

## ЛИНГВОКОГНИТИВНЫЕ ОСНОВАНИЯ ИНТЕГРАЦИИ ПОЭТИЧЕСКОГО ТЕКСТА В КИНОДИСКУРС

*И. В. Зыкова*

Институт языкознания РАН,  
Россия, 125009, Москва, Большой Кисловский пер., 1, стр. 1  
Поступила в редакцию 27.10.2023 г.  
Принята к публикации 20.01.2024 г.  
doi: 10.5922/2225-5346-2024-2-8

*Представлена специфика интеграции поэтических произведений в авторский кинодискурс. В качестве отправной точки исследования анализируется многоплановый характер взаимодействия кино и поэзии в современной художественной культуре. Рассмотрен подход к пониманию авторского кинематографа сквозь призму понятия «поэтическое». Описаны интермедальность и интердискурсивность как, с одной стороны, свойства, отражающие онтологическую сущность кино как такового, а с другой – как «инструменты» формирования оригинальной стилистики и эстетики кинорежиссера. Обоснован выбор использования в качестве источника материала двух кинокартин – «Сталкер» А.А. Тарковского и «Гадкие лебеди» К.С. Лопушанского. Отмечены преемственность между двумя авторами и в то же время новаторский характер их творчества. В исследовании использована комплексная методология, включающая методы параметризации лингвокреативности, корпусного аннотирования и концептуального анализа вербальных и невербальных средств, конструирующих поэтику фильмов; проведена программная обработка данных. В ходе исследования выявлены сходства и различия в подходах двух кинорежиссеров к работе с поэтическим материалом. Обоснован вывод, что интеграция поэтических текстов в фильмы представляет собой «механизм» особой психоэмоциональной настройки кинозрителя на рецепцию мировоззренческой концепции кинорежиссера.*

*Ключевые слова:* кинодискурс, интердискурсивность, интермедальность, стихотворение, лингвокреативность, авторское кино, Тарковский, Лопушанский

### 1. Введение. Кино и поэзия: пути взаимодействия и формы сопряжения

Сопряжение и взаимодействие поэзии (словесного искусства) и киноискусства прослеживается на всех этапах развития последнего (от этапа немого кино до кино цифровой эпохи) и является многоплановым и многомерным.

Один из планов этого взаимодействия проявляется в экранизации поэтических текстов – как древнейших памятников литературы и произведений классиков, так и текстов, относящихся к различным современным направлениям поэзии. Например, хорошо известны кинематографические постановки эпических поэм «Илиада» и «Одиссея» Гомера («Взгляд Улисса» Т. Ангелопулоса (“То βλέμμα του Οδυσσέα”,



1995), «Одиссея» А. Кончаловского (“The Odyssey”, 1997) и др.); киноадаптации поэмы «Божественная комедия» Данте Алигьери («Ад Данте» П. Гринуэя и Т. Филлипса (“A TV Dante”, 1989) и др.); экранизации романа в стихах «Евгений Онегин» А. С. Пушкина («Евгений Онегин» В. М. Гончарова (1911); “Onegin” М. Файнс (1999) и др.), таких стихотворений, как «Три рыбака» Ч. Кингсли и «Приглашение к путешествию» Ш. Бодлера, составивших основу фильмов «Неизменяющееся море» Д. У. Гриффита (“The Unchanging Sea”, 1910) и «Приглашение к путешествию» Ж. Дюлак (“L’invitation au voyage”, 1927), стихотворения «Ворон» Э. По, вдохновившего многих режиссеров на создание кинопроизведений преимущественно в жанре *horror* с одноименным названием (“Der Rabe” К. Штайнвендера (1951); “The Raven” Р. Кормана (1963) и др.). Интерес для нас представляет и предпринятая Андреем А. Тарковским попытка создания короткометражного фильма на основе стихотворения Арсения А. Тарковского «Я в детстве заболел...». Задуманный проект был осуществлен кинорежиссером лишь отчасти, путем включения его в фильм «Ностальгия». При этом анализ кадрового плана формирует представление о первоначальном замысле его постановки в короткометражном фильме Тарковского-младшего (см. подробнее об этом проекте: Болдырев, 2004, с. 93–95).

О взаимодействии кино и поэзии свидетельствуют и многочисленные художественные и документальные фильмы, посвященные жизни и творчеству поэтов, их судьбе и личностным качествам. Это, к примеру, такие фильмы, как «Беатриче» Г. Бренона (“Beatrice”, 1919) об отдельных сторонах жизни Данте Алигьери; «Влюбленный Шекспир» Дж. Мэддена (“Shakespeare in Love”, 1998) о любовных перипетиях Уильяма Шекспира; «Почтальон» М. Рэдфорда (“Il Postino”, 1994) о чилийском поэте Пабло Неруде; «Цвет граната» С. Параджанова (1968) о поэтическом мире Саят-Новы; «Есенин» И. Зайцева о жизненном пути и обстоятельствах смерти Сергея Есенина; «Хармс» И. Болотникова (2017), раскрывающий под определенным углом зрения личность поэта, писателя и драматурга Даниила Хармса, и многие другие.

Своеобразный синтез кинематографа и поэзии можно наблюдать в той творческой деятельности кинорежиссеров и поэтов, в которой охватываются оба этих вида искусства. Весьма показательного рода взаимодействие проявляется, к примеру, в творчестве В. Маяковского и Д. Вертова. Так, поэтом Маяковским было написано более шестнадцати киносценариев (напр., «Закованная фильмой» (1918), «Как поживаете?» (1927)), а в ряде фильмов он принял участие как киноактер (напр., «Драма в кабаре футуристов № 13» (1913), «Барышня и хулиган» (1918)). В одной из журнальных заметок свое отношение к кино Маяковский выразил следующим образом: «Для вас кино — зрелище. Для меня — почти мирозерцание. Кино — проводник движения. Кино — новатор литератур...» (Маяковский, 1959, с. 29). Внимания заслуживают и творческие поиски в области поэзии Д. Вертова, выдающегося кинорежиссера и теоретика кино. Принято считать, что наиболее плодотворный период в его занятии поэзией приходится на 1914–1922 годы. Вслед за



футуристами в тот период Вертов был увлечен экспериментированием со словом, а также написанием любовной лирики. Отметим такие его стихи, как «Здесь ни зги / – верите – / веки ига и / гробов вериги.» (1920), «Старые сутки с плеча топором...» (1920). К.Л. Горячок указывает, что «стихи Д. Вертова неразрывно связаны с его кинематографом. В годы экспериментирования, в общей атмосфере авангарда и эйфории творческих поисков в его поэзии появлялось множество парадоксальных сочетаний, словесных и грамматических игр» (Горячок, 2021, с. 94; см. также: Рошаль, 1994; Пронин, 2019).

