

Н. А. Хренов

**Кинематограф как знаковая система:
от эстетики к семиотике**

УДК 008+18+77

Статья посвящена семиотическому истолкованию теоретического наследия кинорежиссера С. М. Эйзенштейна, предвосхитившего столь популярную с 60-х годов структуралистскую методологию. Наследие С. М. Эйзенштейна еще в 60-е годы привлекло внимание академика Вяч. Вс. Иванова, потому что в нем он обнаружил движение в сторону понимания кино как языка или знаковой системы. Пытаясь понять значение этого исследования, автор касается применения семиотической методологии к кино как знаковой системе. В связи с этим в статье воспроизводится атмосфера увлечения семиотикой отечественными теоретиками кино. Расшифровывая смысл названия книги Вяч. Вс. Иванова о С. Эйзенштейне, автор показывает, что идея семиотики возникла уже на первоначальном этапе становления эстетики как философской науки.

Ключевые слова: семиотика, лингвистика, структурализм, феноменология, эстетика, язык кино, знаковая система, формальная школа, культура грамматики, культура текста.

N. A. Hrenov. Cinema as a Sign System: from Aesthetics to Semiotics

The article is devoted to the semiotic interpretation of theoretical heritage of film director Sergei Eisenstein, who anticipated the structuralist methodology so popular since the 60's. As far back as 60's the legacy of S.M. Eisenstein attracted the attention of the Academician Viacheslav Vs. Ivanov, who found in his works a movement towards understanding cinema as a language or a sign system. Trying to understand the significance of this research, the author regards the use of semiotic methodology in the study of cinema as a sign system. Deciphering the

meaning of the title of Vyacheslav Ivanov's book about Sergei Eisenstein, the author shows that the idea of semiotics emerged at the initial stage of aesthetics as a philosophical science.

Keywords: *Semiotics, linguistics, structuralism, phenomenology, esthetics, language, cinema sign system formal school culture of grammar, culture of text*

Конец 60-х — это время, когда структурализм и семиотика входили в моду, а все новое подвергалось критике, отрицанию со стороны чиновников, идеологов, консервативной и официальной части гуманитарного сообщества. Новым идеям грозила участь формальной школы, деятельность которой в конце 20-х годов была искусственно прервана. Тем не менее представители многих научных дисциплин разделяли этот интерес к новой методологии. Кажется, она поможет разрешить некоторые трудные проблемы и в искусствоведении, и в киноведении, обещает перспективы. Она способствовала интересу к теории кино. Одним из энтузиастов изучения семиозиса кинематографа выступил Вяч. Вс. Иванов, заинтересованный теоретическим наследием С. Эйзенштейна и обнаружившим в классике отечественного кино предтечу киносемиотики. Это свое открытие он изложил в специальной книге о С. Эйзенштейне.

Позволим себе высказать несколько суждений не только по поводу конкретной книги Вяч. Вс. Иванова о С. Эйзенштейне, а именно это и будет главным предметом данной статьи, но и о судьбе той методологии, даже той науки, которая в нашем сознании связывается с именем Вяч. Вс. Иванова. Ведь и в самой книге о С. Эйзенштейне речь идет не только о нем, но и вообще о применении семиотической методологии как части общей методологии гуманитарных наук к кино. Собственно, именно так выстраивается книга Вяч. Вс. Иванова «Очерки по истории семиотики в СССР», вышедшая в 1976 году [10].

Невозможно пройти мимо той критики, которая в последнее время высказывается по поводу того проекта семиотического исследования кино, у истоков которого в нашей стране стоит Вяч. Вс. Иванов. Это обстоятельство не менее важно, чем обращение к высказываемым в книге конкретным положениям.

В России острые дискуссии по поводу структурализма уже давно не ведутся, мода угасла. На смену структурализму пришел сначала постструктурализм, затем постмодернизм. Постепенно в поле внимания оказались другие идеи и другие взгляды. Выяснялось, что структура совсем не является закрытой, как это представлялось структуралистам. Она открыта и предполагает множество интерпретаций. Например, Ж. Деррида утверждает, что не существует тех отношений между означающим и означаемым, которые сформулированы структуралистами. По его мнению, всякий знак является знаком знака, следом следа, означающее означающего, звено в бесконечной цепи отсылок, никогда не достигающее означаемого [1, с. 44]. Что касается структурализма, то для Ж. Дерриды это тотальное наступление «на живое многообразие и сведение его к мертвым структурам» [1, с. 54]. Даже некоторые ревностные последователи структурализма в этой методологии успели разочароваться и начали выступать с его критикой. Поэтому возвращаясь к книге Вяч. Вс. Иванова о С. Эйзенштейне, в которой Сергей Михайлович представлен предтечей киносемiotики [10, с. 56], нельзя не учитывать радикально изменившуюся ситуацию, новый дух времени.

Впрочем, сам Вяч. Вс. не исключает критики. Он готов предъявить науке XX века серьезный счет. Невозможно в связи с этим не процитировать одно место из другой его работы, «Очерки по предыстории и истории семиотики», в которой ученый дает оценку переживаемому в последние десятилетия застою в гуманитарных науках. Признавая успехи науки, он, однако, пишет: несмотря на то, что накоплен колоссальный экспериментальный материал, наука о человеке бедна новыми идеями и обобщениями. В данном случае Вяч. Вс. говорит об этом в связи с психологией, но эту оценку распространяет в том числе и на философию, религию, искусство. По его мнению, наше время несопоставимо с тем ренессансом, который имел место в первые десятилетия XX века: «Везде или почти везде мы продолжаем жить отблесками того взрыва новых идей и замыслов, которыми была охвачена творческая Европа (включая и Россию) на заре века» [9, с. 749]. Так, если иметь в виду искусство, то после Сезанна и открытой африканской скульптуры, за которыми последовали кубистические эксперименты Пикассо и Брака,

мало что возникло нового. Нельзя утверждать, что эта логика к кино неприменима.

Тут кое-что следовало бы уточнить. Конечно, скажем, формализм как исходная точка в движении к семиотике как раз и выражает то, что Вяч. Вс. подразумевает под отблесками взрыва новых идей и замыслов. Но разве снова возникший в эпоху оттепели, т.е. в середине века, интерес к формалистам не свидетельствовал о новом подъеме в науке? При этом нельзя утверждать, что в это время формализм лишь вспоминали. Его творчески развивали, продолжали, чему способствовали такие ученые, как К. Леви-Стросс. И к этому подъему гуманитарных наук в 60-е годы кино как раз и имело отношение.

Касаясь вопроса о приложении методов семиотики к кино, нельзя пройти мимо той критики этого приложения, которая прозвучала из уст М. Ямпольского. В своей книге «Язык — тело — случай: кинематограф и поиски смысла» он описывает свой выход, как он выражается, за рамки «семиотической догмы». По его мнению, ориентация семиотического анализа кино на лингвистику, что, собственно, и дает основание говорить о знаковой природе кино, совсем не позволяет разрешить многие вопросы. Кино вовсе не является знаковой системой. Он несколько раз употребляет словосочетание «догматический структурализм», словно речь идет о марксизме, ленинизме или большевизме в современном их понимании. И вот окончательный приговор М. Ямпольского: «Семиотика задохнулась от собственного сциентизма и отсутствия философского фундамента» [31, с. 10].

