Пер. с англ. М.: ЦентрКом, 1996. 672 с.

2 *Аристотель.* Сочинения: В 4 т. Т. 1 / Ред. и предисл. В.Ф. Асмус. М.: Мысль, 1975. 549 с.

3 *Балаш Б.* Культура кино / Пер. с нем. М.; Л.: Государственное издательство, 1925. 96 с.

4 *Балаш Б.* Физиогномия / Пер. М. Ямпольского // Искусство кино. 1986. № 12. С. 90–93.

5 *Бахманн-Медик Д.* Культурные повороты. Новые ориентиры в науках о культуре / Пер. с нем. С. Ташкенова. М.: Новое литературное обозрение, 2017. 504 с.

6 *Виноградов В.* О художественной прозе. М.; Л.: Государственное издательство, 1930. 187 с.

7 *Волошин М.* Проповедь новой естественности (О романе А. Каменского «Люди») // Аполлон. 1909. № 3. С. 42–45.

8 *Иванов Вяч. Вс.* Избранные труды по семиотике и истории культуры. Т. 1. М.: Языки русской культуры, 1998. 912 с.

9 Из истории французской киномысли: Немое кино, 1911–1913 гг. / Пер. с фр.; сост., пер., вступ. статьи к разделам, ком. М.Б. Ямпольского; общ. ред., предисл. С.И. Юткевича. М.: Искусство, 1988. 317 с.

10 *Ильин И.П.* Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. М.: Интрада, 1996. 256 с.

11 Киномысль русского зарубежья (1918–1931) / Ред. А.И. Рейтблат, Р.М. Янгиров. М.: Новое литературное обозрение, 2022. 632 с.

12 *Кроче Б.* Эстетика как наука о выражении и как общая лингвистика / Пер. с 4-го ит. изд. В. Яковенко. М.: М. и С. Сабашниковы, 1920. 171 с.

13 *Лебедев Н.А.* Внимание: кинематограф! О кино и киноведении: Статьи, исследования, выступления / Вступ. ст. В.Н. Ждана. М.: Искусство, 1974. 439 с.

14 *Линцбах Я.* Принципы философского языка. Опыт точного языкознания. Петроград: Типография товарищества А. Суворина «Новое время», 1916. 228 с.

15 *Лотман Ю.М.* Проблема «обучения» культуре как ее типологическая характеристика // Труды по знаковым системам. Вып. V / Отв. ред. Ю.М. Лотман. Тарту, 1971. С. 167–176.

16 *Маковский С.К.* Страницы художественной критики. Кн. 1: Художественное творчество современного Запада. СПб.: Пантеон, 1906. 167 с.

17 *Метц К.* Кино: язык или речь? / Пер.и. публ. М.Б. Ямпольского // Киноведческие записки. 1993/94. Вып. 20. С. 50–93.

18 *Пазолини П.П.* Поэтическое кино / Пер. с ит. Н. Нусиновой // Строение фильма: Некоторые проблемы анализа произведений экрана: Сборник статей / Сост. К. Разлогов, ком. М. Ямпольского. М.: Радуга, 1984. С. 45–66.

19 *Пёггелер О.* Новые пути с Хайдеггером / Пер. А.В. Перцева, О.А. Матвейчева. СПб.: Владимир Даль, 2019. 637 с.

20 *Соколов В.С.* Киноведение как наука. М.: Канон+ РООИ «Реабилитация», 2010. 416 с.

21 *Соссюр Ф., де* Труды по языкознанию / Пер. с фр. под ред. А.А. Холодовича. М.: Прогресс, 1977. 696 с.

22 *Тодоров Ц.* Теории символа / Пер. с фр. Б. Нарумова. М.: Дом интеллектуальной книги, Русское феноменологическое общество, 1998. 408 с.

23 *Хабермас Ю.* Философский дискурс о модерне / Пер. с нем. М.: Весь мир, 2003. 416 с.

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

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

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

27 *Цилинский З.* Археология медиа: о «глубоком времени» аудиовизуальных технологий / Пер. Б. Скуратова. М.: Ад Маргинем Пресс, Музей современного искусства «Гараж», 2019. 440 с.

28 *Эйзенштейн С.М.* Избранные произведения: В 6 т. / Гл. ред. С.И. Юткевич. Т. 2 / Сост. П.М. Аташева, Н.И. Клейман, Ю.А. Красовский, В.П. Михайлов. М.: Искусство, 1964. 567 с.

29 *Эйзенштейн С.* Избранные произведения: В 6 т. / Гл. ред. С.И. Юткевич. Т. 5 / Сост. П.М. Аташева, Ю.А. Красовский, В.П. Михайлов. М.: Искусство, 1968. 599 с.

30 *Эйзенштейн С.* Психология искусства (Неопубликованные конспекты статьи и курса лекций) / Подгот. текста, вступ. заметка и примеч. Н.И. Клеймана // Психология процессов художественного творчества / Отв. ред. Б.С. Мейлах, Н.А. Хренов. Л.: Наука, Ленинградское отделение, 1980. С. 173–203.