Стремительное развитие цифровых технологий и интенсивная модернизация медиа средств приводит к институализации такого плана взаимодействия поэзии и кино, как видеопэзия или кинопэзия. Основателем данного направления принято считать Дж. Тотти (Gianni Toti). Знаковой является работа У. Виса «Поэтический фильм» (Wees, 1984). В настоящее время формы и типы кинопэзии весьма разнообразны, от небольших по времени профессиональных киноклипов или любительских видеороликов до полноценных короткометражных фильмов, в которых исполнитель / чтец (автор, актер или любитель поэзии) представляет стихотворение в сопровождении определенного аудиовизуального ряда (напр., киноклип на стихотворение Геннадия Шпаликова «Людей теряют только раз...» режиссера Н. Кудряшовой, исполняет актер К. Хабенский). Постановка подобного рода киноверсий поэтических произведений осуществляется зачастую в рамках специальных коллективных или индивидуальных проектов. Среди многочисленных примеров обращает на себя внимание телепроект «Мелодия стиха». В нем созданы видеоклипы с чтением известными актерами стихотворений выдающихся поэтов (напр., С.Н. Крючкова исполняет стихи М.И. Цветаевой, Г.Г. Тараторкин – стихи А.А. Блока). Интерес представляют и поэтические видеоролики И.М. Смоктуновского, С.В. Безрукова, Е.В. Миронова и др. Об обретении институционального статуса такого относительно молодого направления, как кинопэзия, свидетельствуют и проводимые международные кинофестивали и киноконкурсы, например *Zebra*, «Вентилятор», «Пятая нога», «Вижу Бога» (см. видеоролик «Вчетвером» С. Даниловой). В кино- или видеопэзии, по мнению Д. Голышко-Вольфсона, «язык поэзии и язык кино взаимно проблематизируются... ради того, чтобы возникло новое дискурсивное высказывание о субъективности современного человека... в постиндустриальном или уже посткапиталистическом мире» (Голышко-Вольфсон, 2012; см. также: Давыдов, 2011; Барковская, 2021).

И наконец, не менее значим и еще один план сопряжения кино и поэзии, который стал объектом нашего изучения. Это интеграция поэтических произведений в вербальную структуру фильма. Интегрированные поэтические тексты играют важную (если не ключевую) роль в построении сюжетной линии кинопроизведения и раскрытии его фабулы. Обладая значительной смысловой и прагматической нагрузкой, они могут выступать концептуальным центром кинопроизведения и маркером эстетики и оригинальной стилистики кинорежиссера. Осо-



бый интерес для нас представляет специфика использования поэтического материала в авторском кинематографе. Цель нашего исследования — установить лингвокогнитивные основания интеграции поэтических текстов (далее — ПТ) в авторских фильмах.

## 2. Интермедиальность и интердискурсивность как ингерентные черты поэтики авторского кино

Изучение глубинной связи авторского кино и поэзии, многомерности их «сопричастия» в едином творческом (кинематографическом) процессе не может обойтись без осмысления ключевых характеристик авторского кино, определяемых его отношениями с поэзией, а также с другими медиа и дискурсами.

Начнем с того, что понятие «авторское кино» в современной научной литературе нередко ассоциируется или даже отождествляется с понятием «поэтическое кино». Поэтическое при этом может пониматься и в довольно узком смысле, то есть как непосредственно связанное с поэзией, и крайне широко, то есть как обладающее специфическим образно-выразительным строем, использующее художественные средства и приемы, свойственные эстетике интеллектуального (высокого, элитарного) искусства как такового. К примеру, Андрей А. Тарковский не считал поэзию отдельным жанром, «поэзия — это мироощущение, особый характер отношения к действительности» (Тарковский, 2002, с. 113). С позиции С. А. Тугуши, «авторское кино — это поэтическое кино. <...> Именно поэтичность дает авторскому кинематографу возможность воплощать духовный мир» (Тугуши, 2016, с. 15). Объединение «авторского» и «поэтического» в отношении описания «нетипичного кинематографа», по мнению А. Е. Зосич, может быть обусловлено спецификой создаваемых фильмов, построенных «в большей степени не на фабуле-истории, а на изобразительных решениях, аллюзиях, ассоциациях, иносказании» и подчеркивающих «значимость авторского метода и самой кинематографической условности» (Зосич, 2022, с. 11). А. К. Шевченко-Рослякова указывает, что понятие «авторский» может подразумевать, что «фильм является не просто выражением мировоззрения режиссера, но и своего рода интеллектуальным исследованием мироустройства посредством киноязыка» (Шевченко-Рослякова, 2022, с. 9).

Особое положение в постижении феномена авторского кинематографа занимают вопросы о том, в чем его отличие от других направлений и / или жанров киноискусства и каковы отличительные черты его киноязыка.

Стоит упомянуть, что возникновение авторского кино датируют 1950–1960-ми годами и связывают, главным образом, с деятельностью представителей «Новой волны». Первые фильмы кинорежиссеров данного движения во Франции, как указывает С. А. Тугуши, «произвели впечатление революции в кинематографе», поразили «смелостью в выборе материала, новым видением мира и оригинальностью киноязыка». Анализируя историю формирования авторского кино и его совре-



менное состояние, исследователь обращает внимание на такие определяющие его особенности свойства, как ориентированность на новаторство формы; внимание к стилистическим и формальным приемам; введение в структуру текста формальной и смысловой неоднозначности как позитивной категории; осознанное обращение к «проблематизации» самого языка кино, стремление нагрузить сложными комплексами значений любые элементы киноизобразительности (от движения камеры, ракурса съемки и монтажных ходов до световых, цветовых и звуковых решений); выделение фигуры режиссера-автора и др. (Тугуши, 2016; см. также: Самутина, 2003). Среди свойств, отличающих эстетику нового кинематографического повествования, А. Е. Зосич выделяет непредсказуемость построения композиции фильма, которая стилистически могла воплощаться в смешении хроникального и игрового материалов или особом кадрировании пространства и всевозможных нарушениях «классических» правил кинематографа. Интерес для нас представляет и отмеченное использование в авторских фильмах цитирования кадров или реплик из других фильмов известных режиссеров, или книг писателей и философов, что «наделяло картины многослойностью» (Зосич, 2022). Обязательность наличия таких составляющих, которые «заимствуются» или «транспонируются» из других видов искусства (например, из музыки, поэзии, живописи, хореографии и т. д.) или других типов дискурса (например, из художественного, медийного, политического, рекламного и т. д.) указывает на их интермедийный и интердискурсивный характер и позволяет говорить об интермедийности и интердискурсивности как важных факторах построения поэтики авторских фильмов и вместе с тем их неотъемлемых чертах (см., напр.: Годар, 1997).

Проведенный анализ показал, что начало теоретическому осмыслению интермедийной природы кино было положено первыми попытками понять сущность нового медиума посредством проведения аналогий с другими видами искусства. Данные аналогии позволяли не только эксплицировать разного рода связи кино с другими формами и видами творчества. Они служили в первую очередь своеобразными средствами постижения уникальности кинематографа, интегрирующего и преобразующего в себе элементы и средства разных искусств (см.: Зыкова, 2022). К числу первых попыток осмыслить интермедийную природу кино можно отнести манифест Р. Канудо, в котором кинематограф трактуется как искусство тотального синтеза, всеобщее слияние искусств: кино есть живопись и скульптура, развивающиеся во времени; пластическое искусство в движении (Канудо, 1988 [1911]). Как указывает Б. В. Казанский, кино представляет собой сложное, составное искусство, «в котором участвуют творчества различного рода и на разных правах» (Казанский, 2016 [1927], с. 134). Значительный вклад в развитие понимания интермедийности кино внесли кинорежиссеры и теоретики кино первой половины XX века (напр., С. М. Эйзенштейн, Д. Вертов, А. П. Довженко, Ю. Н. Тынянов и др.). Так, по мысли Эйзенштейна, синтетическая природа кинематографа проявляется не столько в объединении выразительных средств разных (пространственных и времен-



