

Ирина Зыкова  
Институт языкознания РАН  
[irina\\_zykova@iling-ran.ru](mailto:irina_zykova@iling-ran.ru)

Irina Zyкова  
Institute of Linguistics, the Russian Academy of Sciences  
[irina\\_zykova@iling-ran.ru](mailto:irina_zykova@iling-ran.ru)

«МЕТАМОРФОЗЫ» ЛИНГВОКРЕАТИВНОГО МЫШЛЕНИЯ:  
ОТ ЭКСПЕРИМЕНТОВ РАННЕГО АВАНГАРДА  
К СОВРЕМЕННОЙ ТЕОРИИ ПОЭТИКИ КИНОДИСКУРСА<sup>1</sup>

“METAMORPHOSES” OF LINGUISTIC-CREATIVE THINKING:  
FROM EXPERIMENTS IN THE EARLY AVANT-GARDE  
TO MODERN THEORY OF THE POETICS OF CINEMATIC  
DISCOURSE

Настоящая статья посвящена проблеме лингвокреативного мышления, рассматриваемой сквозь призму становления в начале XX века такого междисциплинарного направления науки, как поэтика кинодискурса. Развитие данного направления создает особый ракурс восприятия слова, не только помещая в центр внимания вопрос о значимости слова как такового в киноискусстве, но и открывая новые перспективы для реализации его скрытых внутренних ресурсов. Это приводит к формированию представлений о лингвокреативном мышлении как неотъемлемой части нового типа мышления — кинематографического (или экранного) мышления. При изучении специфики эволюции лингвокреативного мышления особый интерес представляют два периода развития поэтики кинодискурса, условно обозначаемые в настоящем исследовании как «авангардный» и «современный». Показано, что результаты экспериментальной деятельности представителей раннего авангарда, закладывающей прочный эмпирический базис освоения проблемы творчества (художественного и языкового) в киноискусстве, обогащаются в современной поэтике кинодискурса данными, полученными посредством новых методов и теорий, меняющих оптику рассмотрения лингвокреативности. В статье развивается представление о взаимосвязи лингвокреативности и (кинематографической) перформативности и представлена разрабатываемая методология их исследования.

---

<sup>1</sup> Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда (проект №19-18-00040) в Институте языкознания РАН.

The research is funded by grant № 19-18-00040 of the Russian Science Foundation and is carried out at the Institute of Linguistics, Russian Academy of Sciences.

*Ключевые слова:* поэтика кинодискурса, лингвокреативное мышление, кинематографическое мышление, киноискусство, авангард, лингвокреативность, (кинематографическая) перформативность.

The present paper is devoted to the problem of linguistic-creative thinking, which is studied from the position of the poetics of cinematic discourse — an interdiscipline that begins to take shape at the beginning of the XXth century. The interdiscipline in question gives rise to a special perception of the word, not only foregrounding the question of the relevance of the word as such in the cinematic art, but opening new perspectives of realizing its latent inner resources. This helps to develop the ideas about the linguistic-creative thinking as part and parcel of such a new type of thinking as the cinematic thinking. While exploring the specifics of the evolution of linguistic-creative thinking, we focus on two periods in the history of the poetics of cinematic discourse that are termed in our research as the ‘avant-garde’ and ‘modern’ periods. As is shown in the paper, the experiments performed by the representatives of the early avant-garde establish a solid empirical basis of investigating the problem of creativity (artistic and linguistic) in the cinematic discourse. In modern poetics of cinematic discourse, the results obtained in the ‘avant-garde’ period are enriched by new data got due to the use of new methods and theories that change the way of considering the linguistic creativity. The paper elaborates the ideas of the interrelatedness of linguistic creativity and (cinematic) performativity as well as gives an outline of the proposed methodology of their research.

*Key words:* the poetics of cinematic discourse, linguistic-creative thinking, cinematic thinking, cinematic art, avant-garde, linguistic creativity, (cinematic) performativity.

### *1. Вводные замечания*

Фундаментальная проблема лингвокреативного мышления находится в фокусе внимания многих дисциплин и междисциплинарных направлений современной науки. Особый вектор изучения данная проблема получает в поэтике кинодискурса — активно развивающейся сегодня области гуманитарного знания.

Поэтика кинодискурса, уходя корнями в античную философию (см., например, трактат Аристотеля *Поэтика*), берет свое непосредственное начало в исследованиях представителей и сторонников формализма. В 1927 году выходит в свет сборник научных статей под названием *Поэтика кино*, который рассматривается как «своеобразный манифест киноэстетики “русской формальной школы”» (*Поэтика кино* 2016: 4). Данная книга представляет собой опыт осмысления природы и отличительных особенностей кинопроизведения, анализ и разработку системы новых поэтических приемов и кинематографических методов построения многомерной художественной реальности кинофильма, а также попытку «до корня рассмотреть природу киноявления», «семантическую природу киноведущи» (Шутко 2016 [1927]: 11, 12). Отдельное место в общей проблематике сборника отводится вопросам о роли слова и о творческих потенциях языка в конструировании смыслового пространства кино, что непосредственным образом выводит в область проблемы лингвокреативного мышления, изучаемую сквозь призму нового вида искусства — киноискусства.

Важно указать, что научные воззрения, изложенные в *Поэтике кино*, отражают дух своего времени, примечательного «философским, техническим, художественным и научным подъемом» (Руднев 2001: 178), бурным развитием кинопромышленности, а также характеризующегося каскадом глобальных событий, приведших к радикальным переменам в культуре, науке и обществе. Среди наиболее значимых черт этого этапа истории необходимо отметить становление новой — авангардной — парадигмы, утверждающей новую систему ценностных координат в литературе и искусстве, доминантами в которой являются, по М. В. Умновой, релятивизм, эстетизм и динамика (Умнова 2013). Автор, в частности, замечает, что «смена иерархического “верха” повела к тому, что в новой системе координат, где наивысший аксиологический статус получило эстетическое, интерес исследователей переместился из области толкований в область анализа поэтики» (Там же: 35), в область анализа поэтики кино в том числе. Следует подчеркнуть, что в попытке создания теории поэтики кино ее основатели — формалисты исходили из своего общего представления о новом искусстве (в широком смысле), отличительной чертой которого является примат поэтического над практическим, эстетического над коммуникативным, инновационного над традиционным, невербального над вербальным (с последующим переосмыслением вербального и признания его равнозначной роли в создании кинофильма), низкого над высоким, неправильного над нормативным. По выражению Ю. Н. Тынянова, «...каждая “ошибка”, каждая “неправильность” нормативной поэтики есть — в потенции — новый конструктивный принцип...» (Тынянов 1977: 263). Кроме того, синтез искусств (или синкретизм искусства — в терминологии Б. М. Эйхенбаума) становится одной из глобальных установок, апогеем реализации которой оказывается киноискусство с его исключительными возможностями осуществления такого рода синтеза благодаря во многом его техническому преимуществу. Как указывает Б. В. Казанский, кино представляет собой сложное, составное искусство, «в котором участвуют творчества различного рода и на разных правах» (Казанский 2016 [1927]: 134). Своеобразие киноискусства заключено в том факте, что оно, согласно Б. М. Эйхенбауму, было рождено «из недр самой техники» (Эйхенбаум 2016 [1927]: 20).