31 *Ямпольский М.* Неожиданное родство. Рождение одной кинотеории из духа физиогномики // Искусство кино. 1986. № 12. С. 93–104.

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

33 *Ямпольский М.* Изображение. Курс лекций. М.: Новое литературное обозрение, 2024. 424 с. (Научная библиотека).

References:

1 Arendt H. *Istoki totalitarizma* [The Origins of Totalitarism], transl. from English. Moscow, TsentrKom Publ., 1996. 672 p. (In Russian)

2 Aristotle. *Sochineniya: V 4 t.* [Works: In 4 vols.]. Vol. 1, ed., preface V.F. Asmus. Moscow, Mysl' Publ., 1975. 549 p. (In Russian)

3 Balázs B. *Kul'tura kino* [Film Culture], transl. from German. Moscow, Leningrad, Gosudarstvennoe izdatel'stvo Publ., 1925. 96 p. (In Russian)

4 Balázs B. Fiziognomiya [Physiognomy], transl. M. Yampolsky. *Iskusstvo kino*, 1986, no. 12, pp. 90–93. (In Russian)

5 Bachmann-Medick D. *Kulturnye povoroty. Novye orientiry v naukakh o kul'ture* [Cultural Turns. New Orientations in the Study of Culture], transl. from German S. Tashkenov. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2017. 504 p. (In Russian)

6 Vinogradov V. *O khudozhestvennoi proze* [On Fiction]. Moscow, Leningrad, Gosudarstvennoe izdatel'stvo Publ., 1930. 187 p. (In Russian)

7 Voloshin M. Propoved' novoi estestvennosti (O romane A. Kamenskogo "Lyudi") [The Preaching of a New Naturalness (On A. Kamensky's Novel *People*)]. *Apollon*, 1909, no. 3, pp. 42–45. (In Russian)

8 Ivanov Vyach. Vs. *Izbrannye trudy po semiotike i istorii kul'tury* [Selected Works on Semiotics and Cultural History]. Vol. 1. Moscow, Yazyki russkoi kul'tury Publ., 1998. 912 p. (In Russian)

9 *Iz istorii frantsuzskoi kinomysli: Nemoe kino, 1911–1913 gg.* [From the History of French Film Thought: Silent Films, 1911–1913], transl. from French, comp., transl., intr. articles to sections, com. M.B. Yampolsky, ed., preface S.I. Yutkevich. Moscow, Iskusstvo Publ., 1988. 317 p. (In Russian)

10 Ilyin I.P. *Poststrukturalizm. Dekonstruktivizm. Postmodernizm* [Poststructuralism. Deconstructivism. Postmodernism]. Moscow, Intrada Publ., 1996. 256 p. (In Russian)

11 *Kinomysl' russkogo zarubezh'ya (1918–1931)* [Film Thought of the Russian Diaspora (1918–1931)], eds. A.I. Reitblat, R.M. Yangirov. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2022. 632 p. (In Russian)

12 Croce B. *Ehstetika kak nauka o vyrazhenii i kak obshchaya lingvistika* [Aesthetic as Science of Expression and General Linguistic], transl. from 4th Ital. ed. V. Yakovenko. Moscow, M. i S. Sabashnikovy Publ., 1920. 171 p. (In Russian)

13 Lebedev N.A. *Vnimanie: kinematograf! O kino i kinovedenii: Stat'i, issledovaniya, vystupleniya* [Attention: Cinematograph! On Cinema and Film Studies: Articles, Research, Speeches], intr. article V.N. Zhdan. Moscow, Iskusstvo Publ., 1974. 439 p. (In Russian)

14 Lintsbakh Ya. *Printsipy filosofskogo yazyka. Opyt tochnogo yazykoznaniya* [Principles of Philosophical Language. An Essay in Exact Linguistics]. Petrograd, Tipografiya tovarishchestva A. Suvorina "Novoe Vremya" Publ., 1916. 228 p. (In Russian)

15 Lotman Yu.M. Problema "obucheniya" kul'ture kak ee tipologicheskaya kharakteristika [The Problem of 'Teaching' Culture as Its Typological Characteristic]. *Trudy po znakovym sistemam* [Sign Systems Studies], issue V, ed. Yu.M. Lotman. Tartu, 1971, pp. 167–176. (In Russian)

16 Makovsky S.K. *Stranitsy khudozhestvennoi kritiki* [Pages of Art Criticism]. Book 1: Khudozhestvennoe tvorchestvo sovremennogo Zapada [Artistic Creation of the Modern West]. St. Petersburg, Panteon Publ., 1906. 167 p. (In Russian)

17 Metz C. Kino: yazyk ili rech'? [Cinema: Language or Speech?], transl., publ. M.B. Yampolsky. *Kinovedcheskie zapiski*, 1993/94, issue 20, pp. 50–93. (In Russian)