Таким образом, М. Ямпольский словно повторил расстановку сил, которая в истории семиотики уже имела место. Иначе говоря, он повторил позицию М. Бахтина по отношению к предшественникам семиотики — формалистам, для которых характерна ориентация на лингвистику. Как выражается Ю. Кристева, М. Бахтин «на руинах формалистической поэтики» [2, с.122] создает собственную концепцию, ставя знаковую систему в зависимость от положения субъекта в истории, а это положение все время изменяется, что обязывает изменяться и знаки. Вот как комментирует этот выход М. Бахтина из формализма его глубокий интерпретатор Ю. Кристе-

ва: «В результате значение начинает рассматриваться как конкретное функционирование, пребывающее в процессе постоянной трансформации в зависимости от положения субъекта в истории, т.е. как высказывание-процесс, конституирующее некий конкретный смысл (и в то же время некую идеологию) в связи с тем конкретным отношением, которое субъект поддерживает с собственным дискурсом (отличным от языка) здесь и теперь» [12, с. 11].

Такое же разочарование в семиотическом истолковании искусства, и в частности кино, высказывает в своей книге «Киноведение как наука» В. Соколов. В этой книге опубликована статья «Несколько предварительных замечаний к разделу «Структурно-семиотическое киноведение». Она начинается с четкого формулирования краха структуралистского проекта в кино, по крайней мере, в российском киноведении. В ней также названы причины этого краха. Автор пишет: «Структурно-семиотическое киноведение у нас не привилось. Две-три отечественные монографии, десяток-другой статей и ряд зарубежных исследований, переведенных на русский язык. Все это не оставило сколько-нибудь заметного следа ни в советской (прошлой), ни в российской (нынешней) науке о кинематографе» [18, с. 58]. В частности, в качестве причин краха семиотики В. Соколов указывает на идеологические установки, а также на несовершенную систему образования кинематографистов, в которой семиотика не нашла места. Правда, этот момент характеризует лишь систему воспитания кинематографистов, но не семиотику.

Констатируя провал семиотического проекта в кино, В. Соколов все же отдает должное тем направлениям в гуманитарной науке, которые, действительно, ближе к лингвистике. По его мнению, кино к ним не относится. Речь идет о филологии и литературной поэтике, но не о кино. Но, как это получается у В. Соколова, ныне семиотика и структурализм если и не вытеснены окончательно другими идеями постструктуралистской эпохи, то серьезно потеснены («Эпоха «бури и натиска» киносемиотики действительно завершена») [18, с. 58].

Трудно сказать, сформировался ли этот приговор семиотике под воздействием постмодернистов или цитируемые авторы пришли к этому выводу самостоятельно, но все-таки они буквально по-

вторяют Ж. Дерриду, утверждающего, что и понятие, и слово «знак» необходимо устранить. «Ведь по самой своей сути “знак”, — пишет он, — всегда понимался и определялся как «знак чего-то», как означающее, отсылающее к определенному означаемому, как означающее, отличное от своего означаемого» [6, с. 410]. В своей книге «О грамматологии» Ж. Деррида утверждает, что «идея знака принадлежит определенной исторической эпохе», а сегодня наступает новая эпоха и, следовательно, «пришла наконец пора «перейти к чему-то другому», избавиться от знака — как термина и как понятия» [5, с. 129]. Как формалисты, так и структуралисты вдохновлялись лингвистикой. Собственно, именно эта зависимость от лингвистики и обязывала многое в культуре рассматривать по аналогии со словом, т.е. знаком в его вербальной форме. Но Ж. Дерриду интересует то, что поддается осмыслению не с помощью лингвистики, а именно жест, предшествующий слову. Так, посвятив театру жестокости специальную работу, он в ней пишет: «Глоссопойесис (это и не подражательный язык, но и не сотворение имен) подводит нас именно к той черте, где слово еще не родилось, когда говорение уже перестало быть простым криком, но еще не стало членораздельной речью, когда повторение и, стало быть, язык как таковой (требующий разделения понятия и звука, означаемого и означающего, пневматики и грамматики, предполагающий свободу перевода и традиции, изменчивость интерпретаций, различие между душой и телом, господином и рабом, Богом и человеком, автором и актером) оказываются почти невозможными» [6, с. 389]. Что же из этого проистекает? А то, что лингвистическая или семиотическая проблема трансформируется в психологическую проблему. Именно поэтому Ж. Деррида проявляет интерес к психоанализу. Итак, поворот от семиотики к психологии. У М. Ямпольского — поворот к философии.

В. Соколов связывает прогресс в гуманитарных науках с культурологией, которая в последние десятилетия претендовала на роль лидера. Но, констатируя эту трансформацию, В. Соколов не учитывает того, что семиотика внесла ценные идеи в становление именно этой науки. Эти направления неправомерно противопоставлять. Стоит здесь хотя бы назвать работы Ю. Лотмана, в частности рабо-

ту «О семиотическом механизме культуры» [14, с. 326]. Высказанная в этой работе идея о существовании двух типов культуры — культуры текста и культуры грамматики — весьма плодотворна. Она, в частности, может объяснить и интерес в 60-е годы к семиотике, в которой снова активизируется и получает выражение тип культуры, который Ю. Лотман называет культурой грамматики. Отсюда и вновь возникающий интерес к построению поэтики.

Собственно, линия культуры, точкой отправления которой является модерн, т.е. эпоха Просвещения (я здесь использую терминологию Ю. Хабермаса) постоянно воспроизводит культуру грамматики. Не случайно идея семиотики становится актуальной в эпоху раннего модерна задолго до появления в 1916 году «Курса общей лингвистики» Ф. де Соссюра, с которой, собственно, как это принято считать, и начинается интерес к семиотике. Культура грамматики появляется тогда, когда тот или иной народ в своей истории переживает радикальные пересмены. В связи с этим стоит согласиться с мыслью Ю. Кристевой о том, что в семиотическом дискурсе получил отражение «процесс того культурного переворота, который переживает в настоящее время наша цивилизация» [12, с. 53]. Но в XX веке человечество именно такой переворот и пережило.

Однако дело обстоит сложнее. Интерес к семиотике, пытающейся в XX веке найти свое место в системе гуманитарных наук, может свидетельствовать не только о притязаниях самой новой науки, а о потребности культуры в этой науке. В этой связи нельзя не обратить внимание на другое суждение Ю. Кристевой, связанное с возможностью благодаря семиотике осознать в европейской культуре те комплексы, которые с помощью существовавших научных процедур скорее скрывались и подавлялись, нежели становились предметом рефлексии. Таким образом, семиотика отвечала потребности культуры в углубленном самопознании. «Это означает, — пишет Ю. Кристева, — что семиотика оказалась тем исходным пунктом, благодаря которому наука получила возможность вновь обратиться к таким знаковым практикам, которые официальная европейская культура долгое время утаивала и вытесняла, а общество, управляемое однозначными и линейными законами речи и обмена, объявляло иррациональными или опасными» [12, с. 68].

Что же это за практики, которые европейская культура вытесняла? Сама Ю. Кристева их не называет, но их можно обнаружить в работах Ж. Дерриды, который разводит лингвистику, а вместе с ней и всю практику логоцентризма в одну сторону, а психоанализ — в другую. Именно в психоанализе, т.е. в том, что предшествует слову, знаку Ж. Деррида находит то, что позволяет преодолеть логоцентризм. «Наши притязания весьма скромны, — пишет Ж. Деррида, — найти в тексте Фрейда несколько открытых точек и, не претендуя на систематичность, выделить в психоанализе все то, что не вмещается в рамки логоцентризма, поскольку они ограничивают не только историю философии, но и становление «гуманитарных наук», включая известного толка лингвистику. Если прорыв, осуществленный Фрейдом, и вправду имеет историческое своеобразие, то причина отнюдь не в мирном сосуществовании с этой лингвистикой и не в теоретической ей сопричастности — по крайней мере в том, что касается ее врожденного фонологизма» [8, с. 337].