Значение *Поэтики кино* невозможно недооценить сегодня. Представленные в данной книге концепции заложили фундамент и сформировали значительный потенциал для дальнейшего, многовекторного и многопланового, осмысления кино как особого вида синтетического искусства и «языка» кино как сложного комплекса разнородных семиотических средств, определенным образом взаимодействующих друг с другом в процессе создания кинофильма. *Поэтика кино* стала основанием для формирования отдельного научного направления — поэтики кино(дискурса), разрабатываемого в настоящее время представителями разных национальных научных школ и национальных научных традиций

[см., например, (Цивьян 1991; Bordwell 2007; Kappelhoff 2015; Redwood 2010; Wedel 2019)]. Одним из множества открытых в *Поэтике кино* путей научного поиска и развития научной мысли можно считать проблему лингвокреативного мышления и лингвокреативности. Представленный в рассматриваемой книге анализ основополагающих вопросов кино, касающихся в той или иной степени понимания кинематографического творчества и глубинных оснований кинематографического мышления, корреляции кинематографического творчества с языковым творчеством и по инференции — связи кинематографического мышления с языковым мышлением, видится целесообразным использовать как отправную точку для исследования лингвокреативного мышления, лингвокреативных процессов в проекции киноискусства. При этом следует учитывать, что в первой трети XX века значимость слова в кино оценивалась по-разному специалистами-кинемографистами (теоретиками и практиками), что было во многом обусловлено сменой эпохи немого кино эпохой звукового кинематографа. Характерно, однако, что для представителей и сторонников формальной школы слово, его креативные возможности изначально выступают одним из «жизнетворческих» начал поэтики кино(дискурса). По замечанию Ю. Н. Тынянова, «кино — не немой», «кино дает речь, но речь абстрагированную, разложенную на составные элементы»; «кино — искусство абстрактного слова» (Тынянов 2016 [1927]: 88–89). Б. М. Эйхенбаум считает, что «назвать кино “немым” искусством неправильно: дело не в “немоте”, а в отсутствии слышимого слова, в новом соотношении слова и предмета»; «кинозрению сопутствует непрерывный процесс внутренней речи» (Эйхенбаум 2016 [1927]: 24, 26).

Из всего вышесказанного следует, что лингвокреативное мышление является, по сути, неотъемлемой частью кинематографического мышления. Соответственно, рассмотрение стержневых факторов эволюции кинематографического мышления несет указание на определенную эволюцию и трансформацию представлений о лингвокреативном мышлении. В первом приближении к изучению специфики этих взаимообусловленных эволюций нам представляется наиболее важным рассмотреть две крайние хронологические «точки», условно разделяющие историю развития поэтики кино(дискурса) на «авангардный» и «современный» периоды. Особое внимание к первому периоду обусловлено тем фактом, что экспериментальная деятельность представителей авангарда (раннего авангарда, в частности), направленная на радикальные формы новаторства в разных сферах и видах творчества, оказывает существенное влияние на ход и характер эволюции киноискусства и вместе с тем формирует новые концепции слова, зарождая специфическое понимание природы лингвистической креативности в его отношении к кино. Наследуя опыт авангардного периода, современная поэтика кинодискурса обогащает его новыми теоретическими наработками и теоретическими

изысканиями, а также новым эффективным методологическим инструментарием. Согласно проведенному исследованию, «красной нитью», проходящей через два рассматриваемых периода и скрепляющей их научную проблематику в интересующем нас аспекте, позволяя взять единый ракурс наблюдения за преемственностью взглядов на природу лингвокреативного мышления, обусловленного новаторством в искусстве (киноискусстве) и литературе, а также за развитием и изменением этих взглядов во времени, являются понятия перформативности и кинематографической перформативности. Стоящие за данными понятиями явления не только константно занимают центральное положение в поэтике кинодискурса. Они влекут за собой введение в разные сферы художественной культуры определенных нововведений, обуславливающих трансформацию взглядов на язык и возможности его креативного функционирования.

## *2. Становление представлений о лингвокреативности сквозь призму внедрения экспериментальных новаций в литературно-художественную практику в раннем авангарде (футуризм)*

Как отмечает Вяч. Вс. Иванов, «особенно отчетливо связь авангардного эксперимента с теорией обнаруживается в таких новых видах искусства, как кино, где открываются большие технические возможности экспериментирования» (Иванов 2007: 347). Языковое новаторство, «революция» в языке — одна из ключевых интенций авангарда, проекция которой в область кино, с одной стороны, не мыслится вне общих тенденций «модернизации» или «реформирования» культуры, вне общей практики художественного экспериментирования в разных сферах искусства и литературы, а, с другой стороны, обуславливается отличительной спецификой кино, начальный этап становления которого характеризуется разными (неоднозначными) подходами к аксиологическому статусу слова в кинематографе.

Анализ особенностей экспериментальной и новаторской деятельности представителей раннего авангарда и разрабатываемых ими художественных и филологических концепций выявляет тот факт, что становление представлений о лингвистической креативности связано непосредственным образом со становлением идей о перформативности и производном от нее явлении кинематографической перформативности. Соответственно, можно утверждать, что генезис представлений о лингвокреативности в известной мере заложен в феномене (кинематографической) перформативности. Или иначе говоря, (кинематографическая) перформативность служит своего рода «триггером» определенных лингвокреативных процессов, за которыми кроется определенное понимание языка и роли слова в искусстве, в киноискусстве в частности.

Перформативность — одна из отличительных черт творчества представителей (раннего) авангарда, раскрывающих его инновационный характер. Эта особенность не только проявляется в непосредственной творческой деятельности представителей авангарда, в специфической (эпатажной, «гротескной») манере их поведения, но и является объектом их рефлексии и теоретизирования. К примеру, один из способов «реформирования» искусства футуристы видели во внедрении практики публичных выступлений с исполнением(-постановкой) собственных произведений (performative evenings) [см., например, (ЕВ 2020)]. Проводимые публичные мероприятия напоминали во многом мини-спектакли (или перформансы) и были рассчитаны в первую очередь на (максимальную) вовлеченность в них зрителя-участника, на достижение значительного (предельного) эмоционального воздействия на него и открытой ответной эмоциональной реакции. Публичные выступления проводились с привлечением разных художественных объектов, музыки, хореографического (танцевального) сопровождения, а также неожиданными провокативными действиями. При этом, по замечанию Дж. Боулт, кинематограф становится одним из важнейших проводников футуристической активности, их «тотального перформанса» (Боулт 2019), в рамках которого закладываются основания нового измерения творчества — кинематографической перформативности. Ориентация авангардистов на кинематограф кроется в предоставляемой им возможности свободного обращения к карнавалу и балагану, которая обусловлена, как замечает Вяч. Вс. Иванов, исходной близостью кино к ритуальному действу, с одной стороны, и к массовой культуре, — с другой (Иванов 1975; цит. по Руднев 2001: 182).