ных) видов искусства, сколько в их выраженности через друг друга и соизмеримости всех элементов изображаемого в фильме (Эйзенштейн, 1964). Изучая творческое наследие Д. Вертова, К. Л. Горячок делает вывод о том, что немалую роль в формировании нарратива и образности его работ играло знание литературы, поэзии и стихосложения. Исследователь показывает, что «принципы создания художественных образов, объединявшие различные искусства, поэзию и науку, наполняли работы Дзиги Вертова особой витальностью», которая делает актуальным его творческие открытия и для современного киноискусства (Горячок, 2022, с. 24–25). Таким образом, адаптация, конвергенция и объединение в фильме дискретных черт литературы, музыки, танца, театра и живописи доказывают присущую ему интермедийность (Heinrichs, Spielmann, 2002). А. Пето определяет фильм как «плавильный котел разных медиа» (Pethő, 2011, p. 60). По мнению К. С. Лопушанского, «именно кинематограф способен вернуть искусству утраченную синкретичность художественного познания мира» (Лопушанский, 2010, с. 5). В авторских фильмах интермедийность благодаря инкорпорированию поэзии получает особый художественно-эстетический вектор воплощения.

Важен для нашего исследования также тот факт, что с момента своего рождения кинематограф становится и своего рода эпицентром экспериментального синтеза дискурсов. По замечанию И. П. Смирнова, искусство фильма абсорбирует в себе всевозможные медиальные и дискурсивные практики, претендуя на то, чтобы стать в стилистическом плане «вершинным синтезом художественных средств, предназначенных для отображения и преобразования действительности» (Смирнов, 2009, с. 272). Создаваемые в начале XX века киношедевры базировались на интеграции разных дискурсов. Одним из ярких примеров является фильм «Кабирия» (“*Cabiria*”, 1914) итальянского режиссера Дж. Пастроне, в котором исторический дискурс взаимодействует с дискурсом идеологической пропаганды. При этом можно констатировать, что одна из сложных форм интердискурсивности образуется посредством апроприации кино литературного дискурса, в частности поэтического. Как показало проведенное исследование, значительное влияние поэтического дискурса на кино во многом обусловлено ведущей ролью поэзии в развитии художественной культуры начала XX века, ее главенствующей позицией среди других типов дискурсивных практик как наиболее ориентированной на радикальное эстетическое обновление и создание нового художественного языка (о роли поэзии в развитии других медиа и дискурсов см. подробнее: (Соколова, 2024)). Определенную роль в установлении этой связи играет литературно-художественная деятельность представителей разных течений авангарда и, прежде всего, русского авангарда. Как мы уже отмечали ранее (Зыкова, 2021а), при изучении феномена интердискурсивности в рамках отношения ‘кино — художественная литература (поэзия)’ интерес представляет в первую очередь установка раннего авангарда на размывание, стирание границ между разными литературными и художественными жанрами. Одним из результатов практической реализации этой установки становится



активное проникновение элементов разных дискурсов (рекламного, научного, философского и проч.) в дискурс художественного произведения (Там же). За интеграцией поэзии в авторский фильм стояло множество задач. В частности, через звучащую поэзию, как указывает А.Е. Зосич, проявлялась авторская позиция, некий идеалистический отстраненный нравственный взгляд-оценка (Зосич, 2022).

Таким образом, беря свое начало в первых кинематографических опытах, в экспериментальной практике кинорежиссеров первой трети XX столетия, в авторском кинематографе, интермедиальность и интердискурсивность обретают новые формы художественно-эстетической реализации, становясь знаковым атрибутом кинокартин данного направления и неповторимой авторской стилистики, «роднящей» природу поэтического и кинематографического.

### 3. Материал и методы исследования

В нашем исследовании анализируются два фильма, относящиеся к авторскому кино. Это «Сталкер» А.А. Тарковского (1979) и «Гадкие лебеди» К.С. Лопушанского (2006). Основанием для выбора данного киноматериала служат несколько факторов.

Фильмы Тарковского, которого часто называют «поэтом кино», занимают особое положение в истории развития отечественного и мирового кинематографа. Они отличаются определенного рода рецепцией идей русского и зарубежного авангарда и модернизма (в широком понимании), отражают экспериментальный характер его творческой деятельности и в целом вносят значительный вклад в развитие авторского (поэтического) кинематографа. Фильм «Сталкер», по признанию самого кинорежиссера, получился самым лучшим из всех его фильмов (Тарковский, 2008, с. 131). Лопушанский посещал лекции по кинорежиссуре Тарковского, которого он считает своим учителем. По выражению самого кинорежиссера, он «воспитан в концепции Тарковского» (Лопушанский, 2010, с. 170). Лопушанский был ассистентом на съемках фильма «Сталкер». В своих кинокартинах он следует эстетическим и этическим принципам творчества Тарковского. В одном из интервью кинорежиссер замечает, что его фильм «Гадкие лебеди» так же, как и фильм «Сталкер», относится к философской фантастике (Там же). Действительно, фильмы имеют определенные идеологические и тематические пересечения, а также ряд сходств в своей киностилистике. Кроме того, фильмы в известном смысле роднит их литературная основа, а также мера или принципы «остранения» от нее. Созданные по мотивам двух повестей А.Н. и Б.Н. Стругацких «Пикник на обочине» (1972) и «Гадкие лебеди» (1967), кинокартины представляют собой результат значительной переработки текстов-первоисточников, позволяющей им обрести статус самостоятельных художественных высказываний. В целом интерес к кинокартинам Тарковского и Лопушанского вызван тем, что в них в полной мере реализуется так называемое «кредо» авторского кинематографа, раскрывающееся в следующем определении В. Фо-



мина: «Авторское кино нацелено прежде всего на неповторимо-индивидуальное, исповедальное, личностное выражение. Отсюда подчеркнутое отторжение всего традиционного, яростное опрокидывание, отталкивание, изживание во всех элементах образной ткани всего стереотипного, привычного, общеупотребимого» (Фомин, 2001, с. 71).

Для проведения исследования нами использовались: 1) собственноручные записи текстов двух фильмов и 2) тексты повестей «Пикник на обочине» и «Гадкие лебеди» А. Н. и Б. Н. Стругацких (Стругацкий, 2021; Стругацкий, 2023), а в качестве дополнительных источников информации — 3) дневниковые тексты А. А. Тарковского (Тарковский, 2008), статьи и интервью К. С. Лопушанского (Лопушанский, 2010), 4) документальный фильм «Андрей Тарковский. Кино как молитва» А. А. Тарковского (2019) и трейлер «Гадкие лебеди. Как снимался фильм» (Кудряшова, 2005).

Анализ интермедиального и интердискурсивного слоя двух кинокартин с особым фокусом на интегрирование в них поэтических элементов осуществлялся посредством применения следующих методов — параметризации лингвокреативности, корпусного аннотирования кинотекстов, концептуального анализа вербальных и невербальных средств, конструирующих поэтику изучаемых кинопроизведений (см. их подробное описание: Зыкова, 2021б). Обработка полученных данных осуществлялась в программе комплексного расчета параметров дискурса HETEROSTAT (Киосе, Ефремов, 2020). Перейдем к изложению основных результатов проведенного исследования.