Становление семиотики как науки тесно связано с происходящими в культуре изменениями и потребностью в уточнении того, что следует под культурой понимать. Эти дисциплины в своем развитии дополняют друг друга. Культурологический дискурс вовсе не вытесняется семиотическим дискурсом, как это получается у В. Соколова. Так что с мнением В. Соколова по поводу того, что культурологический подход как более новый и более совершенный вытесняет подход семиотический, согласиться невозможно. В этом отдаешь отчет, перечитывая книгу Вяч. Вс., для которого функционирование знаковых систем предстает проблематикой культуры. Ведь автора интересует то же, что интересует и Ж. Дерриду. В этом и состоит разгадка того, почему Вяч. Вс. на протяжении всей своей жизни испытывает интерес к кино и, в частности, к практикам, вызванным к жизни С. Эйзенштейном с его тяготением к психоанализу. Не следует спешить соглашаться ни с В. Соколовым, ни с М. Ямпольским по поводу подведения черты под якобы неудавшимся семиотическим проектом и его применением в кино.

Представляется, что нормальная и конструктивная критика — составляющая научного процесса. Критика в науке играет позитивную роль. Критика семиотического проекта в России и, в частности,

в его кинематографическом варианте тоже способна играть конструктивную роль. Так в истории было всегда. Разве Кант не подвергал критике всю предшествующую философию? Разве он вообще не создавал свои сочинения в жанре критики? Но история с наскоками в адрес семиотики кино в еще большей степени напоминает критику столь авторитетного в социологии функционализма. Разве Р. Мертон не критикует функциональный подход, вызванный к жизни Т. Парсонсом? Но эта его критика лишь способствует развитию и еще большему утверждению функционализма.

Вообще, в свое время формализму тоже был вынесен приговор. Несколько десятилетий в нем невозможно было ни писать, не говорить. И ведь критиком-то формализма были не только марксисты — догматики, а сам М. Бахтин. И что же? Несмотря на эту критику, мы наблюдали в 60-е годы второе рождение формализма, чему, кстати, способствовал структурализм. Именно тогда стало очевидно, что формализм был предвестием структурализма, первой его ступенью. То общее, что роднит формализм и структурализм, — это, конечно, ориентация на лингвистику. В гуманитарных науках надо было до конца использовать те преимущества, которые имелись в идеях Ф. де Соссюра. А что касается критики семиотического направления, то как Р. Мертон в социологии не перечеркнул ни идеи Т. Парсонса, ни функционализма в целом, так и М. Ямпольский не разрушил семиотический проект в его применении к кино.

Более того, необходимо воспользоваться теми конструктивными идеями, которые имеются в критике семиотики, в частности, тем рациональным зерном, которое имеется, в том числе, и в высказывании М. Ямпольского. Представляется, что разрешение проблемы, которое предпринял М. Ямпольский, — одно из возможных направлений в развитии науки о кино. Присутствующим здесь киноведам известно, что выход М. Ямпольского из структурализма связан с интересом к философии и, в частности, к феноменологии как одному из философских направлений. Он предлагает такую логику науки — от лингвоцентрических моделей смысла в кино к философским и, в частности, феноменологическим моделям. В соответствии с этой логикой им перестраивается логика истории киномысли.

Так, в предисловии к своей книге «Видимый мир. Очерки ранней кинофеноменологии» М. Ямпольский пишет об исчерпанности парадигмы семиотической кинотеории, что, по его мнению, привело к кризису киномысли. Выход из кризиса он видит в возвращении к ранней кинотеории, вытесненной работами о языке кино и монтаже, определившими видение кино с 20-х годов. Конечно, под теми, кто в этом вытеснении был виновен, следует подразумевать формалистов и С. Эйзенштейна. «Наше знакомство с десятками забытых ныне работ, — пишет он, — утвердило нас в убеждении, что домонтажная киномысль немого периода может явиться живым и плодотворнейшим источником для нашего нынешнего движения вперед, для сегодняшней кинорефлексии» [30, с. 4].

Почему М. Ямпольский так высоко оценивает рефлексю о кино, предшествующую эпохе абсолютизации языка и монтажа в кинотеории? Да потому, что первые теоретики были свободны от той интерпретации, что будет кинотеории навязана методологией изучения вербальных и языковых структур. На ранних этапах эта теория свободна от лингвистических и семиотических моделей. Но ведь что такое структуры языка как не структуры культуры? Значит, абстрагируясь от структур языка, мы уже пытаемся выйти за пределы культуры. Но об этом у М. Ямпольского и идет речь. Необходимо пробиться к очищенным от культуры чувственным, природным, предметным, телесным, видимым стихиям бытия. Это, однако, предполагает и возвращение к тем идеям, которые некогда уже высказывались, например в романтизме, в философии, в феноменологии, а может быть, даже еще раньше, в неоплатонизме.

Так, анализируя высказывания французских режиссеров о кино, М. Ямпольский усматривает влияние на них философии А. Бергсона, и в частности той его мысли о возможности «погружения в протосознание, на том этапе человеческой истории, когда человек (Адам) непосредственно понимал язык природы» [30, с. 38]. И вот вывод М. Ямпольского: «Кинематограф в глазах ранних теоретиков осуществляет то же погружение к первоистине, не затемненной словом и понятием, к речи самой природы, данной нам в абсолютной непосредственности» [30, с.38].

Феноменологическая перспектива и в самом деле заманчива. Призыв преодолеть семиотику и вернуться к ранней теоретической рефлексии о кино соответствует максиме М. Хайдеггера «К самим вещам!». Ведь призывая к вещам, М. Хайдеггер выступает «против всех свободно парящих конструкций, случайных находок, против заимствования любых лишь мнимо доказанных концепций, против мнимых вопросов, которые часто на протяжении поколений выпячиваются как «проблемы» [22, с. 341].

В какой-то степени это можно считать не только преодолением семиотики, но и научности как таковой, которую семиотика выражает. Не случайно М. Мерло-Понти, чьи идеи, по его признанию, определили радикальный пересмотр отношений М. Ямпольского с семиотикой, формулирует: «Феноменологическая или экзистенциальная философия определяет своей задачей не объяснение мира или выяснение условий его возможности, но выражение опыта мира, контакта с миром, который предшествует любому мышлению о мире» [22, с. 440].

Размышляя над выводами, к которым приходит М. Ямпольский, к тем его симпатиям по отношению к глубинным структурам сознания, к протосознанию, к контакту с предметностью, что М. Ямпольский связывает с феноменологией, невольно задаешь себе следующий вопрос: но разве не это же самое интересовало Вяч. Вс. в книге о С. Эйзенштейне? А ведь именно эта книга для семиотических экспериментов в 60-е годы явилась ключевой. Разве не по этой причине С. Эйзенштейна привлекли идеи Л. Выготского, позволяющие реконструировать то, что за словом, раньше слова, помимо слова? Разве не то же самое Вяч. Вс. пытается обнаружить в мышлении С. Эйзенштейна, получившем выражение в его фильмах? Потому и возник контакт между С. Эйзенштейном и Л. Выготским, что концепция Л. Выготского, позволяющая понять, как при распаде высших форм логического, понятийного мышления активизируются структуры, напоминающие ранние или архаические формы комплексного мышления [10, с. 754]. Вот с ними-то С. Эйзенштейн и связывает и структуры чувственного мышления, и форму произведения, и секрет воздействия произведения на публику. Ж. Деррида пытается найти выход за пределами лингвистики с

помощью психоанализа Фрейда; Вяч. Вс. ведет свои поиски с помощью С. Эйзенштейна, обнаружившего в иероглифическом письме истоки кинематографической речи.