Представление о (кинематографической) перформативности, послужившее своего рода стимулом к формированию определенных идей о лингвокреативности в кинодискурсе, берет свое начало во взаимодействии нескольких ключевых инновационных идей футуризма, раскрывающихся в их понимании: 1) природы слова; 2) связи разных видов искусства и 3) роли вербального в создании кинопроизведения. Рассмотрим их подробнее.

Прежде всего, особый интерес представляет характерное для футуристов новое отношение к слову как к материальному предмету, как к реальной вещи, которую «можно пощупать, препарировать, видоизменить» (Альфонсов 2017: 683). Перформативный характер слова усматривается в утверждении в рамках футуристического направления идеи о процессе создания слова как о «делании» (doing), в формировании представления о созданном (вербальном или живописном, музыкальном и т. д. произведении) как «(с)деланном» (done)<sup>2</sup>. Слово — это и «(с)деланная» вещь, и «живой» действующий субъект (ср., например, в русском кубофуту-

---

<sup>2</sup> Попутно отметим, что в подходе к слову как «деланию» можно увидеть зарождение идеи акциональности слова, которая получает определенное оформление в предло-



ризме: *самовитое слово, свободное слово, живое слово*; в итальянском футуризме: *parole in libertà* (Т. Ф. Маринетти)). За «деланием» слова мыслится акт его раскрепощения, высвобождения его внутренней (потенциальной) энергии или «животворящей» (креативной) силы, наделяющей его (т. е. слово) определенным перформативным зарядом. Делание и действенность слова свидетельствуют о его переводе в новый модус восприятия или на новый уровень «ощущаемости». Так, в современных исследованиях отмечается, что важным открытием в литературе и в поэзии XX века становится зрелищная, «материализованная» метафора Маяковского (например, *пляска нервов, пожар сердца*), которую можно сравнить, по мысли В. Н. Альфонсова, с картиной, или с постановкой, которую можно видеть почти буквально. Как отмечает исследователь, Маяковский «рисует фантастическую по форме и грубо реальную в психологическом плане картину», на которой можно увидеть, «как “пляшут нервы” его героя, “большие, маленькие, многие”, — пляшут так, что у них “подкашиваются ноги”» (Альфонсов 2017: 700–701) [см. тж. (Винокур 2009; Харджиев 2006)]. Однако эксперименты с перформативным и по инференции — креативным потенциалом слова не сводились в творческой деятельности футуристов лишь к такого рода «умозрительной» (внутренней) визуализации, т. е. происходящей в ментальном опыте автора и реципиента и основанной на силе их воображения.

Ключевая в футуризме идея о синтезе искусств (литературы, музыки, живописи, хореографии и т. д.) открывает слову перспективу выхода за пределы вербального искусства и его внедрения в другие виды искусства и творчества, в которых слово обретает новые полимодальные формы воплощения и сферы бытования. Так, особой реализацией единства вербального и изобразительного (живописного) искусств являлись литографированные книги футуристов. К примеру, «выразительнейшим опытом визуализации поэтического слова» является, по мнению А. Россомахина, книга *Маяковский для голоса*, созданная Эль Лисицким (Россомахин 2013). В данной книге Э. Лисицкий реализует идею «биоскопической книги», основанной на внедряемом им принципе «экономия восприятия — оптика вместо фонетики». Как отмечает А. Швец, «тексту Маяковского предшествует несколько визуальных вставок, которые подсказывают новые способы чтения: страница становится кадром, а глаз проектором» (Швец 2019: 218). Соответственно, биоскопическое чтение осуществляется, по словам исследователя, на манер простейшего киноаппарата. Образует «непрерывную последовательность» (в терминологии Э. Лисицкого), страницы проходят перед глазами подобно киноленте (Там же). *Маяковский для голоса* является по сути своеобразным образцом экспериментального синтеза реальных и потенциальных элементов

---

женной позднее концепции перформативности, родоначальником которой является Дж. Остин.

нескольких видов искусств — вербального, изобразительного (живописного) и кинематографического, осуществленного посредством типографических приемов и средств. Таким образом, перформативность слова, его действенность усиливается перформативностью его изображения, «заложенной в формат передачи текста», что позволяет говорить, с точки зрения Швеца, о двух типах перформативности — «перформативности слова “для голоса” (стихи Маяковского) и слова “для глаз” (оформление стихов Лисицкого)» (Швец 2019: 215) [см. тж. рисунки П. Митурича к поэме Хлебникова *Разин* (Сироткина 2014: 99)]. Более того, нельзя не упомянуть разрабатываемое в футуризме понимание соотношения слова и цвета, звука и цвета. По замечанию Е. А. Бобринской, цветное письмо, использованное, например, на страницах книги *Тэ ли лэ*, сообщало буквенной графике дополнительное эмоциональное звучание, было призвано передать ощущение динамизма психических вибраций (Бобринская 1998). Таким образом, цвет усиливал перформативный эффект от написанного текста, повышая силу его воздействия. Преобразованное цветом слово создает новую оптику понимания возможностей креативного преобразования языковой формы, выстраивает особую художественную перспективу реализации лингвокреативности.

Перформативность слова, требующая определенного использования его креативных ресурсов, основывалась в футуризме также и на единении или «сплаве» слова, музыки и хореографии (танца), получившем различные формы воплощения в публичных выступлениях, в театре и кино, на арене цирка. Как указывает И. Сироткина, «текстовая запись футуристических стихотворений — своеобразная инструкция или сценарий для перформанса <...> “Слова на свободе” футуристов приближались к произносимым-пропеваемым-протанцовываемым словам — заклинаниям, ритуалам» (Сироткина 2014: 102). Одним из множественных примеров является пластическое исполнение Елены Бучинской стихов футуристов, в частности, поэм Василия Каменского (Сироткина 2014; Крусанов 2003). Как отмечает Е. А. Бобринская, «В. Шкловский называл футуристическую поэзию “балетом для органов речи”, Кульбин проповедовал “танцеволизацию” всей жизни, Ларионов сравнивал футуристическую раскраску лица с танго. Танец воспринимался как наиболее органичная <...> форма творчества, не скованная застывшей понятийной структурой языка» (Бобринская 1998: 60). Особая значимость танца и хореографических движений, и шире — кинестетических (или проприоцептивных) ощущений в «синестезийном» и синтетическом творчестве футуристов устанавливалась ими открыто. Маяковский говорил о том, что он пишет стихи «всем телом», перечисляя следующие действия: «шагаю по комнате, протягиваю руки, жестикулирую, расправляю плечи», т. е. Маяковский «всем телом делает стихи» (Квятковский 2008). Основоположник итальянского футуризма Маринетти призывал развивать осязательную чувствительность и предлагал создавать стихи вместе