#### 4. Результаты исследования

Фильмы «Сталкер» и «Гадкие лебеди» насыщены интермедиальными и интердискурсивными элементами, в которых проявляется уникальная (авторская) эстетика и стилистика кинорежиссеров.

Поэтическая составляющая единого интермедиального и интердискурсивного пространства анализируемых фильмов представлена следующими произведениями: 1) стихотворениями «Вот и лето прошло...» (1967) Арсения А. Тарковского и «Люблю глаза твои, мой друг...» (1836) Ф. И. Тютчева в фильме «Сталкер»; 2) стихотворениями «Песенка об открытой двери» (1961) Б. Ш. Окуджавы и «За поворотом» (1958) Б. Л. Пастернака, а также поэтическим текстом, автором которого по сюжету является дочь главного героя, писателя Виктора Банева, в фильме «Гадкие лебеди».

Как показало проведенное исследование, лингвокогнитивные основания интеграции данных ПТ в фильмы эксплицируются в ходе анализа следующих параметров: 1) места их введения в композиционную структуру фильма; 2) объема / степени их изменения и составом образно-выразительных языковых средств; 3) личности исполнителя (киногероя); 4) продолжительности исполнения; 5) визуально-кинетического ряда; 6) звукового (музыкального) сопровождения. Основные сведения по каждому параметру представлены в таблицах 1 и 2.





Таблица 1

**Параметры экспликации лингвокогнитивных оснований  
интеграции ПТ в кинофильме «Сталкер»**

Параметры	«Вот и лето прошло...»	«Люблю глаза твои, мой друг...»
Место в композиционной структуре	Развитие действия	Финал (развязка)
Объем (количество слов) / степень изменения	Без изменения (69 слов)	Без изменения (45 слов)
Личность исполнителя	Главный персонаж – Сталкер	Дочь Сталкера (голос за кадром)
Продолжительность исполнения	67 сек. (01:52:15 – 01:53:22)	90 сек. (02:37:30 – 02:39:00)
Визуально-кинетический ряд	Помещение рядом с местом испытаний; Сталкер стоит лицом к окну, опирается согнутой в локте правой рукой о стену; на лице отражается мерцающий свет; разворачивается спиной к стене; задумчиво стоит со слегка поднятой головой, смотрит прямо перед собой	Дом Сталкера; план-деталь лица дочери Сталкера и книги, которую она читает; постепенный отъезд камеры делает видимыми предметы интерьера комнаты: заснеженные снаружи окна и стол, за которым она сидит
Звуковое (музыкальное) сопровождение	Скрип закрывающейся и открывающейся двери (за кадром)	Гудки поезда (звучат за кадром перед и после произнесения ПТ)

Таблица 2

**Параметры экспликации лингвокогнитивных оснований  
интеграции ПТ в кинофильме «Гадкие лебеди»**

Параметры	«Песенка об открытой двери»	«Стихи» дочери писателя Банева	«За поворотом»
Место в композиционной структуре	Развитие действия	Развитие действия	Кульминация (спасение детей)
Объем (количество слов) / степень изменения (от объема исходного ПТ к объему исполняемого в фильме ПТ)	62 (слова) > > 7 (слов) (две финальные строчки)	94 (слова)	98 (слов) > > 36 (слов) (два последних четверостишия)
Личность исполнителя	Главный персонаж – писатель Банев	Дочь Банева (голос за кадром)	Главный персонаж – писатель Банев
Продолжительность исполнения	08 сек. (59:23 – 31)	126 сек. (01:13:14 – 01:15:20)	16 сек. (01:30:30 – 46)



Окончание табл. 2

Параметры	«Песенка об открытой двери»	«Стихи» дочери писателя Банева	«За поворотом»
Визуально-кинетический ряд	Помещение архива; Банев стоит напротив двери; в правой руке держит нож	Помещение архива; Банев вставляет CD в компьютер; крупный план дождевого потока, люющего по оконному стеклу снаружи; крупный план лица Банева, задумчиво смотрящего в окно; сверхкрупный план дождевого потока, люющего по оконному стеклу снаружи	Слабо освещенное убежище; крупный план лица дочери; крупный план лица Банева, на котором отражается свет от мерцающей лампочки; свет постепенно гаснет, погружая всех сидящих в убежище в полную темноту
Звуковое (музыкальное) сопровождение	Звук шагов; скрип открывающейся и закрывающейся входной двери	Закадровая медитативная музыка, размеренные отзвуки последовательно падающих в воду дождевых капель	Закадровые звуки тяжелого дыхания детей (вызванного нехваткой воздуха) постепенно ослабевают до наступления полной тишины (беззвучия)

Сопоставление представленных в таблице данных делает очевидным наличие не только различий постановки ПТ в анализируемых кинокартинах, но и схожих черт.

Примечательно, что в обоих фильмах ПТ исполняются главными киноперсонажами или их «необычными» дочерьми — Мартышкой, девочкой-мутантом, и Ирой, девочкой-вундеркиндом. Закадровый голос девочек воспринимается как «внутренний голос» самих главных героев — проводника Сталкера и писателя Банева, как «голос» их *alter ego*. Совпадение обнаруживается и в местах интеграции стихотворений в композиционную структуру фильмов (срединная и финальные части), а также в использовании определенных визуально-кинетических средств и приемов. Например, в обоих фильмах преимущественно статичное положение исполнителей (Сталкера, Мартышки; Банева), слабая освещенность помещения, угасающий и мерцающий свет, использование (сверх)крупных планов способствуют созданию медитативной атмосферы, служат передаче глубоких раздумий киноперсонажей, их состояния погруженности в актуализированное («оживленное») испол-



нением смысловое поле стихотворений, в создаваемую в них имагинативную реальность. Показателем близости подходов к интегрированию ПТ в двух фильмах является и знаковое присутствие в репрезентирующих их кадрах одних и тех же предметов — стола, окна, стен(ы), двери, стеклянной емкости (стакана, банки), пустой или наполненной водой, книги или архивной рукописи как необъемлемых атрибутов литературного и научного творчества. Предметы-знаки коррелируют с соответствующими словами в стихотворениях, напр.: *День промыт, как стекло* («Вот и лето прошло»); *Не запирайте вашу дверь, Пусть будет теплою стена* («Песенка об открытой двери»); *У входа в чащу* («За поворотом»). В случаях редукции стихотворного текста изображение данных предметов-знаков в кадре восполняет содержательную полноту произнесенного (невывказанного). Общим в двух фильмах является и символическое использование звуков открывающейся и закрывающейся двери, а также эффект от изменения режимов яркости освещения. Данные приемы усиливают образную основу ПТ и драматический конфликт.

Одним из основных отличий является то, что в фильме «Сталкер» тексты стихотворений вводятся без структурных (формальных) или содержательных изменений, в то время как в фильме «Гадкие лебеди» стихотворения значительно редуцируются. Не подвергшиеся редукции финальные строки, с одной стороны, аккумулируют в себе весь смысловой потенциал оригинального ПТ (по А.А. Потебне, процесс «сгущения мысли»), а с другой — приобретают новые векторы интерпретации в идеологическом контексте фильмов. Кроме этого, в «Сталкере» произнесение ПТ сопровождается определенными предметными звуками (двери, поезда), обретающими в кинокартине символическое прочтение и философские значения. Особенность музыкального сопровождения ПТ в фильме «Гадкие лебеди» состоит в применении инструментальных звуков, например тибетской флейты, тибетских колоколов, звуков перфорированных металлических листов, подвешенных на цепочках. По воспоминанию кинокомпозитора А. Сигле, сначала они «искали духовный образ музыки, и уже потом претворяли его в конкретное звучание» (Лопушанский, 2010, с. 79). Интермедиаальный синтез поэтического и музыкально-инструментального передает тяжелое психологическое состояние киноперсонажей, чувство экзистенциальной тревоги, усиливает трагизм происходящего и обостряет ощущение неизбежно надвигающейся катастрофы.