Все то же самое интересует в С. Эйзенштейне и Вяч. Вс., но только все это у С. Эйзенштейна получает прикладной характер, а у Вяч. Вс. семиотическое истолкование. Причем не только исключительно семиотическое, но в том числе и психологическое истолкование. Ведь он постоянно привлекает к объяснению не только Л. Выготского, но, скажем, Э. Кречмера. Тут возникает тот самый аспект взаимоотношений между семиотикой и психологией, который обсуждался на конференции, посвященной юбилею Вяч. Вс. Иванова.

Более того, каждый, кто внимательно читал книгу Вяч. Вс., а тем более тексты самого С. Эйзенштейна, помнит, как часто в ней упоминается имя Л. Леви-Брюля, который одним из первых начал заниматься структурами пралогического мышления, т.е. тем самым «протосознанием», о котором говорит М. Ямпольский. Несомненно, Л. Леви-Брюль повлиял на представления о монтаже С. Эйзенштейна, Вяч. Вс. отдает ему должное. Но ведь вот что интересно: сам Э. Гуссерль, вызвавший к жизни феноменологию, признавал, что именно Л. Леви-Брюль проделал то, что его, феноменолога, и интересует. Так, в письме 1935 года Э. Гуссерль заявил, что Л. Леви-Брюль предвосхитил его концепцию на практике, открыв путь для подлинной науки о социальных и культурных проблемах [22, с.167]. Это свидетельствует о том, какие случаются совпадения между разными исследовательскими направлениями и науками.

Как из сказанного следует, преодоление отсутствия философского фундамента М. Ямпольским мыслится исключительно с помощью феноменологии. Наверное, если двигаться этим путем, то в границах философии возможны и другие подходы. Какие? Автор не случайно много внимания уделил М. Ямпольскому. Все дело в том, что философский подход имеет место и в исследовании Вяч. Вс. о С. Эйзенштейне. Этому удивляться не приходится, поскольку, как уже отмечалось, Вяч. Вс. тоже интересуется протосознанием, только применительно к экспериментам С. Эйзенштейна.

Обратим внимание на то, что книга о С. Эйзенштейне называется «Эстетика Эйзенштейна». Именно эстетика, а не семиотика. Но

ведь что такое эстетика, как не одно из направлений философии? Эстетика — это философская дисциплина. Так мы привыкли к ней относиться со времен Канта. Поэтому то, что М. Ямпольский подразумевает под новым проектом, преодолевающим семиотический проект, совсем не является новым. Как свидетельствует уже название книги Вяч. Вс., семиотика с самого начала подразумевала философию. Философский аспект знака и вообще семиотики в эстетическом проекте подразумевался с самого начала, т.е. с начала возникновения философии, философии модерна, когда европейская культура начала дрейфовать в сторону не текста, а грамматики.

Мы не зря вспомнили идею теории культуры Ю. Лотмана. Хочется последовательно провести мысль о том, что возникновение семиотического проекта изначально явилось проблемой культуры, а следовательно, первыми об этом заговорили философы. Просто в силу того, что в 1-й половине XX века лингвистика среди гуманитарных дисциплин выдвигалась в лидеры, семиотический проект реализовывался в заданной Ф. де Соссюром традиции. Этому способствовало и то обстоятельство, что самыми яркими работами в границах этого проекта оказались, действительно, работы филологов, Ю. Тынянова или Ю. Лотмана, но прежде всего, конечно, Вяч. Вс. Иванова.

В силу каких-то причин (хотя они лежат на поверхности) философский аспект семиотики был менее разработан, хотя постоянно подразумевался. Так, М. Бахтин, выходя за пределы лингвистической ориентации и ставя функционирование знаковых систем в зависимость от изменяющегося положения субъекта в мире, которому Вяч. Вс. Иванов уделяет в своей книге много внимания, тоже пытается предложить философское осмысление функционирования знака. В частности, Вяч. Вс. Иванов много говорит о близости приемов, используемых С. Эйзенштейном, к идее М. Бахтина о карнавальном сознании. Особенно это касается фильма С. Эйзенштейна «Иван Грозный», в частности использования в фильме архетипической ситуации обмена одеждой между царем и подданным Владимиром Старицким [10, с. 343].

Так, если уж аргументировать, почему Вяч. Вс. Иванов в названии своей книги о С. Эйзенштейне использовал понятие не се-

миотики, а эстетики, то, видимо, здесь тоже следует иметь в виду присутствие философского аспекта. Ведь эстетика и семиотика в культуре грамматики возникают одновременно. Идея семиотики впервые появилась не у лингвиста Ф. де Соссюра в начале XX века, а у философа А. Баумгартена в середине X-VIII века. Как всем известно, А. Баумгартен первым вызвал к жизни проект эстетической науки, хотя этот проект мы связываем обычно с именами Канта и Гегеля. Предметом эстетики для А. Баумгартена как раз и является чувственное мышление, которое, как считал С. Эйзенштейн, соответствует ранним формам мышления [25, с. 113]. Так вот, крестный отец эстетики А. Баумгартен вообще считал семиотику частью эстетики, т.е. философии искусства. Эстетику он делил на теоретическую и прикладную. В теоретической же эстетике он выделял три основные проблемы: эвристику, методологию и изучающую знаки семиотику [11, с. 455].

В связи с этим вернемся снова к атмосфере 60-х годов, когда дискуссии о структурализме и семиотике достигают апогея. Обратим внимание на то, что именно в этот период находится на подъеме и эстетика. Очень похоже, что активизация эстетики происходила под воздействием того нового знания, что приносила семиотика. Таким образом, семиотика, во всяком случае семиотика искусства, развивается как часть философии искусства или эстетики.

Эту связь между эстетикой и семиотикой констатирует и Ж. Деррида. «Раз искусство существует посредством знака, — пишет он, — а его действительность определяется подражанием, оно может функционировать лишь в системе культуры, а теория искусства выступает как теория нравов. «Нравственное» впечатление в отличие от «чувственного» передает свою силу знаку. Эстетика проходит через семиологию и даже этнологию. Воздействие эстетических знаков может быть определено лишь внутри культурной системы» [5, с. 373].

Мы, конечно, заострили проблему, утверждая, что вопрос о семиотике применительно к искусству первым поставил А. Баумгартен. Как показал Вяч. Вс. Иванов в другой своей работе, «Очерки по предыстории и истории семиотики», идеи о необходимости изучения знаков были уже у Лейбница и Локка, а в XVIII веке, когда

А. Баумгартен предложил проект эстетики, семиотика, как пишет Вяч. Вс. Иванов, становится признанной дисциплиной [9, с. 638]. Когда мы говорим, что А. Баумгартен был первым, то имеем в виду то, что первым он был в постановке вопроса о том, что семиотика является частью эстетики, входит составной частью в эстетику.

Однако если уж проводить параллели, то обращение Вяч. Вс. Иванова к С. Эйзенштейну, кино и вообще искусству скорее напоминает историю с Кантом. Для Канта эстетика хотя и стала в истории гуманитарной науки выдающимся явлением, но далеко не исчерпывала всего его философского наследия. Пытаясь постичь метод С. Эйзенштейна, Вяч. Вс. Иванов в своей книге исходит из того же, из чего исходили основатели эстетики — из необходимости рациональным, научным способом постичь чувственную, иррациональную стихию. Особенно четко эта тема прописана в главе «Моцарт и Сальери», где в связи с С. Эйзенштейном говорится о рационально постигаемой стороне искусства, почему, собственно, возникают и эти архетипы Моцарта и Сальери, которые затем трансформируются в ницшевских Диониса и Аполлона. В образах богов представлена идея двуединства искусства. Так, Дионис соответствует пралогике, Аполлон — логике («Диффузное и отчетливое. Сумеречное и ясное. Животно-стихийное и солнечно-мудрое» [9, с. 302]. Правда, Вяч. Вс. Иванов утверждает, что такое противопоставление весьма условно, ведь даже у самого Моцарта есть нечто от Сальери. Комментируя это, Вяч. Вс. Иванов пишет: «И это не просто курьез: наиболее одаренные люди искусства нередко были сторонниками проникновенного и строгого научного его исследования, требующего не меньше изобретательности и бесстрашия, чем создание самого искусства» [9, с. 185].