с совершением разного рода тактильных действий или тактильных манипуляций. «Словопластика», «звуко-жесты», «жесты письма и рисунка», «изображенный жест», «жестовая графика», «артикуляционный жест», «жесты почерка», «действие словом» — лишь немногие из тех понятий-установок авангарда, в которых отражается концептуальная глубина метарефлексии кинестетических истоков искусства как такового в футуризме (и шире — в науке начала XX в.). Повышенная роль телесности, проприоцептивных ощущений является источником создания множественных и разнообразных кинестетических тропов как в литературе, так и в других видах искусства [см. тж. (Бобринская 1998)].

Кроме того, известны попытки создания футуристами разных версий «языка без слов» или «языка с размытыми семантическими границами», перформативный потенциал которого, по предположениям его создателей, мог (значительно) превосходить перформативный заряд произведений или актов творчества, основанных на «словесном» языке. Одной из площадок или лабораторий для проведения такого рода экспериментов являлся кинематограф. Как отмечает Е. А. Бобринская, растворя «слово в телесной механике движения и жеста», ранний кинематограф играл определенную роль в данных экспериментальных процессах (Бобринская 1998: 52–53) [см. тж. (Цивьян 2010)]. Несмотря на разное отношение специалистов к роли вербального в кинематографе, к одной из первых попыток эксплицировать перформативную природу слова в кинофильме можно отнести первые экспериментальные опыты перевода литературных тропов на экран, своего рода «инсценировки» вербальных необразных и образных устойчивых единиц (слов, переменных словосочетаний, предложений, фразеологизмов, паремий) посредством особых возможностей кино (например, монтажа кадров).

Согласно (БРЭ 2018), «еще в 1916 итальянские футуристы во главе с Ф. Т. Маринетти выпустили манифест, где утверждалось, что кино способно воплощать большинство тропов, известных в литературе». Авангардисты искали специфические для кино средства художественного выражения, недоступные другим искусствам (см. тж. о концепции «чистое кино»). В то же самое время Б. М. Эйхенбаум утверждает, что «кинометафора возможна только при условии опоры на словесную метафору» (Эйхенбаум 2016 [1927]: 52). В качестве примера Эйхенбаум приводит создание кинометафоры на базе фразеологической единицы *смотреть сверху вниз на кого-либо* в фильме «Шинель», описывая ее следующим образом: «в сцене между Акакием Акакиевичем и “значительным лицом” меняются ракурсы снизу, когда Акакий Акакиевич смотрит на “значительное лицо”, и сверху, когда “значительное лицо” кричит на Акакия Акакиевича» (Там же: 52). О том, что разного рода поэтические средства и приемы языка попадали в зону повышенного внимания и рефлексии авангардистов и являлись для них особым объектом кинемато-

графического экспериментирования, свидетельствуют не только кинофильмы, но и киносценарии.

Весьма показательной представляется, например, попытка кинематографического воплощения устойчивого образного выражения *на крыльях любви*, задуманная Маяковским в его киносценарии к фильму «Как поживаете?» и описанная в сцене встречи главного героя с девушкой (часть четвертая): 70-72. *У девушки и Маяковского появляются аэроплан-ные крылья.* / 73-74. *Девушка и человек вспархивают по лестнице.* (Маяковский 1958: 144). Кинематографическое «перевоплощение» данной фразеологической единицы основано на расширении ее структурно-семантических границ и создании нового, оригинального образа, о котором свидетельствует ее трансформация: *на крыльях любви* > *вспархивать на аэроплан-ных крыльях любви по лестнице*. Довольно гротескный и отчасти аллогичный характер данной трансформации, основанный на конфликте и игре противоположных ощущений: легкости (*вспархивать, крылья*) и тяжести, грузности (*аэроплан-ных*), возвышенного (*любви*) и обыденного (*лестница*), потенциального простора (*аэроплан-ных*) и реального замкнутого пространства (*по лестнице*, т. е. в здании, помещении), повышает степень ее эмоционального воздействия на реципиента. Примечательно, что, как отмечает А. А. Кобринский, очень часто новаторская вещь, необычная по своим стилистическим признакам, воспринимается как комическая по своему заданию (Кобринский 2013). Таким образом, кинематографическая перформативность достигается разработкой разных форм и способов транспозиции литературных или поэтических тропов, устойчивых образных единиц из языковой среды в художественное поликодовое и полимодальное пространство кинодискурса, в котором они претерпевают разного рода креативные, новационные преобразования.

Значимым для понимания особенностей развития понятия кинематографической перформативности в ее связи с лингвокреативностью и роли экспериментальных художественных практик авангардистов следует также считать и тот факт, что, выступая в качестве авторов кинофильмов, т. е. кинорежиссёров или киносценаристов, футуристы выступали в них и как актеры (например, В. Маяковский и Д. Бурлюк), демонстрирующие свое мастерство в кинематографическом «исполнении» слова (*cinematic performance of words*) [см. тж. (Харджиев 2006)].

Таким образом, экспериментальная практика в авангардной культуре начала XX века, в частности в футуризме, закладывает основы многомерного понимания (кинематографической) перформативности, постигая и представляя ее сущность через сопряжение с такими феноменами, как *действие, спектакль (инсценировка), жест, событие, постановочная игра, репрезентация (представление) сценария*, а также через «проявленность» в «работе над словом», над раскрытием его креативных пределов и возможностей в процессе создания художественного произведе-

ния, в том числе кинопроизведения. Как видится, заданные в раннем авангарде координаты измерения рассматриваемых феноменов по-новому осваиваются в дальнейшем, обретают новые пути осмысления в современной теории поэтики кинодискурса, пролагая путь к постижению сущностных особенностей лингвистической креативности и глубинных связей кинематографического и лингвокреативного мышления.

### *3. Кинематографическая перформативность и лингвокреативность в контексте современного развития поэтики кинодискурса*

Современная поэтика кинодискурса, продолжая научную линию *Поэтики кино*, представляет собой сегодня междисциплинарное направление гуманитарной науки, которое базируется на интеграции филологии (в частности, лингвистики) и искусствоведения (в частности, киноведения) с привлечением ряда других дисциплин (например, философии, психологии, семиотики, когнитивной науки, культурологии). Трансферизация знаний (теорий, концепций, методов) из других наук в поэтику кинодискурса как главный принцип новейшего этапа ее научного развития способствует формированию новых подходов к (кинематографической) перформативности, в современных трактовках которой прослеживается ее глубинная связь с лингвокреативностью, обнаруживается их взаимообусловленность.