Особой значимостью в экспликации лингвокогнитивных оснований интеграции ПТ в анализируемые фильмы обладают используемые в них образно-выразительные языковые средства.

Исследование стихотворений «Вот и лето прошло...» и «Люблю глаза твои, мой друг...» приводит к выделению двух ключевых концептов ЖИЗНЬ и ЛЮБОВЬ, которые в едином поэтическом континууме фильма трансформируются в такой макроконцепт, как ЛЮБОВЬ К ЖИЗНИ. Особую роль в поэтической форме передачи неиссякаемой жажды жизни, неприятия лирическим героем того, что достигнут лучший ее



период, играет строка *Только этого мало*, которая выступает рефреном не только данного ПТ, но и, в сущности, всего фильма. В стихотворении лирический герой перечисляет все хорошее, что произошло с ним в жизни, напр.: *Все, что сбыться могло, / Мне, как лист пятипалый, / Прямо в руки легло; Жизнь брала под крыло, / Берегла и спасала*. Но, несмотря на это, его тяготит ощущение скоротечности жизни, ее «недостаточности», ее неуловимости, ее конечности, ср.: *Вот и лето прошло / словно и не бывало*. Примечательно, что триггером, обуславливающим момент ввода данного ПТ в фильм, выступает фраза о смерти автора этого стихотворения — «тонкого, талантливом», который, согласно киносюжету, погиб по вине своего брата — stalkера по прозвищу Дикобраз. То есть именно смерть становится катализатором осмысления жизни как таковой. Яркие образы любви, ее таинственности, сокровенности, непредсказуемости, коварства, разнообразия способов проявления, глубины ее ощущения и многозначности восприятия представлены во втором стихотворении, ср.: *Люблю глаза твои, мой друг, / с игрой их пламенно-чудесной; Но есть сильней очарованья: / глаза, потупленные ниц*. Тема любви выводит на первый план в финале фильма размышления о высших духовных ценностях, о высшей форме проявления жизни — любви, о ее сути и глубинном понимании, ее всеохватности и спасительной силе.

Изучение образно-выразительных языковых средств трех ПТ в кинокартине «Гадкие лебеди» указывает на возможность выделения таких ключевых концептов, лежащих в их (то есть ПТ) основании, как, ЖИЗНЬ / СМЕРТЬ, БЫТИЕ / НЕБЫТИЕ, ПУТЬ, БУДУЩЕЕ, СВОЙ / ЧУЖОЙ. Взаимообусловленность данных концептов позволяет объединить их в единый макроконцепт в рамках данного кинопроизведения. Так, раскрытие представления о неизведанности жизненных путей, о непредсказуемости будущего и невозможности его изменения человеком осуществляется в стихотворении «За поворотом»: *За поворотом, в глубине лесного лога, / Готово будущее мне / Верней залага*. Примечательно, что, хотя стихотворение исполняется один раз в кульминационной части фильма, в финале его не раз упоминает дочь Банева, которую поместили в психиатрическую больницу, чтобы «заставить быть как все». Содержание ПТ получает, таким образом, новое осмысление в контексте противостояния настоящего и будущего, которое доводится в финале кинокартины до своего нравственного предела и философского «разрешения». Само стихотворение, сохранившееся в глубинах памяти девочки, несмотря на прием сильнодействующих психотропных препаратов, становится символом сохранившейся связи двух поколений — отцов и детей, но «утраченного» нового лучшего мира. Строки из стихотворения «Песенка об открытой двери» *Дверям закрытым – грош цена, / Замку цена – копейка!*, которые произносит Банев, когда к нему приходит враждебно настроенный Сумак, интерпретируются в фильме как указание на важность открытости человеческих отношений и взаимопомощи как основ духовного единения, наделяющего человека воз-



возможностью справляться с любой внешней угрозой для жизни или для будущего созданной им цивилизации и культуры. «Стихи» дочери Банева характеризуются актуализацией множественных ассоциативных связей всех ключевых концептов; ср., напр.: *Дважды умершие, живущие после смерти Бога, мы ищем свою тень в потоке иллюзий спящего мира; Дух бесплодия витает над осиротевшей землей, обреченной испытать последнее из одиночеств*. Этот «поэтично-философский» монолог, по выражению К. С. Лопушанского, — «накал отчаяния»; отчаяние ребенка, который понял, в какой несовершенный мир он попал (Лопушанский, 2010, с. 99). Отдельный интерес представляет то, что триггером, инициирующим введение «стихов» дочери в фильм, становится слово *тоска*, обсуждаемое в разговоре Банева с ученым Голембой. В кинокартине тоска трактуется как единственное чувство, способное кардинально изменить настоящее и вывести человека на новый интеллектуальный и духовный уровень эволюции. Тоска — это главная движущая сила познания и стремления к самосовершенствованию. Такое понимание тоски близко идеям А. А. Тарковского и видится нам их определенного рода переработкой в кинокартине, ср.: «Искусство несет в себе тоску по идеалу. Оно должно поселять в человеке надежду и веру» (Тарковский, 1993, с. 7).

Отдельно подчеркнем, что, согласно анализу, ключевые концепты обоих фильмов имеют сложную структуру, в построении которой участвуют архетипические концепты, в частности СВЕТ — ТЬМА, ВОДА — ОГОНЬ, ПУСТОТА, ВЕРХ — НИЗ, БЛИЗКО — ДАЛЕКО, ГРАНИЦА и др. Их репрезентация осуществляется не только вербальными, но и невербальными средствами, что усиливает передаваемые в фильмах идеи о вечном противоборстве или бесконечном противостоянии жизни и смерти, света и тьмы, высшего и низшего, внешнего и внутреннего, своего и чужого, прошлого и будущего, личности и общества, добра и зла. Например, мерцающий (угасающий) свет и затихающий (удаляющийся) звук сигнализируют о нарушении границ в оппозициях СВЕТ — ТЬМА и БЛИЗКИЙ — ДАЛЕКИЙ, что формирует образное представление о нахождении киноперсонажей в пограничном состоянии — между жизнью и смертью.

Поскольку ПТ являются неотъемлемой частью общего интердискурсивного (или интермедиального) континуума фильмов, то важно установить соотношение всех интердискурсивных элементов целостной структуры вербальной системы анализируемых кинокартин. Для этого было проведено корпусное аннотирование интердискурсивных «вставок», или, иначе говоря, интердискурсивных параметров, посредством присвоения им определенных буквенных кодов (напр., <PD> — параметр «поэтический дискурс»), маркирующих интеграцию поэтического текста или отдельных его элементов. Программная обработка полученных данных позволила смоделировать интердискурсивные профили двух рассматриваемых фильмов (рис.).