Но этот же вопрос о возможности изучения искусства с помощью науки, и в частности философии, впервые задан Гегелем в его «Эстетике». Естественно, что ответ на этот вопрос был положительным. «Хотя создания искусства представляют собой не мысль и понятие, а развитие понятия из самого себя, его переход в чуждую ему чувственную сферу, — пишет Гегель, — все же сила мыслящего духа заключается в том, что он постигает самого себя не только в собственно своей форме, в мышлении, но узнает себя и в своем

внешнем, и отчужденном состоянии, в чувстве и чувственности, постигает себя в своем инобытии, превращая отчужденное в мысли и тем возвращаясь к себе» [4, с. 19]. Таким образом, следуя Вяч. Вс. Иванову, можно считать, что С. Эйзенштейн явился продолжателем тех идей, что впервые были высказаны Гегелем, Шеллингом и другими основателями эстетической науки.

Но дело не только в способности С. Эйзенштейна подхватывать и разрабатывать идеи, что высказывались пионерами эстетической науки. Дело еще и в том, что предмет, который интересовал С. Эйзенштейна, а именно кино, разрешению этих идей благоприятствовал. Вот как пишет об этом Вяч. Вс. Иванов: «По мнению С. Эйзенштейна кино открывает не только невиданные возможности в самом искусстве, но вместе с тем позволяет открыть и проверить основополагающие эстетические законы» [9, с. 199].

Таким образом, утверждая, что С. Эйзенштейн предваряет современные семиотические исследования, Вяч. Вс. Иванов все же акцент ставит на разрешении С. Эйзенштейном эстетической проблематики. Это означает проникновение в иррациональные сферы с помощью рациональных подходов. Но что это означает для С. Эйзенштейна? Ведь философы модерна, вызвавшие к жизни эстетику, сформулировали лишь общие идеи. Что конкретно С. Эйзенштейн вносит в эти идеи? И позволяет ли эстетика и семиотика С. Эйзенштейна утверждать, что им сделан существенный вклад в познание иррациональных стихий искусства? Здесь, конечно, не избежать разговора об энциклопедических познаниях С. Эйзенштейна и его способностях при разработке языка нового искусства использовать данные самых разных научных дисциплин — от психоанализа и гештальтпсихологии до культурно-исторической психологии, и в том числе семиотики. Это обстоятельство, кстати, сделало затруднительным освоение его теоретического наследия нашими киноведами. Прокомментировать это оказалось под силу лишь Вяч. Вс. Иванову.

Синтез всех своих познаний, видимо, совершается в его завершающей работе С. Эйзенштейна «Основная проблема» (Grundproblem), смысл которой, как формулирует Вяч. Вс. Иванов, заключается в том, что искусство связано с регрессом к низшим

слоям сознания. Характеризуя эту работу, обозначаемую С. Эйзенштейном то как «Метод», то как «Основная проблема», Вяч. Вс. Иванов пишет: «В книге доказывается, что форма, без которой искусство невозможно, может повлиять на зрителя или читателя только в том случае, если она адресуется к нижним слоям психики, к иррациональному в нем» [9, с. 147]. Основная проблема психологической теории искусства С. Эйзенштейна, по мнению Вяч. Вс. Иванова состоит в том, что искусство предполагает как участие высших ступеней сознания, так и проникновение через строение формы в слои глубинного чувственного мышления («Воздействие на зрителя или слушателя возможно лишь при условии, что самой формой произведение обращено к этим глубинным архаичным слоям сознания. Оно от них неотделимо и поэтому может подвергнуться самой жестокой критике тех высших слоев сознания, участие которых в современном искусстве желательно, но не всегда осуществимо» [9, с. 287]).

Таким образом, усилия С. Эйзенштейна, прокомментированные и осмысленные Вяч. Вс. Ивановым (ведь «Основная проблема» С. Эйзенштейна долгое время в окончательном виде оставалась неизвестной), связаны с выявлением структуры того, что заложено уже в самом понятии эстетики, т.е. структуры чувственного мышления и восприятия. Лишь в XX веке, благодаря усилиям психологов, представляющих психоанализ, аналитическую психологию, культурно-историческую психологию, как и усилиям семиотиков, мы стали точнее и глубже представлять, что такое чувственное мышление. Но приходится констатировать, что эти усилия, ставшие в XX веке возможными благодаря успехам самых разных наук, не всегда были осмыслены в границах философии.

В процитированных суждениях Вяч. Вс. Иванова часто говорится о форме, тесно связанной со спецификой чувственного мышления. И здесь возникает проблема обсуждаемого в разных источниках совпадения и несовпадения подходов формалистов и С. Эйзенштейна, о чем не мог, естественно, не говорить и Вяч. Вс. Иванов. Ведь если, как получается, и формалисты, и С. Эйзенштейн предвосхитили структурализм, то между ними просто не могло не быть точек соприкосновения. Формалистов и С. Эйзенштейна объе-

диняет общее устремление эпохи — отношение к культуре, воспроизводящей модель грамматики. Именно акцент на модель грамматики стало причиной обращения к эстетике, но на этот раз даже не к эстетике XVIII века, родившейся в недрах философии модерна, а к античной эстетике в ее аристотелевском варианте. А для этого варианта характерен интерес к конструкции вещи, к структуре, что и изложено в «Поэтике» Аристотеля.

Когда О. Ханзен-Леве анализирует логику становления формальной школы, он начинает с эстетики, но не с просветительской эстетики XVIII века, а с античной эстетики и, еще более точно, с эстетики Аристотеля. Это вообще может показаться парадоксальным, поскольку сами формалисты, как уже отмечалось, всячески открепивались и от эстетики, и от философии. Тем не менее, констатируя возникший в XX веке новый интерес к построению поэтики, что со времен Аристотеля стало традицией, О. Ханзен-Леве пишет: «Поэтика Аристотеля не случайно была одним из наиболее читаемых и обсуждаемых произведений в области теории литературы в 10–20-е годы XX века (в России в том числе), более того, можно говорить о ренессансе аристотелевского наследия в современном искусствознании и эстетике, правда, приведшем к достаточно различным новым оценкам. Так, русских формалистов интересовала не столько теория мимесиса, сколько его признание конструктивной автономии поэзии и следующей из этого необходимости имманентного анализа, который бы разбирал, подобно логике и риторике, поэтические произведения в их целостности и цельности на предмет соответствующих технических приемов» [20, с. 17].

Смысл формализма можно свести к устойчивой традиции в эстетике — время от времени возрождающемуся стремлению построить очередной вариант поэтики. В обсуждении этого совпадения мы на первый план выдвинем проблематику формы в ее соотносительности со спецификой чувственного мышления. Так рассуждает Р. Якобсон, посвящая свой обзор генезису и становлению формальной школы и реагируя на суждения по поводу того, что русскому искусству проблема формы вообще чужда. На этом фоне формализм воспринимается беспрецедентной новацией. Но такую постановку вопроса Р. Якобсон отвергает, утверждая, что в русском ис-

искусстве чрезвычайно активна византийская традиция, а в ней форма весьма активна. Именно в эпоху появления формальной школы были заново открыты формальные достоинства византийского и древнерусского искусства [29, с. 14].