Как показал проведенный анализ, в настоящее время разработка понятия кинематографической перформативности проходит под воздействием исследований преимущественно из области литературной и социальной антропологии [см., например, (Müller, Kappelhoff 2018)], которые видоизменяют контуры понимания лингвокреативности.

Так, продуктивной является теория рецептивной эстетики В. Изера, а также его концепции «фикциональности» (the fictive) и «воображаемого» (the imaginary), подход к художественному произведению (тексту) как живому событию (living event) и как игре (play of the text) (Iser 1972). Исследователь определяет текст как постановочную игру (performance, a staged play), которую читатель не просто наблюдает, а участвует в ней как в реальном событии и вносит вклад в ее постановку (Iser 1989: 335–336). Представления Изера о литературном тексте, о специфике его создания и восприятия формируют определенный вектор понимания перформативной специфики кинопроизведения, особая роль в которой отводится языку, его креативному, точнее, игровому использованию.

На развитие понятия кинематографической перформативности влияние оказывает теоретическая разработка Ж. Делёзем идеи о разграничении кинематографа тела (the cinema of the body), кинематографа действия (the cinema of action) и кинематографа мозга (the cinema of the brain). Исследователь предполагает большую перформативность кинематографа тела, делающего акцент на кинестетическом (жестах, позах, движениях

и т. д. киноактеров) в фильме, а не на его сюжетном развитии. Данный акцент подразумевает усиление значимости кинокамеры «как специфического перформативного инструмента», ее (технических) возможностей в представлении актерского исполнения. На основе этого перформативность может трактоваться как взаимодействие кинокамеры с телом актера в пределах определенного пространства по причинам, большим, чем достижение повествовательной связанности. Противопоставляя данные разновидности кинематографа, Делёз видит в них и определённого рода связь [см., например, (Делёз 2004: 523)]. Кроме того, за реализацией перформативности в кино стоит, по Делёзу, смена статуса кинозрителя с пассивного наблюдателя на активного участника кинодействия. При этом особое внимание уделяется роли «телесности», «воплощенности» слова в кино, «вокальной позе тела». Ссылаясь на Филиппона, Делёз отмечает, что одна из главных целей существования кино состоит в том, чтобы «снимать речь» (to film speech) (Deleuze 1989: 197).

Необходимо также отметить, что в настоящее время разработка понятия кинематографической перформативности опирается и на ряд когнитивных и (нео)феноменологических теорий, связанных с изучением процесса образной концептуализации в художественном и языковом творчестве, среди которых, теория концептуальной метафоры, теория воплощенного мышления и воплощенного значения, теория синестезии, теория динамической метафоры дискурса (discourse dynamic metaphor theory), теории гештальтпсихологии и др. [см., например, (Carroll 1996; Coëgnarts, Kravanja 2012; Forceville 2017; Zbikowski 2009)]. В рамках этих теорий перформативность в кино ассоциируется с процессом создания и исполнения или делания (performance, “doing”) кинематографических образов или кинематографических тропов (см. термин the performance of metaphorizing), за счет которых задается динамика структурированного развертывания кинопроизведения и степень его аффективного воздействия на зрителя, что превращает процесс восприятия фильма в перцептивное событие. Особое положение в осмыслении кинематографической перформативности занимают понятия «воплощенность» (embodiment) и «делание» (the ‘doing’), понимаемое как когнитивная деятельность (cognitive activity). К примеру, используя формулировку Р. Гиббса «процесс делания метафоры» (the process of doing metaphor), авторы книги «Cinematic metaphor» считают, что применительно к кинофильму это «делание» представляет собой темпоральную структуру, в которой зрители переживают или ощущают метафору как процесс ее исполнения (the process of performing a metaphor) (Müller, Kappelhoff 2018: 58). При этом именно креативный потенциал языка выступает одним из главных источников порождения кинометафор, а также других кинематографических образно-выразительных средств.

Существенный вклад в развитие понятия кинематографической перформативности вносят частные теории перформативности, позволяющие

учесть видо-жанровое разнообразие кино, его внутреннюю дифференциацию (например, деление кино на игровое, документальное, научно-популярное; выделение в игровом кино комедийных, приключенческих, детективных и т. д. фильмов). Для всестороннего понимания специфики явления перформативности в кинодискурсе релевантными являются, в частности, перформативная теория комического У. Вирта (Wirth 2003) и перформативная теория юмора Х. Р. Фельтена (Velten 2009). Исследуя проблему юмора человеческого тела (*the humour of the human body*) в театре и литературе с перформативной точки зрения (т. е. с точки зрения теории действия и восприятия), Фельтен выделяет два релевантных аспекта анализа. Это изучение проявления невербального юмора тела, во-первых, в движении, расположении в пространстве, мимики и жестах, звуках, издаваемых телом, паралингвистических формах выражения; во-вторых, — в телесно обусловленной семантике высказываний. Автор подчеркивает, что смех над телом (*laughing at bodies*) вызван разного рода нарушениями и отклонениями, представленными в игровой манере (например, потеря контроля над телом; диспропорции тела). Особого внимания, с точки зрения Фельтона, заслуживают вопросы о том, каким образом язык может «инсценировать» тело так, чтобы реципиенты (читатели) могли понимать юмор тела, каким образом комическая речь и ее телесные эффекты, проявляющиеся в интонации, степени выразительности, звуке могут быть «поставлены» в литературе (*can be staged in literature*) (Velten 2009).

Приведенные выше авторские теории, а также и многие другие концепции, на базе которых строится современная общая теория поэтики кинодискурса, эксплицируют не только взаимосвязь кинематографической перформативности и лингвокреативности, но и позволяют судить о значимости этой взаимосвязи. Разрабатываемый нами подход опирается на накопленный опыт рефлексии над рассматриваемыми феноменами и вместе с тем предлагает новый поворотом в их развитии.

В рамках нашего подхода отправной точкой изучения взаимосвязи лингвокреативного мышления с кинематографическим являются кинематографические тропы (кинометафора, кинометонимия, киноирония и др.), представляющие собой основные конституирующие элементы художественной реальности кинофильма. В качестве центрального разрабатывается положение о том, что лингвистическая креативность в поэтике кинодискурса является следствием кинематографической перформативности. При этом кинематографическая перформативность понимается как «постановка» (или «инсценировки»; англ. «*staging*», «*performing*», «*doing*») в кинопроизведении вербальных единиц (например, слов, распространенных литературных метафор, устойчивых или переменных словосочетаний, прецедентных выражений, фразеологизмов), в результате которой возникает сложное полимодальное (перцептивное) образование — кинематографический троп. Кинематографический троп

(кинетроп) определяется нами как кинематографическое образно-выразительное средство, представляющее собой сложно устроенный художественно-эстетический комплекс определенным образом взаимодействующих вербальных и невербальных средств. Созданный кинетроп меняет (модифицирует, трансформирует) лежащую в его основе вербальную единицу, наделяя ее новыми, оригинальными и уникальными качествами (структурными, семантическими, прагматическими), свидетельствующими об определенной степени ее лингвокреативного преобразования в кинофильме.