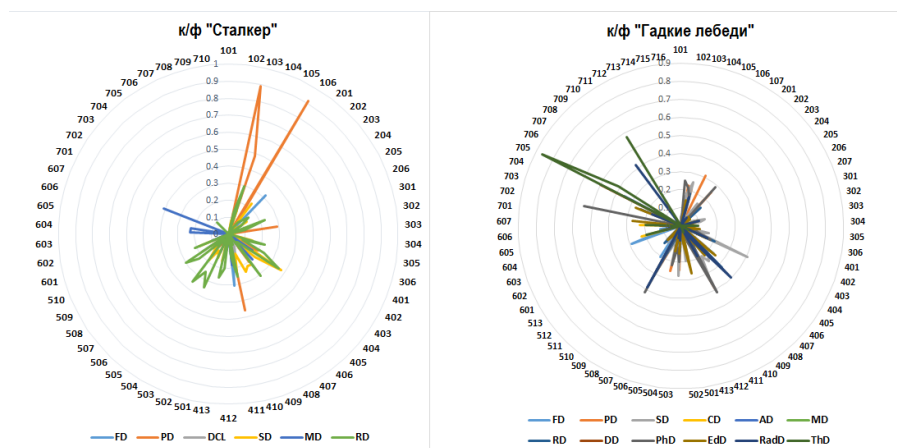


Рис. Интердискурсивные профили фильмов

<FD> – «художественный дискурс», <PD> – «поэтический дискурс», <DCL> – «дискурс детской литературы», <SD> – «научный дискурс», <CD> – «кинодискурс», <AD> – «рекламный дискурс», <MD> – «медийный дискурс», <RD> – «религиозный дискурс», <DD> – «дневниковый дискурс», <PhD> – «философский дискурс, или дискурс философствования», <EdD> – «образовательный дискурс», <RadD> – «радиодискурс», <ThD> – «театральный дискурс»

Интердискурсивные профили, представленные в диаграммах, отражают информацию о количестве и типах интегрируемых дискурсов, а также о специфике попарных корреляций разного рода лингвокреативных средств в каждой интердискурсивной вставке (коды 701–716): фонологических (коды 101–107), морфологических (коды 201–207), словообразовательных (301–306), лексических (401–413), синтаксических (коды 501–511), (орфо)графических (коды 601–607). Перейдем к интерпретации результатов.

В «Сталкере» ПТ коррелируют с пятью дискурсами, из которых наибольшей количественной представленностью характеризуются философский дискурс <PhD> и религиозный дискурс <RD>. В фильме «Гадкие лебеди» ПТ взаимодействуют с элементами одиннадцати типов дискурса<sup>2</sup>, из которых наибольшими показателями частотности обладают научный <SD> и образовательный дискурс <EdD>. Доминирующие дискурсы накладывают определенный отпечаток на восприятие ПТ в анализируемых фильмах, наделяя их особыми (новыми или не вполне характерными) функциями: проповеднической, критической, гносеологической, прогностической, аксиологической, дидактической, просветительской. Наиболее показательным это влияние проявляется в местах непосредственного «соединения» ПТ с религиозным дискурсом.

<sup>2</sup> Отдельно уточним, что поскольку отсылкой к дискурсу детской литературы <DDL> в фильме «Гадкие лебеди» является лишь единственная аллюзия на сказку «Гадкий утенок» Г.Х. Андерсена в названии фильма, то в качестве отдельного интердискурсивного параметра она не выделялась.



В фильме «Сталкер» стихотворению «Люблю глаза твои, мой друг...» предшествует монолог-исповедь жены Сталкера. В кинокартине «Гадкие лебеди» после прослушивания «стихов» своей дочери Банев погружается в сон, в котором его мучают кошмары. Пытаясь справиться с пережитым сильным эмоциональным потрясением на уровне подсознания, он произносит слова молитвы. Таким образом, преобразуясь под влиянием доминирующих дискурсов, сами ПТ углубляют религиозно-философскую проблематику двух кинокартин.

Согласно данным в диаграммах, в кинокартине «Сталкер» ПТ характеризуются высокими показателями сопряженности с фонологическими средствами (акцентирование звуков <103>, ритмические повторы <106>) и стилистическими тропами <410>, напр.: *Листьев не обожгло, / Веток не обломало; И сквозь опущенных ресниц / Угрюмый, тусклый огонь желанья.* В фильме «Гадкие лебеди» ПТ имеют высокие коэффициенты сопряженности со стилистическими тропами (прежде всего метафорами) <410> и разного рода синтагматическими новациями <508>, напр.: *Царство банального, воспевающее собственную пустоту; Его уже не втянешь в спор / И не заластишь. / Оно распахнуто, как бор, / Все вглубь, все настезь.*

Таким образом, интеграция ПТ наделяет вербальную систему изучаемых кинокартин разного рода лингвокреативными средствами, репрезентирующими нетривиальные поэтические формы и образы, раскрывающие главную тему «внутреннего апокалипсиса», грозящего обществу (по выражению К.С. Лопушанского), и специфику ее художественного воплощения в рамках этико-эстетической категории драматического. Интеграция ПТ создает точки-локусы высокого психоэмоционального напряжения в фильмах; стирая границы между реальным и трансцендентным, она открывает новые пути художественного познания глобальных проблем человеческого общества сквозь призму их авторского киноосмысления.

## 5. Заключение

Обобщая все полученные в исследовании результаты, мы хотели бы отметить, что интеграция поэтических текстов в фильмы представляет собой особый «механизм» филигранной настройки интуиции и подсознания кинозрителя на рецепцию мировоззренческой позиции автора кинопроизведения, воплощенной в форму художественного высказывания. Изучение лингвокогнитивных оснований интеграции поэзии в кинодискурс выявило разные способы оригинальных семантических преобразований поэтического текста, запускающие глубинные смыслообразующие процессы в ином для поэзии медиальном пространстве. Подчиняясь эстетическим и стилистическим канонам кинематографа, поэтический текст в фильме расширяет арсенал форм выражения авторского мировосприятия и креативных средств репрезентации авторской модели мироустройства. Как показало изучение фильмов «Стал-



кер» и «Гадкие лебеди», каждое поэтическое произведение в их художественной структуре, получая новое темпоральное и аксиологическое измерение, становится своеобразным философско-эстетическим посланием, обладающим самостоятельной художественной значимостью. Это и делает процесс создания фильма, как в свое время указывал А. А. Тарковский, «нравственным поступком».