Но формальная школа привлекает к себе не этим. По сути, дела как бы сами формалисты не отреклись от философии и эстетики, в ней проявились отзвуки кантовской реформы философии — приблизить к философии естественные науки. В экспериментах формалистов и структуралистов витает дух позитивизма. В начале XX века казалось, что ближе всего к настоящей научности, т.е. к естественным наукам находится лингвистика. Причиной того, почему в семиотике не был или слабо был разработан философский аспект, о чем пишет М. Ямпольский, является вовсе не сама семиотика и не лингвистика, а в том числе и философия, а точнее, кризис, охвативший в XX веке философию. Сама она вынуждена была обращаться к лингвистике. Не случайно Ю. Кристева говорит, что «семиотика стремится стать таким дискурсом, который сможет потеснить метафизическую речь философа благодаря строгости своего научного языка, способного создавать различные модели социального функционирования (различных семиотических практик)» [12, с. 78].

Что делать, если в XX веке частные науки оказываются подчас более плодотворными и привлекательными, чем философия и эстетика, что нередко приводит к дистанцированию и от философии, и от эстетики. Об этом дистанцировании от эстетики и философии формального метода Б. Эйхенбаум говорит так: «Представителей формального метода неоднократно и с разных сторон упрекали в неясности или в недостаточности их принципиальных положений — равнодушии к общим вопросам эстетики, психологии, философии, социологии и т.д. Упреки эти, несмотря на их качественные различия, одинаково справедливы в том отношении, что они правильно схватывают характерный для формалистов и, конечно, неслучайный отрыв как от «эстетики сверху», так и от всех готовых или считающих себя такими общих теорий. Этот отрыв (особенно от эстетики) — явление более или менее типичное для всей современной науки об искусстве. Оставив в стороне целый ряд общих про-

блем (вроде проблемы красоты, цели искусства и т.д.), она сосредоточилась на конкретных проблемах искусствознания» [27, с. 387].

Но это совсем не означает, что отныне так будет всегда. Это только характеризует ту, как выражается М. Фуко, эпистему, которая характерна для XX века. Значит, можно надеяться, что семиотика еще будет переживать эпоху расцвета. И тут самое время сказать о том, что мы все время спешим с выводами и категорическими заключениями по поводу кризиса, а то и того хуже — краха какой-то науки, в данном случае, семиотики. Следовало бы внимательно осмыслить те фазы, которые проходит становление всякой науки, в том числе гуманитарной. Когда Б. Эйхенбаум пытается представить становление формального метода во времени, он подчеркивает, что такой подход не является застывшим. «Мы окружены эклектиками и эпигонами, превращающими формальный метод в некую неподвижную систему «формализма», которая служит им для выработки терминов, схем и классификаций, — пишет он. — Эта сторона очень удобна для критики, но совершенно не характерна для формального метода. Никакой такой готовой системы или доктрины у нас не было и нет» [27, с. 386].

В плане преодоления такого представления о формализме как раз и навсегда данном, застывшем методе показательна попытка О. Ханзен-Леве выявить в эволюции формального подхода три фазы. Видимо, это важно сделать и применительно к С. Эйзенштейну. Вяч. Вс. Иванов не обходит вопроса об отношениях формальной школы и С. Эйзенштейна, вернее, поэтики в ее разных вариантах — формалистской и эйзенштейновской. Многие констатируют между ними несовпадения. Но если С. Эйзенштейна представлять предтечей семиотики, то, как уже отмечалось, совпадения, разумеется, неизбежны, и их можно фиксировать.

Но есть и существенные расхождения, на которые обращает внимание Вяч. Вс. Иванов: «Признавая ценность открытия приема в ОПОЯЗе, он [Эйзенштейн] оставался далек от взглядов его членов, в том числе, и от опытов понимания кино, предложенных формалистами» [9, с. 281]. Однако у Вяч. Вс. Иванова в формулировке этих несовпадений отсутствует категоричность. Он говорит о частичной созвучности интересов С. Эйзенштейна, с одной стороны, и

В. Шкловского и Ю. Тынянова с другой. Расхождение, однако, очевидно в отношении к сюжету. Так, формалисты занимаются сюжетосложением, а ранний С. Эйзенштейн сюжет отрицает вообще, ставя акцент на монтаже аттракционов. Комментируя эту проблему, Вяч. Вс. Иванов пишет: «От сюжета как такового он [Эйзенштейн] хочет отвлечься». И далее: «Под аттракционом понималась единица или первичный элемент спектакля (а при дальнейшем развитии теории по отношению к кино — и фильма), оцениваемая с точки зрения реакции зрителя. Основой всей концепции Эйзенштейна был перенос центра тяжести на восприятие спектакля или фильма. Эта сторона остается неизменной на протяжении четверти века, отделяющей первые теоретические статьи о монтаже аттракционов от программы курса по теории выразительности, написанной Эйзенштейном перед смертью для психологического факультета МГУ по предложению Лурия» [9, с. 67]. В другом месте Вяч. Вс. Иванов пишет: «Если для формалистов в их понимании сюжета основным было его противопоставление фабуле, то Эйзенштейну важна причина особого воздействия внесюжетных вещей, обусловленная принципами их построения» [9, с. 283]. Идея интеллектуального кино С. Эйзенштейна связана в принципе с бессюжетной конструкцией. Но на разных этапах расхождения между формалистами и С. Эйзенштейном стирались.

Чтобы выявить, что сближает С. Эйзенштейна с формалистами, воспользуемся выделением О. Хансен-Леве в становлении метода формальной школы несколько этапов или фаз. Методология формальной школы не возникла в один момент, ее становление происходило во времени. О. Хансен-Леве выделяет три фазы. На первой фазе акцент ставится на отграничении художественного ряда от нехудожественного, что спровоцировало абстрагирование от существующей эстетики и методов других дисциплин, в частности от психологии. Естественно, что формальная школа берет курс на лингвистику, перенося лингвистический подход на поэтику [15, с. 118]. В этом формализм предвосхищает структурализм.

Что касается обособления художественного ряда от нехудожественного, то по этому поводу Р. Якобсон писал, что отныне предметом науки о литературе является не литература, а литератур-

ность, лишь это и обеспечивает то, что данное произведение является литературным произведением. «Между тем, — пишет Р. Якобсон, — до сих пор историки литературы преимущественно уподоблялись полиции, которая, имея целью арестовать определенное лицо, захватила бы на всякий случай и все, что находилось в квартире, а также случайно проходивших по улице мимо. Так и историкам литературы все шло на потребу: быт, психология, политика, философия. Вместо науки о литературе создавался конгломерат доморощенных дисциплин. Как бы забывалось, что эти статьи отходят к соответствующим наукам — истории философии, истории культуры, психологии и т.д. — и что последние могут, естественно, использовать и литературные памятники как дефектные, второсортные документы» [28, с. 273].

На второй фазе внимание сосредоточено на синтаксическом или, еще точнее, синтагматическом аспекте, на конструкции, что созвучно структуралистским представлениям. В этом тоже можно усмотреть предвосхищение структурализма. Наконец, на третьей фазе интерес сосредотачивается на диахронии, т.е. на функционировании синхронических структур в историческом времени, что потребовало углубиться в рецептивную проблематику, в историческую поэтику, историю литературы и т.д. Тут, как представляется, формалисты идут на сближение с М. Бахтиным.