На основании сказанного представляется возможным говорить о том, что специфика лингвокреативного мышления в поэтике кинодискурса раскрывается через цепь следующих последовательно обуславливающих друг друга явлений: 'вербальная единица > кинематографическая перформативность > кинематографический троп > лингвистическая креативность'. Устанавливаемая в рамках этой последовательности взаимосвязь кинематографической перформативности и лингвокреативности имеет не только теоретическую важность, но и методологическую значимость. Опора на нее задает определенный методологический порядок изучения лингвокреативного мышления в отношении к кинематографическому мышлению в поэтике кинодискурса. Нами предлагается комплексный метод их исследования, который включает следующие основные аналитические этапы: 1) распознавание (или идентификация) кинематографического тропа (кинометафоры, кинометонимии, киноиронии и т. д.) и установление вербальной единицы, послужившей его источником; 2) анализ специфики кинематографической перформативности вербального источника и выявление полимодальных стратегий его преобразования в кинопроизведении; 3) изучение лингвокреативности кинематографического тропа и определение разного рода (структурных, семантических, грамматических и др.) изменений его вербального источника; 4) реконструкция модели поэзиса киновосприятия [подробно о методе в (Зыкова 2020)]. Стоит подчеркнуть, что в целом применение данного метода позволяет вывести весь спектр эстетически и прагматически обусловленных трансформаций и модификаций, которым подвергаются вербальные единицы в кинофильме как результат проявления лингвокреативного потенциала кинематографических тропов, основанных на данных единицах.

Подводя итог, отметим, что формирующаяся в настоящее время в поэтике кинодискурса система современных концепций и новых (оригинальных) подходов свидетельствует о трансформации научных воззрений на лингвокреативное мышление, получающего определенный вектор развития в киноискусстве, на природу и формы взаимодействия лингвокреативного и кинематографического мышления, стимулирующего в определенном ключе лингвокреативные процессы в кинематографическом творчестве.



#### 4. Заключение

В настоящей работе предпринята попытка рассмотреть проблему лингвокреативного мышления и лингвокреативности, поместив ее в контекст современной проблематики такого активно развивающегося в настоящее время междисциплинарного направления, как поэтика кинодискурса. Проведенное исследование позволяет обнаружить исторические корни данной проблемы в теоретических изысканиях представителей формальной школы, объединенных в специально изданном в 1927 году сборнике *Поэтика кино*. Как было показано, развитие киноискусства создает особый ракурс восприятия слова, не только помещая в центр внимания вопрос о значимости слова как такового в новом виде творчества, но и открывая новые перспективы для реализации его скрытых внутренних ресурсов, его креативного потенциала, что способствует развитию представлений о лингвокреативном мышлении как неотъемлемой части нового типа мышления — кинематографического (или экранного) мышления.

При изучении взаимосвязи лингвокреативного и кинематографического мышления целесообразным представляется обращение к двум крайним хронологическим периодам развития поэтики кинодискурса, условно обозначаемым в нашей работе как «(ранне)авангардный» и «современный» периоды. Выявленные в исследовании факты указывают на то, что становление представлений о лингвистической креативности связано непосредственным образом со становлением идей о перформативности и производном от нее явлении кинематографической перформативности, имеющих разные способы осмысления и формы проявления в «(ранне)авангардный» и «современный» периоды развития поэтики кинодискурса.

Представление о (кинематографической) перформативности, послужившее своего рода стимулом к формированию определенных идей о лингвокреативности в кинодискурсе, берет свое начало во взаимодействии нескольких ключевых положений представителей (раннего) авангарда, разрабатываемых и реализуемых в их художественных экспериментах. Это положения о слове как «(с)деланной вещи», о «синкретизме» искусства, соединяющим слово с изображением, музыкой и кинетикой, дающими слову новые полимодальные формы воплощения и сферы бытования — в искусстве, хореографии, живописи и т. д., о роли вербального в процессе создания динамических образов — ключевых связующих элементов художественного пространства кинофильма. Согласно полученным данным, экспериментальная практика в авангардной культуре начала XX века, в частности в футуризме, закладывает основы многомерного понимания (кинематографической) перформативности, постигая и представляя ее сущность через «проявленность» в «работе над словом», над раскрытием его креативных ресурсов в про-

цессе создания художественного произведения, в том числе кинопроизведения.

Как показал проведенный анализ, экспериментальный опыт авангарда, позволивший заложить прочный эмпирический базис освоения проблемы творчества (художественного и языкового) в киноискусстве, оснащается в современной поэтике кинодискурса новой эффективной методологией и новыми теоретическими разработками, меняющими оптику рассмотрения лингвокреативности. Изучение (кинематографической) перформативности и разработка соответствующего понятия проходят под эгидой междисциплинарных исследований преимущественно из области литературной и социальной антропологии, (нео)-феноменологических теорий искусства и когнитивных наук (в частности, когнитивной лингвистики), которые выводят на новый уровень понимание роли слова в кино, возможностей и пределов языкового творчества и языкового новаторства в кинодискурсе, углубляют и расширяют научное представление о природе лингвокреативности. В настоящей статье были продемонстрированы некоторые из центральных положений и идей существующих междисциплинарных подходов, под влиянием которых происходит трансформация взглядов на характер лингвокреативного мышления и лингвокреативности в зоне киноискусства. Разрабатываемый нами метод является комплексным и базируется на ключевом положении о лингвокреативности как результате кинематографической перформативности.

#### ЛИТЕРАТУРА

- Альфонсов Владимир. «Теоретические позиции русского футуризма». Герасимов Ю. К., Гончарова Е. И. (ред.). *Литературные манифесты и декларации русского модернизма*. СПб: Пушкинский Дом (2017): 679–708.
- Бобринская Екатерина. «Жест в поэтике раннего русского авангарда». *Авангардное поведение*. Сб. материалов науч. конф. Хармс-фестиваля 4. СПб: М. К. & Хармс-издат, 1998: 49–62.
- Боулт Джон. «Перформанс». *Энциклопедия русского авангарда*. URL: <http://rusavangard.ru/online/history/performans> (Дата обращения: 12.10.2019)
- БРЭ — *Большая Российская энциклопедия*. URL: <https://bigenc.ru> (Дата обращения: 08.08.2018)
- Винокур Григорий. *Маяковский — новатор языка*. Предисл. Фатеевой Н.А. Изд. 3-е. М.: Либроком, 2009.
- Делёз Жиль. *Кино*. Пер. с франц. Скуратова Б. М.: Ад Маргинем, 2004.
- Иванов Вячеслав. «Практика авангарда и теоретическое знание XX века». Иванов Вячеслав. *Избранные труды по семиотике и истории культуры*. Т. 4: Знаковые системы культуры, искусства и науки. М.: Языки славянских культур (2007): 345–347.
- Зыкова Ирина. «Лингвокреативное мышление и поэтика кинодискурса: К теории лингвоэстетического воздействия». Болдырев Н. Н. (ред.). *Когнитивные доминанты языкового сознания* (коллективная монография). Тамбов (2020): в печати.
- Казанский Борис. «Природа кино». *Поэтика кино. Теоретические работы 1920-х гг.* М.: Академический проект — Альма Матер (2016 [1927]): 105–152.