### Список литературы

- Барковская Н. В.* Видеопоэзия: проблема субъекта и контекста // Филологический класс. 2021. Т. 26, №3. С. 21 – 33.
- Болдырев Н.* Жертвоприношение Андрея Тарковского. М., 2004.
- Годар Ж.-Л.* Страсть: между черным и белым. М., 1997.
- Голышко-Вольфсон Д.* Поэтический фильм: постановка проблемы и материалы для экспертизы // Транслит. 2012. №9. URL: <https://litbook.ru/article/261/?ysclid=lq8abx3ord83552342> (дата обращения: 24.12.2023).
- Горячок К. Л.* Стихи Дзиги Вертова – диалог с самим собой // Кинема. 2021. №1 (1). С. 90 – 99.
- Горячок К. Л.* Авторская эстетика Дзиги Вертова (1910–1940-е годы): автореф. дис. ... канд. филос. наук. М., 2022.
- Давыдов Д.* Видеопоэзия как феномен и как разнообразие практик // Видеопоэзия. 2011. URL: <http://gulliverus.ru/davydov-1.html?ysclid=lqjpejl011625870500> (дата обращения: 30.11.2023).
- Зосич А. Е.* Жанровые и стилистические особенности авторских фильмов, созданных на национальных киностудиях СССР в 1960-е – 1970-е годы: дис. ... канд. искусствоведения. СПб, 2022.
- Зыкова И. В.* Интердискурсивность как лингвокреативная апроприация дискурсов: авангард и Андрей Тарковский // Слово.ру: балтийский акцент. 2021а. Т. 12, №4. С. 65–85.
- Зыкова И. В.* Лингвокреативность в кинодискурсе // Лингвокреативность в дискурсах разных типов: Пределы и возможности / отв. ред. И. В. Зыкова. М., 2021б. С. 100 – 189.
- Зыкова И. В.* Интермедиальность в моделировании поэтики кинодискурса // Сборник Матице српске за славистику. 2022. №2 (102). С. 251 – 268.
- Казанский Б. В.* Природа кино [1927] // Поэтика кино. Теоретические работы 1920-х гг. М., 2016. С. 105 – 152.
- Канудо Р.* Манифест семи искусств [1911] // Из истории французской киномысли: Немое кино 1911 – 1933 гг. / сост. М. Ямпольский. М., 1988.
- Киосе М. И., Ефремов А. А.* Программа HETEROSTAT комплексного расчета параметров дискурса. Дата регистрации: 21.09.2020. Государственный номер регистрации: 2020661240.
- Кудряшова М.* Гадкие лебеди. Как снимался фильм. 2005. URL: <https://yandex.ru/video/preview/16828811790597046832> (дата обращения: 05.12.2023).
- Лопушанский К. С.* Диалоги о кино. СПб., 2010.
- Маяковский В.* Полн. собр. соч. М., 1959. Т. 12.
- Пронин А. А.* Бумажный Вертов. Целлулоидный Маяковский. М., 2019.
- Рошаль Л. М.* Стихи Кинопоэта // Киноведческие записки. 1994. №21. С. 141 – 155.
- Самутина Н. В.* Современное европейское кино и идея культуры («прошло-го»). Препринт WP6/2003/05. М., 2003.
- Смирнов И. П.* Видеоряд. Историческая семантика кино. СПб., 2009.





- Соколова О. В. «Штык-язык остри и три!»: языковые политики поэтического авангарда. М., 2024.
- Стругацкие А. Н. и Б. Н. Пикник на обочине. М., 2021.
- Стругацкие А. Н. и Б. Н. Гадкие лебеди. М., 2023.
- Тарковский А. А. Уроки режиссуры : учеб. пособие. М., 1993.
- Тарковский А. А. Запечатленное время // Андрей Тарковский. Архивы, документы, воспоминания. М., 2002.
- Тарковский А. А. Мартиролог. Дневники 1970—1986. М., 2008.
- Тарковский А. А. Андрей Тарковский. Кино как молитва : док. фильм. М., 2019.
- Туруши С. А. Иносказание в художественной структуре авторского фильма (На материале киноискусства второй половины XX века) : дис. ... д-ра искусствования. М., 2016.
- Фомин В. Правда сказки: Кино и традиции фольклора. М., 2001.
- Шевченко-Рослякова А. К. Введение // Авторское кино : учеб. пособие / А. А. Артюх, Д. В. Бакиров, А. В. Гусев [и др.]. СПб., 2022. С. 4—13.
- Эйзенштейн С. Избранные произведения : в 6 т. М., 1964. Т. 1.
- Heinrichs J., Spielmann Y. Editorial to the special issue: 'What is Intermedia?' // Convergence. 2002. №8. P. 5—10.
- Pethő Á. Cinema and Intermediality: The Passion for the In-Between. Cambridge, 2011.
- Wees W. Words & Moving Images: Essays on Verbal and Visual Expression in Film and Television. Montreal, 1984.

### Об авторе

Ирина Владимировна Зыкова, доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник, Институт языкознания РАН, Москва, Россия.

E-mail: irina\_zykova@iling-ran.ru

#### Для цитирования:

Зыкова И. В. Лингвокогнитивные основания интеграции поэтического текста в кинодискурс // Слово.ру: балтийский акцент. 2024. Т. 15, №2. С. 124—143. doi: 10.5922/2225-5346-2024-2-8.



ПРЕДСТАВЛЕНО ДЛЯ ВОЗМОЖНОЙ ПУБЛИКАЦИИ В ОТКРЫТОМ ДОСТУПЕ В СООТВЕТСТВИИ С УСЛОВИЯМИ ЛИЦЕНЗИИ CREATIVE COMMONS ATTRIBUTION (CC BY) ([HTTP://CREATIVECOMMONS.ORG/LICENSES/BY/4.0/](http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/))

## LINGUOCOGNITIVE BASES FOR THE INTEGRATION OF THE POETIC TEXT INTO CINEMATIC DISCOURSE

I. V. Zykova

Institute of Linguistics of the Russian Academy of Sciences,  
1-1 Bol. Kislovsky Pereulok, Moscow, 125009, Russia

Submitted on 27.10.2023

Accepted on 20.01.2024

doi: 10.5922/2225-5346-2024-2-8

*The article delves into the intricacies of integrating poetic texts into the discourse of authorial cinema. It begins by examining the multifaceted interaction between cinema and poetry within contemporary artistic culture, framing author cinematography through the lens of*



the poetic concept. Intermediality and interdiscursivity are explored as intrinsic properties of cinema, serving as tools for shaping the unique style and aesthetics of filmmakers. Two films, "Stalker" by Andrei Tarkovsky and "Ugly Swans" by Konstantin Lopushansky, are selected as primary sources for analysis due to their continuity and innovative qualities. The research employs a comprehensive methodology, including parameterization of linguistic creativity, corpus annotation, and conceptual analysis of verbal and non-verbal elements that contribute to the films' poetics. Data processing techniques are then applied to interpret the findings. The study uncovers both similarities and differences in the approaches of the two filmmakers to incorporating poetic material into their works. It concludes that the integration of poetic texts into films serves as a mechanism for eliciting a unique psycho-emotional response from viewers, facilitating their engagement with the filmmaker's ideological concepts.

**Keywords:** cinematic discourse, interdiscursivity, intermediality, poem, linguistic creativity, author cinema, Tarkovsky, Lopushansky