Но в связи с С. Эйзенштейном не может не заинтересовать следующий вопрос. Те выводы, которые делает С. Эйзенштейн относительно чувственного мышления, требуют особой, а именно культурологической, интерпретации. Структура чувственного мышления с его пралогикой соотносима не только с конкретными произведениями искусства и не только с сознанием конкретных художников. Это не только проблема эстетики, для которой значимы и чувственная реальность, и глубины чувственного мышления. В «Метод» С. Эйзенштейн пишет: «Особенность нашей психологической структуры состоит в том, что живем мы всеми слоями одновременно — каждый управляет своим разделом деятельности от неконтролируемых сознанием «непроизвольных автоматизмов» до высших проявлений сознания и воли. В зависимости от ситуации и необходимости мы действуем и любим из них в качестве «ведуще-

го» [25, с. 323]. В другом месте С. Эйзенштейн свою мысль формулирует кратко: «Но внутри нас действуют все слои» [25, с. 568]. Конечно, такая формулировка выдает знакомство С. Эйзенштейна с культурно-исторической школой в психологии.

Но можно ли такое представление о психологической структуре исчерпать лишь индивидуальной психологией? Нельзя ли приложить этот механизм участия всех уровней сознания к функционированию культуры? Здесь возникает вопрос о взаимоотношениях психологии и культурологии. В данном случае нам может помочь не столько почитаемый ранним С. Эйзенштейном З. Фрейд, сколько разошедшийся с З. Фрейдом К. Юнг. Ведь та же самая структура, вероятно, присуща не только личности, но и культуре, в которой личность существует и от которой она зависит.

Не случайно применительно к каждой, а не только русской культуре Н. Бердяев сформулировал принцип одновременного функционирования структур, возникавших в истории последовательно. Философ настаивает, что это характерно особенно для России. Эту мысль следовало бы уточнить. Это было особенно характерно для России XX века, когда в ходе революций разрушались привычные стереотипы поведения и мышления и в соответствии с концепцией Л. Выготского активизировались их древние структуры. «Россия, — пишет Н. Бердяев, — совмещает в себе несколько исторических и культурных возрастов, от раннего Средневековья до XX века, от самых первоначальных стадий, предшествующих культурному состоянию, до самых вершин мировой культуры. Россия — страна великих контрастов по преимуществу — нигде нет таких противоположностей высоты и низости, ослепительного света и первобытной тьмы. Вот почему так трудно организовать Россию, упорядочить в ней хаотические стихии. Все страны совмещают много возрастов. Но необъятная величина России и особенности ее истории породили невиданные контрасты и противоположности. У нас почти нет того среднего и крепкого общественного строя, который повсюду организует народную жизнь» [2, с. 71].

Можно было бы попытаться в русской культуре обнаружить активность двух определяющих слоев — того, что возник в эпоху модерна, для которого характерна идея радикальной перестройки

общественного бытия, и того, что возник как реакция на модерн, как сопротивление модерну. Он связан с мировосприятием романтиков. Во многом мы остаемся еще модернистами. Мы уже касались того, что в ряде своих работ Ю. Лотман пытается описать два типа культуры [14, с. 168]. Один тип соотносим с определенной суммой прецедентов и текстов как образцов для последующего повторения. Другой тип соотносим с совокупностью создаваемых норм и правил, в соответствии с которыми порождаются новые тексты. Иначе говоря, культура первого типа является культурой текстов, а вторая — культурой грамматики. Но ведь эти типы могут сосуществовать или сменять друг друга в одной и той же культуре. Ю. Лотман этого не отрицал.

Так вот, культура Просвещения или вообще та, что следует этой традиции, — это есть культура грамматики. Не следовать уже установленным образцам, а создавать новые правила — собственно, именно эта парадигма, которая является уже общекультурной, активно внедряется в сознание на протяжении последних столетий. В искусстве она наиболее ярко проявилась в первой половине XX века, о чем и свидетельствует интерес к распространившейся на искусство лингвистической и семиотической модели. Другая — альтернативная культура — начала себя осознавать в границах романтизма. Ее не назовешь футуристической, скорее пассаистической. Не случайно по отношению к модерну она оказалась оппозиционной. Совершенно не случайно в этой культуре реабилитируется Средневековье.

Как это происходит, попытался объяснить Г. Федотов, задумываясь об активизации в ходе революции наиболее древних пластов культуры. Имея в виду спровоцированные революцией геологические сдвиги, он пишет: «Сперва подпочвенная, болезненно сжатая, но древняя традиция выходит наружу, сказываясь не столько в реставрациях, сколько в самом модернистском стиле воздвигаемого здания. Однако старина эта бывает не похожа на недавнее, только что убитое прошлое. Из катастрофы встают ожившими гораздо более древние пласты» [19, с. 164]. Так, Г. Федотов показал, что тип массового человека, что реализовал себя в эпоху Сталина, был сформирован именно в Средние века. Так, в первой половине XX

века этот тип вышел из подполья, готовый к новой попытке построения крепкой государственности «третьего Рима».

Вяч. Вс. Иванов затрагивает вопрос о взглядах С. Эйзенштейна и П. Флоренского по поводу перспективы, организации пространства в изобразительном искусстве [9, с. 187]. П. Флоренский, многое сделавший в плане реабилитации средневековой перспективы, вообще приходил к выводу о чередовании в истории двух типов культуры — той, что получила выражение в Средние века и той, что начала становление еще в эпоху Ренессанса. Эта концепция П. Флоренского предвосхищает идею социодинамики П. Сорокина. Оба этих типа — и тип культуры модерна, возникший в эпоху Просвещения, и тип культуры, получивший выражение в романтизме, в русской культуре можно констатировать существующими одновременно. Но сознанием этой культуры является все-таки модерн, о чем и свидетельствуют три революции в ее истории. В XX веке Россия продемонстрировала реализацию одного из самых радикальных проектов преобразования общества, возникших в эпоху раннего модерна, т.е. в XVIII веке. Но все это связано с высшим уровнем сознания.

Что же касается той структуры чувственного мышления, который интересовал С. Эйзенштейна (и не мог не интересоваться, поскольку, как показано в книге Вяч. Вс. Иванова, многие его фильмы оказывались заказными, и его деятельность контролировалась самим Сталиным), то она иррациональна, связана с подсознанием. Вяч. Вс. перечисляет все имевшие место контакты С. Эйзенштейна со Сталиным. Как выясняется, С. Эйзенштейн был замечен диктатором еще в пору создания фильма «Броненосец Потемкин». Сталин смотрит отснятые части незавершенного фильма «Октябрь», меняет название фильма «Генеральная линия», дает премии двум историческим фильмам С. Эйзенштейна, и по его вине остался не смонтированным фильм о Мексике. Наконец, не следует забывать о запрете Сталина на вторую серию «Ивана Грозного». Так, Вяч. Вс. Иванов констатирует «постоянное присутствие Сталина в биографии Эйзенштейна» [9, с. 290]. Но присутствие Сталина, конечно, вовсе не означает реализацию просветительской модели. Совсем наоборот, эпоха Сталина — это выход в верхние слои сознания как

раз архаических комплексов и моделей поведения. Это иррациональная линия, берущая начало в романтизме, а еще точнее, в Средневековье. Поэтому просветительский проект радикального переустройства общества с помощью революции в России продемонстрировал структуры средневекового сознания.

Вот этими архаическими структурами уже не только искусства, а культуры в целом и пытался овладеть С. Эйзенштейн. Именно поэтому С. Эйзенштейн так тяготел к мифу. Эта мифологизация истории, как показал В. Паперный в своей книге «Культура Два», в XX веке развертывалась в самой жизни. Встречающееся на страницах сочинений С. Эйзенштейна понятие регресса можно интерпретировать уже применительно к культуре. То «сползание с уровня высших форм сознания», о котором пишет С. Эйзенштейн, возможно уже в социальном смысле. Так, С. Эйзенштейн, имея в виду Германию времен Гитлера, говорит о сползании целой страны на уровень Средневековья. «Когда же происходит оползень в социальной системе и сознании государства, то, как ни чудно, но снова — уже всеерьез — начинают зловеще пылать костры Средневековья... — пишет С. Эйзенштейн. — Мы говорили: «возрождение» Средневековья. Но вернее сказать — возврат и регресс в Средние века. Мы наблюдаем сползание с уровня наших норм сознания, когда имеем дело с индивидуальной вспышкой сильного аффекта у женщины, выкалывающей глаза на фотографии, или тогда, когда имеем дело с социальным регрессом, когда целая страна — Германия — сползает на уровень Средневековья» [24, с. 269].