- Квятковский Александр. «Основные типы стиха В. Маяковского». Квятковский Александр. *Ритмология. Ритмология русского стиха. Статьи и исследования 1920–1960-х годов. Стихотворения*. СПб.: Инапресс, 2008: 495–537.
- Кобринский Александр. *Поэтика ОБЭРИУ в контексте русского литературного авангарда XX века*. СПб: Свое издательство, 2013.
- Крусанов Андрей. *Русский авангард: 1907–1932*. Исторический обзор: В 3 т. Т. II. Кн. 1: Футуристическая революция. 1917–1921. М.: Новое литературное обозрение, 2003.
- Маяковский Владимир. *Полное собрание сочинений*. Т. 11: Киносценарии и пьесы 1926–1930. М.: Художественная литература, 1958.
- Поэтика кино. Теоретические работы 1920-х гг.* М.: Академический проект — Альма Матер, 2016 [1927].
- Россомахин Андрей. Маяковский для голоса. *ART1: Visual Daily*. 5 апреля 2013. URL: <http://art1.ru/antikva/mayakovskij-dlya-golosa> (Дата обращения: 25.12.2019)
- Руднев Вадим. *Энциклопедический словарь культуры XX века*. М.: Аграф, 2001.
- Сироткина Ирина. *Шестое чувство авангарда: танец, движение, кинестезия в жизни поэтов и художников*. СПб: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2014.
- Тынянов Юрий. *Поэтика. История литературы. Кино*. М.: Наука, 1977.
- Тынянов Юрий. «Кино — слово — музыка». *Поэтика кино. Теоретические работы 1920-х гг.* М.: Академический проект — Альма Матер, 2016 [1927]: 85–90.
- Умнова Мария. «Делать вещи нужные и веселые...». *Авангардные установки в теории литературы и критике ОПОЯЗа*. М.: Прогресс-Традиция, 2013.
- Харджиев Николай. *От Маяковского до Крученых: Избранные работы о русском футуризме*. Сост. Кудрявцев С. М.: Гиля, 2006.
- Цивьян Юрий. *Историческая рецепция кино. Кинематограф в России. 1896–1930*. Рига: Зинатне, 1991.
- Цивьян Юрий. *На подступах к карналистике. Движение и жест в литературе, искусстве и кино*. М.: Новое литературное обозрение, 2010.
- Швец Анна. «Перформативность слова и перформативность изображения: поэтический текст и его визуальная адаптация в коллаборации В. Маяковского и Э. Лисицкого Для голоса». *Зборник Матице српске за славистику* 95 (2019): 215–223.
- Шутко Кирилл. «Предисловие». *Поэтика кино. Теоретические работы 1920-х гг.* М.: Академический проект — Альма Матер, 2016 [1927]: 7–13.
- Эйхенбаум Борис. «Проблемы киностилистики». *Поэтика кино. Теоретические работы 1920-х гг.* М.: Академический проект — Альма Матер, 2016 [1927]: 14–53.
- Bordwell David. *Poetics of cinema*. New York (N.Y.)/London: Routledge, 2007.
- Carroll Noel. *Theorizing the moving image*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
- Coëgnarts Maarten, Kravanja Peter. “From thought to modality. A theoretical framework for analyzing structural-conceptual metaphors and image metaphors in film”. *Image [&] Narrative* 13 /1 (2012): 96–113.
- Deleuze Gilles. *Cinema-2. The Time-image*. Translated by Tomlinson H. & Galeta R. London: The Athlone Press, 1989.
- EB — Encyclopedia Britannica. URL: [www.britannica.com/art/performance-art](http://www.britannica.com/art/performance-art) (Дата обращения: 25.01.2020)
- Forceville Charles. “From image schema to metaphor in discourse. The FORCE schemas in animation films”. Hampe B. (ed.). *Metaphor. Embodied cognition and discourse*. Cambridge: Cambridge University Press, 2017: 239–256.
- Iser Wolfgang. “The Reading process: A phenomenological approach”. *New Literary History* 3/2 (1972): 279–299.
- Iser Wolfgang. “The play of the text”. Budick S., Iser W. (eds). *Languages of the unsayable: The play of negativity in literature and literary theory*. New York: Columbia UP, 1989: 335–336.
- Kappellhoff Hermann. *The politics and poetics of cinematic realism* (Columbia themes in philosophy, Social Cr). New York (NY): Columbia University Press, 2015.

- Müller Cornelia, Kappelhoff Hermann. (eds.) *Cinematic metaphor: Experience — affectivity — temporality*. Berlin: DeGruyter, 2018.
- Redwood Thomas. *Andrei Tarkovsky's Poetics of Cinema*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2010.
- Velten Hans. "Laughing at the body: Approaches to a performative theory of humor". *Journal of Literary Theory* 3/ 2 (2009): 253–374.
- Wedel Michael. *Pictorial Affects, Senses of Rupture. On the Poetics and Culture of Popular German Cinema, 1910–1930*. Berlin: De Gruyter, 2019.
- Wirth Uwe. "Vorbemerkungen zu einer performativen Theorie des Komischen". Kertscher J., Mersch D. (eds.). *Performativität und Praxis*. München: Verlag Wilhelm Fink (2003): 153–174.
- Zbikowski Lawrence. "Music, language, and multimodal metaphor". Forceville Ch., Urios-Aparisi E. (eds.). *Multimodal metaphor*. Berlin: Mouton de Gruyter, 2009: 359–381.