18 Pasolini P.P. Poehticheskoe kino [Poetic Cinema], transl. from Italian N. Nusinova. *Stroenie fil'ma: Nekotorye problemy analiza proizvedenii ehkrana: Sbornik statei* [The Structure of the Film: Some Problems of Analyzing Screen Works: Collection of Articles], comp. K. Razlogov, com. M. Yampolsky. Moscow, Raduga Publ., 1984, pp. 45–66. (In Russian)

19 Pöggeler O. *Novye puti s Khaydeggerom* [New Paths with Heidegger], transl. A.V. Pertsev, O.A. Matveychev. St. Petersburg, Vladimir Dal' Publ., 2019. 637 p. (In Russian)

20 Sokolov V.S. *Kinovedenie kak nauka* [Film Studies as a Science]. Moscow, Kanon+ ROOI "Reabilitatsiya" Publ., 2010. 416 p. (In Russian)

21 Saussure F., de. *Trudy po yazykoznaniyu* [Works on Linguistics], transl. from French under ed. A.A. Kholodovich. Moscow, Progress Publ., 1977. 696 p. (In Russian)

22 Todorov T. *Teorii simvola* [Theories of the Symbol], transl. from French B. Narumov. Moscow, Dom intellektual'noi knigi Publ., Russkoe fenomenologicheskoe obshchestvo Publ., 1998. 408 p. (In Russian)

23 Habermas J. *Filosofskii diskurs o moderne* [The Philosophical Discourse of Modernity], transl. from German. Moscow, Ves' mir Publ., 2003. 416 p. (In Russian)

24 Khrenov N.A. Istoriya kino kak istoriya massovoi retseptsii: ehpokha primitivov [Film History as the History of Mass Reception: The Era of Primitives]. *Kinovedcheskie zapiski*, 2002, no. 57, pp. 89–115. (In Russian)

25 Khrenov N.A. Kino i gorod: fol'klornyi obraz prazdnichnogo razgula v rannei kinematograficheskoi retseptsii [Cinema and the City: The Folklore Image of Festive Revelry in Early Cinematographic Reception]. *Kul'tura i iskusstvo*, 2016, no. 3, pp. 339–351. (In Russian)

26 Tsivyan Yu.G. *Istoricheskaya retseptsiya kino. Kinematograf v Rossii. 1896–1930* [Historical Reception of Cinema. Cinematograph in Russia. 1896–1930]. Riga, Zinatne Publ., 1991. 492 p. (In Russian)

27 Zielinski S. *Arkheologiya media: o "glubokom vremeni" audiovizual'nykh tekhnologii* [Media Archaeology: On the 'Deep Time' of Audiovisual Technologies], transl. B. Skuratov. Moscow, Ad Marginem Press Publ., Muzei sovremennogo iskusstva "Garazh" Publ., 2019. 440 p. (In Russian)

28 Eisenstein S.M. *Izbrannye proizvedeniya: V 6 t.* [Selected Works: In 6 vols.], chief ed. S.I. Yutkevich. Vol. 2, comp. P.M. Atasheva, N.I. Kleiman, Yu.A. Krasovsky, V.P. Mikhailov. Moscow, Iskusstvo Publ., 1964. 567 p. (In Russian)

29 Eisenstein S.M. *Izbrannye proizvedeniya: V 6 t.* [Selected Works: In 6 vols.]. Vol. 5, comp. P.M. Atasheva, Yu.A. Krasovsky, V.P. Mikhailov. Moscow, Iskusstvo Publ., 1968. 599 p. (In Russian)

30 Eisenstein S. Psikhologiya iskusstva (Neopublikovannye konspekty stat'i i kursa lektsii) [Psychology of Art (Unpublished Notes for an Article and a Lecture Course)], text prep., intr. note, notes N.I. Kleiman. *Psikhologiya protsessov khudozhestvennogo tvorchestva* [Psychology of Processes of Artistic Creation], eds. B.S. Meylakh, N.A. Khrenov. Leningrad, Nauka, Leningradskoe otdelenie Publ., 1980, pp. 173–203. (In Russian)

31 Yampolsky M. Neozhidannoe rodstvo. Rozhdenie odnoy kinoteorii iz dukha fiziognomiki [Unexpected Kinship. The Birth of a Film Theory from the Spirit of Physiognomy]. *Iskusstvo kino*, 1986, no. 12, pp. 93–104. (In Russian)

32 Yampolsky M.B. *Vidimyy mir: Ocherki rannei kinofenomenologii* [The Visible World: Essays on Early Film Phenomenology]. Moscow, Nauchno-issledovatel'skii institut kinoiskusstva Publ., Tsentral'nyi muzei kino Publ., Mezhdunarodnaya kinoshkola Publ., 1993. 216 p. (In Russian)

33 Yampolsky M. *Izobrazhenie. Kurs lektsii* [Image. Lecture Course]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2024. 424 p. (Nauchnaya biblioteka [Science Library]). (In Russian)