### References

- Barkovskaya, N. V., 2021. Video poetry: the problem of subject and context. *Philological class*, 26 (3), pp. 21–33, <https://doi.org/10.51762/1FK-2021-26-03-02> (in Russ.).
- Boldyrev, N., 2004. *Zhertvooprinoshenie Andrey Tarkovskogo* [Andrey Tarkovsky's Sacrifice]. Moscow (in Russ.).
- Davydov, D., 2011. Video poetry as a phenomenon and as a variety of practices. *Video poetry*. Available at: <http://gulliverus.ru/davydov-1.html?ysclid=lqjpej011625870500> [Accessed 30 November 2023] (in Russ.).
- Eisenstein, S., 1964. *Izbrannyye proizvedeniya v shesti tomakh* [Selected works in six volumes]. Vol. 1. Moscow (in Russ.).
- Fomin, V., 2001. *Pravda skazki: Kino I traditsii fol'klora* [The truth of fairy tales: Cinema and folklore traditions]. Moscow (in Russ.).
- Godard, J.-L., 1997. *Strast': mezhdru chernym I belym* [Passion: between black and white]. Moscow (in Russ.).
- Golynko-Wolfson, D., 2012. Poetic film: problem statement and materials for examination. *Translit*, 9. Available at: <https://litbook.ru/article/261/?ysclid=lq8abx3ord83552342> [Accessed 24 December 2023] (in Russ.).
- Goryachok, K. L., 2021. Poems by Dziga Vertov — a dialogue with oneself. *Kinema*, 1 (1), pp. 90–99 (in Russ.).
- Goryachok, K. L., 2022. *Avtorskaya estetika Dzigi Vertova (1910–1940-e gody)* [Dziga Vertov's aesthetics of (1910–1940s)]. PhD thesis. Moscow (in Russ.).
- Heinrichs, J. and Spielmann, Y., 2002. Editorial to the special issue: "What is Intermedia?" *Convergence*, 8, pp. 5–10.
- Kanudo, R., 1988. Manifesto of the seven arts. In: M. Iampolsky, ed. *Iz istorii frantsuzskoi kinomysli: Nemoe kino 1911–1933 gg.* [From the history of French cinema: Silent cinema 1911–1933]. Moscow (in Russ.).
- Kazansky, B. V., 2016. The nature of cinema (1927). In: *Poetika kino. Teoreticheskie raboty 1920-kh gg.* [Poetics of cinema. Theoretical works of the 1920s]. Moscow, pp. 105–152 (in Russ.).
- Kiose, M. I. and Efremov, A. A., 2020. *Programma HETEROSTAT kompleksnogo rascheta parametrov diskursa* [HETEROSTAT program for complex calculation of discourse parameters]. Registration date: 09/21/2020. State registration number: 20206 61240.
- Kudryashova, M., 2005. *Gadkie lebedi. Kak snimalsya fil'm* [Ugly swans. How the film was shot]. Available at: <https://yandex.ru/video/preview/16828811790597046832> [Accessed 5 December 2023] (in Russ.).



- Lopushansky, K.S., 2010. *Dialogi o kino* [Dialogues about cinema]. St. Petersburg (in Russ.).
- Mayakovsky, V., 1959. *Polnoe sobranie sochineniy* [The Complete works]. Vol. 12. Moscow (in Russ.).
- Pethő, Á., 2011. *Cinema and Intermediality: The Passion for the In-Between*. Cambridge.
- Pronin, A.A., 2019. *Bumazhnyi Vertov. Tselluloidnyi Mayakovsky* [Paper Vertov. Celluloid Mayakovsky]. Moscow (in Russ.).
- Roshal, L.M., 1994. Poems of kinopoet. *Kinovedcheskie zapiski* [Cinema Essays], 21, pp. 141–155 (in Russ.).
- Samutina, N.V., 2003. *Sovremennoe evropeyskoe kino I ideya kul'tury* («proshlogo») [Modern European cinema and the idea of culture (“the past”)]. Preprint WP6/2003/05. Moscow (in Russ.).
- Shevchenko-Roslyakova, A.K., 2022. Introduction. In: *Avtorskoe kino: uchebnoe posobie* [Author cinema: a textbook (collective edition)]. St. Petersburg, pp. 4–13 (in Russ.).
- Smirnov, I.P., 2009. *Videoryad. Istoricheskaya semantika kino* [Video series. Historical semantics of cinema]. St. Petersburg (in Russ.).
- Sokolova, O.V., 2024. «Shtyk-yazyk ostri I tri!»: yazykovye politiki poeticheskogo avangarda [“Bayonet-tongue of the sharp and three!”: language policies of the poetic avant-garde]. Moscow (in Russ.).
- Strugatsky, A.N. and Strugatsky, B.N., 2021. *Piknik na obochine* [Picnic on the roadside]. Moscow (in Russ.).
- Strugatsky, A.N. and Strugatsky, B.N., 2023. *Gadkie lebedi* [Ugly Swans]. Moscow (in Russ.).
- Tarkovsky, A.A., 1993. *Uroki rezhissury. Uchebnoe posobie* [Directing lessons. Textbook]. Moscow (in Russ.).
- Tarkovsky, A.A., 2002. *Zapechatlennoe vremya*. In: *Andrey Tarkovsky. Arkhivy, dokumenty, vospominaniya* [Andrey Tarkovsky. Archives, documents, memoirs]. Moscow (in Russ.).
- Tarkovsky, A.A., 2008. *Martirolog. Dnevniky 1970–1986* [Martyrology. Diaries 1970–1986]. Moscow (in Russ.).
- Tarkovsky, A.A., 2019. *Andrey Tarkovsky. Kino kak molitva: dokumental'nyi fil'm* [Andrey Tarkovsky. Cinema as a prayer: a documentary film]. Moscow (in Russ.).
- Tugushi, S.A., 2016. *Inoskazanie v khudozhestvennoi strukture avtorskogo fil'ma* (Na materiale kinoiskusstva vtoroi poloviny XX veka) [Allegory in the artistic structure of the author film (the case study of cinematography of the second half of the XXth century)]. PhD dissertation. Moscow (in Russ.).
- Wees, W., 1984. *Words & Moving Images: Essays on Verbal and Visual Expression in Film and Television*. Montreal.
- Zosich, A.E., 2022. *Zhanrovye I stilisticheskie osobennosti avtorskikh fil'mov, sozdannykh na natsional'nykh kinostudiyakh v 1960-e – 1970-e gody* [Genre and stylistic features of the author's films created at the national film studios of the USSR in the 1960s – 1970s]. PhD dissertation. St. Petersburg (in Russ.).
- Zykova, I.V., 2021a. Interdiscursivity as a linguocreative appropriation of discourses: Andrey Tarkovsky and the avant-garde. *Slovo.ru: Baltic accent*, 12 (4), pp. 65–85, <https://doi.org/10.5922/2225-5346-2021-4-4> (in Russ.).
- Zykova, I.V., 2021b. Linguistic creativity in cinematic discourse. In: *Lingvokreativnost' v diskursakh raznykh tipov: Predely I vozmozhnosti* [Linguistic creativity in discourses of different types]. Moscow, pp. 100–189 (in Russ.).
- Zykova, I.V., 2022. Intermediality in modeling the poetics of cinematic discourse. *Zbornik Matice 142rpske za slavistiku*, 2 (102), pp. 251–268, [https://doi.org/10.18485/ms\\_zmss.2022.102.16](https://doi.org/10.18485/ms_zmss.2022.102.16) (in Russ.).



### The author

*Dr Irina V. Zykova*, Leading Researcher, Institute of Linguistics, Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia.

E-mail: [irina\\_zykova@iling-ran.ru](mailto:irina_zykova@iling-ran.ru)

#### To cite this article:

Zykova, I. V., 2024, Linguocognitive bases for the integration of the poetic text into cinematic discourse, *Slovo.ru: Baltic accent*, Vol. 15, no. 2, pp. 124–143. doi: 10.5922/2225-5346-2024-2-8.



SUBMITTED FOR POSSIBLE OPEN ACCESS PUBLICATION UNDER THE TERMS AND CONDITIONS OF THE CREATIVE COMMONS ATTRIBUTION (CC BY) LICENSE ([HTTP://CREATIVECOMMONS.ORG/LICENSES/BY/4.0/](http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/))