## LITERATURA

- Al'fonsov Vladimir. "Teoreticheskie pozicii russkogo futurizma". Gerasimov Yu. K., Goncharova E. I. (red.). *Literaturnye manifesty i deklaracii russkogo modernizma*. SPb: «Pushkinskij Dom» (2017): 679–708.
- Bobrinskaya Ekaterina. "Zhest v poetike rannego russkogo avangarda". *Avangardnoe povedenie*. Sb. materialov nauch. konf. Harms-festivalia 4. SPb: M. K. & Harmsizdat, 1998: 49–62.
- Boult Dzhon. "Performans". *Enciklopediia russkogo avangarda*. URL: <http://rusavangard.ru/online/history/performans/> (Data obrashcheniya: 12.10.2019)
- BRE — *Bol'shaia Rossijskaia enciklopediia*. URL: <https://bigenc.ru/> (Data obrashcheniya: 08.08.2018)
- Delyoz Zhil'. *Kino*. Per. s franc. Skuratova B. M.: Ad Marginem, 2004.
- Eihenbaum Boris. "Problemy kinostilistiki". *Poetika kino. Teoreticheskie raboty 1920-h gg*. M.: Akademicheskii proekt; Al'ma Mater (2016 [1927]): 14–53
- Ivanov Viacheslav. "Praktika avangarda i teoreticheskoe znanie XX veka". Ivanov Viacheslav. *Izbrannye trudy po semiotike i istorii kul'tury*. T. 4: Znakovye sistemy kul'tury, iskusstva i nauki. M.: Iazyki slavianskikh kul'tur (2007): 345–347.
- Kazanskii Boris. "Priroda kino". *Poetika kino. Teoreticheskie raboty 1920-h gg*. M.: Akademicheskii proekt; Al'ma Mater (2016 [1927]): 105–152.
- Khardzhiev Nikolai. *Ot Mayakovskogo do Kruchenyh: Izbrannye raboty o russkom futurizme*. Sost. Kudryavcev S. M.: Gileya, 2006.
- Kobrinskii Aleksandr. *Poetika OBERIU v kontekste russkogo literaturnogo avangarda XX veka*. SPb: Svoe izdatel'stvo, 2013.
- Krusanov Andrej. *Russkii avangard: 1907–1932*. Istoricheskij obzor: V 3 t. T. II. Kn. 1: Futuristicheskaia revoliutsiia. 1917–1921. M.: Novoe literaturnoe obozrenie, 2003.
- Kvyatkovskii Aleksandr. "Osnovnye tipy stiha V. Maiakovskogo". Kvyatkovskii Aleksandr. *Ritmologiya. Ritmologiya russkogo stiha. Stat'i issledovaniia 1920–1960-h godov. Stihotvoreniia*. SPb.: Inapress (2008): 495–537.
- Mayakovskij Vladimir. *Polnoe sobranie sochinenii*. M.: Hudozhestvennaia literatura, 1958. T. 11: Kinoscenarii i p'esy 1926–1930.
- Poetika kino. Teoreticheskie raboty 1920-h gg*. M.: Akademicheskii proekt; Al'ma Mater, 2016 [1927].
- Rossomahin Andrei. Maiakovskii dlia golosa. *ARTI: Visual Daily*. 5 aprelya 2013. URL: <http://art1.ru/antikva/mayakovskij-dlya-golosa/> (Data obrashcheniya: 25.12.2019)
- Rudnev Vadim. *Enciklopedicheskii slovar' kul'tury XX veka*. M.: Agraf, 2001.
- Sirotkina Irina. Shestoe chuvstvo avangarda: tanets, dvizhenie, kinesteziia v zhizni poetov i hudozhnikov. SPb: Izdatel'stvo Evropeiskogo universiteta v Sankt-Peterburge, 2014.
- Shvec Anna. "Performativnost' slova i performativnost' izobrazheniia: poeticheskii tekst i ego vizual'naia adaptatsiia v kollaboracii V. Maiakovskogo i E. Lisitskogo *Dlia golosa*". *Zbornik Matice srpske za slavistiku* 95 (2019): 215–223.

- Sutko Kirill. "Predislovie". *Poetika kino. Teoreticheskie raboty 1920-h gg.* M.: Akademicheskii proekt; Al'ma Mater (2016 [1927]): 7–13.
- Tsiv'ian Iurii. *Istoricheskaya recepciya kino. Kinematograf v Rossii, 1896–1930.* Riga: Zinatne, 1991.
- Tsiv'ian Iurii. *Na podstupah k karpalistike. Dvizhenie i zhest v literature, iskusstve i kino.* M.: Novoe literaturnoe obozrenie, 2010.
- Tynianov Iurii. *Poetika. Istorii literatury. Kino.* M.: Nauka, 1977.
- Tynianov Iurii. "Kino — slovo — muzyka". *Poetika kino. Teoreticheskie raboty 1920-h gg.* M.: Akademicheskii proekt; Al'ma Mater (2016 [1927]): 85–90.
- Umnova Mariia. "Dela' veshchi nuzhnye i veselye...". *Avangardnye ustanovki v teorii literatury i kritike OPOYAZa.* M.: Progress–Tradiciya, 2013.
- Vinokur Grigorii. *Maiakovskii — novator iazyka.* Predisl. Fateevoi N. A. Izd. 3-e. M.: Librokom, 2009.
- Zykova Irina. *Lingvokreativnoe myshlenie i poetika kinodiskursa: K teorii lingvoesteticheskogo vozdeistviia.* Boldyrev N. N. (red.). *Kognitivnye dominanty yazykovogo soznaniya* (kollektivnaya monografiya). Tambov (2020): v pechati.

Ирина Зикова

„МЕТАМОРФОЗЕ“ ЛИНГВОКРЕАТИВНОГ МИШЉЕЊА:  
ОД ЕКСПЕРИМЕНАТА РАНЕ АВАНГАРДЕ КА САВРЕМЕНОЈ ТЕОРИЈИ  
ПОЕТИКЕ ФИЛМСКОГ ДИСКУРСА

Резиме

Овај рад посвећен је питању лингвокреативног мишљења, које се сагледава кроз призму формирања почетком XX века једног интердисциплинарног научног правца какав је поезика филмског дискурса. Развој датог правца даје посебан угао доживљаја речи, не само смештајући у центар пажње питање значаја речи као такве у филмској уметности, већ и отварајући нове перспективе за реализацију њених унутрашњих ресурса. То води формирању представа о лингвокреативном мишљењу као о неодвојивом делу новог типа мишљења — кинематографског (или екранског) мишљења. Приликом проучавања специфичности еволуције лингвокреативног мишљења од нарочитог су значаја два периода у развоју поезике филмског дискурса, условно обележена у овом истраживању као „авангардни“ и „савремени“. Показано је да се резултати експерименталне делатности представника ране авангарде, која чини чврсту емпиријску базу у овладавању питањем стваралаштва (уметничког и језичког) у филмској уметности, обогаћују у савременој поезици филмског дискурса подацима добијеним путем нових метода и теорија, које мењају оптику сагледавања лингвокреативности. У раду се развија представа о узајамној повезаности лингвокреативности и (кинематографске) перформативности, а представљена је и методологија њиховог истраживања, која се даље усавршава.

*Кључне речи:* поезика филмског дискурса, лингвокреативно мишљење, кинематографско мишљење, филмска уметност, авангарда, лингвокреативност, (кинематографска) перформативност.