И, кстати сказать, интерес С. Эйзенштейна к мифу роднит его не только с футуризмом и, следовательно, с авангардом, но и с символизмом, который в России возникал как новое рождение романтизма. Правда, Вяч. Вс. Иванов констатирует не близость С. Эйзенштейна символизму, а совсем наоборот. «Он [Эйзенштейн], — пишет он, — начал описывать искусство в производственных терминах, противопоставляя их возвышенному словарю символического обожествления искусства» [9, с. 187]. Этот момент, естественно, свидетельствует о сближении с формалистами и расхождении с символистами. Но порвать связи С. Эйзенштейна с символизмом невозможно. С. Эйзенштейна и символистов объединяет инте-

рес к мифу. Так, Вяч. Вс. Иванов констатирует объединяющую все фильмы С. Эйзенштейна «сознательную подмену истории мифом» [9, с. 171]. В его книге есть упоминание в связи с фильмом о Мексике попытки мифологизированного воссоздания истории Мексики [9, с. 177]. Там есть такая констатация: «На перемены в стране и мире в начале 30-х годов С. Эйзенштейн реагировал как художник — сперва полным отказом от искусства, потом опытами сатирической (в «М.М.М.») или трагической (в «Бежином луге») мифологизации действительности, затем полным уходом от этой действительности в мифологизированную русскую историю последних музыкальных фильмов» [9, с. 263].

Футуристы, от искусства которых отталкивались формалисты, в отличие от символистов, не рефлексировали о мифе. Они его творили. Но оказалось, что получился совсем не тот миф, о котором грезили символисты. С. Эйзенштейн как представитель авангарда в формах кино тоже оказался в эпицентре мифологического коллективного сознания, которое выходило за границы искусства. Активизация мифологического сознания охватывает весь социум. Это хорошо показал в своей книге В. Паперный на примере архитектуры сталинской эпохи. Активизация мифа в самом социуме приводит к тому, что культура грамматики угасает. Сталинская эпоха означает возвращение к культуре текстов. В. Паперный улавливает этот переход к «культуре Два», в которой подхватываются усилия эпохи Александра III, направленные на поиски собственных корней [17, с. 51]. Но значение трудов С. Эйзенштейна заключается в том, что он старается рационально постичь соскальзывание целого общества на более ранние уровни мышления.

Так, Вяч. Вс. Иванов предлагает интерпретацию стихотворения О. Мандельштама «Ламарк», созвучную идее Ф. Ницше о возможном в будущем падении человечества в варварство, которая была подхвачена некоторыми философами Серебряного века [16, с. 173]. В связи с этим он пишет: «Сейчас можно высказываться более определенно: стихотворение «Ламарк» допускает и такое историческое и социальное прочтение, при котором спуск вниз по ступеням эволюционной лестницы означает и сползание вниз, перечеркивающее всю культуру. Видение возврата к ранним стадиям эволюции в ту

пору не только не было асоциальным: оно могло явиться только тому художнику, который слышал пульс времени» [9, с. 308].

Заканчивая анализ некоторых центральных идей книги Вяч. Вс. Иванова о С. Эйзенштейне, подчеркнем еще раз тесную связь семиотического подхода с культурологической рефлексией. Эти науки не противостоят, а дополняют друг друга. Это обстоятельство и обращает на себя внимание в книге Вяч. Вс. Иванова о С. Эйзенштейне.

1. Автономова Н. Деррида и грамматология // Деррида Ж. О грамматологии. М. : Ad Marginem, 2000.
2. Автономова Н. Открытая структура: Якобсон — Бахтин — Лотман — Гаспаров. М. : Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2009.
3. Бердяев Н. Судьба России. Опыты по психологии войны и национальности. М. : АСТ, 2004.
4. Гегель. Эстетика. М. : Искусство, 1968. Т. 1.
5. Деррида Ж. О грамматологии. М. : Ad Marginem, 2000.
6. Деррида Ж. Структура, знак и игра в дискурсе гуманитарных наук // Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму. М. : Прогресс, 2000.
7. Деррида Ж. Театр жестокости и завершение представления // Там же.
8. Деррида Ж. Фрейд и сцена письма // Там же.
9. Иванов В. Избранные труды по семиотике и истории культуры. Т. 1 : Знаковые системы. Кино. Поэтика. М. : Языки русской культуры, 1998.
10. Иванов В. Очерки по истории семиотики в СССР. М., 1976.
11. История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли: В 5 т. Т. 2 : Эстетические учения XVII — XVIII веков. М. : Искусство, 1964.
12. Кристева Ю. Избранные труды: Разрушение поэтики. М. : Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2004.
13. Лотман Ю. Проблема «обучения культуре» как ее типологическая характеристика // Труды по знаковым системам. Тарту : Изд-во Тартусского государственного университета, 1971. Вып. 5.
14. Лотман Ю. О семиотическом механизме культуры // Лотман Ю. Избранные статьи : в 3 т. Таллинн : Александра, 1993. Т. 3.

15. Медведев П. Формальный метод в литературоведении. Л. : Изд-во писателей в Ленинграде, 1928.
16. Мотрошилова Н. С. Франк и Н. Бердяев о «новом варварстве» // Культура и форма: к 60-летию А.Л. Доброхотова : сб. науч. трудов. М., 2010. С. 173–206.
17. Паперный В. Культура Два. М. : Новое литературное обозрение, 1996.
18. Соколов В. Киноведение как наука. М. : Магистр, 2010.
19. Федотов Г. Судьба и грехи России: Избранные статьи по философии русской истории и культуры. СПб. : София, 1992. Т. 2.
20. Ханзен-Леве О. Русский формализм: Методологическая реконструкция развития на основе принципа остранения. М. : Языки русской культуры, 2001.
21. Хренов Н. Эстетический ренессанс эпохи оттепели // Экспериментальное искусство: Влияние теории на художественное творчество / под ред. О. Личчиарделло, С. Ломбардо, В. Петрова. М. : ГИИ, 2011.
22. Шпигельберг Г. Феноменологическое движение. М. : Логос, 2002.
23. Эйзенштейн С. Избранные произведения : в 6 т. М. : Искусство, 1964. Т. 2.
24. Эйзенштейн С. Избранные произведения : в 6 т. М. : Искусство, 1966. Т. 4.
25. Эйзенштейн С. Метод: Grundproblem. М. : Искусство, 2002. Т. 1.
26. Эйзенштейн С. Метод: Тайны мастеров. М. : Искусство, 2002. Т. 2.
27. Эйхенбаум Б. Теория «формального метода» // Эстетика и теория искусства XX века : хрестоматия / отв. ред. Н. Хренов, А. Мигунов, М. : Прогресс — Традиция, 2007.
28. Якобсон Р. Новейшая русская поэзия. набросок первый: Подступы к Хлебникову // Якобсон Р. Работы по поэтике. М. : Прогресс, 1987.
29. Якобсон Р. Формальная школа и современное русское литературоведение. М. : Языки славянских культур, 2011.
30. Ямпольский М. Видимый мир: Очерки ранней кинофеноменологии. М. : Киноведческие записки, 1993.
31. Ямпольский М. Язык — тело — случай: Кинематограф и поиски смысла. М. : Новое литературное обозрение, 2004.