

В. В. ИВАНОВ

ОЧЕРКИ
ПО ИСТОРИИ
СЕМИОТИКИ
В СССР

АКАДЕМИЯ НАУК СССР
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ КОМИТЕТ СОВЕТА МИНИСТРОВ СССР
ПО НАУКЕ И ТЕХНИКЕ

*Всесоюзный институт научной и технической информации
Научный совет по комплексной проблеме «Кибернетика»*

B. B. Иванов

ОЧЕРКИ
ПО ИСТОРИИ
СЕМИОТИКИ
В СССР



ИЗДАТЕЛЬСТВО «НАУКА»

Москва 1976

4
И-20

БИБЛИОТЕКА
ИН-ТА РУС. КОГО ЯЗЫКА
ИН-ТА ЯЗЫКОЗНАНИЯ АМ СССР

71116

Книга посвящена исследованию важнейших достижений советской науки в области теории знаковых систем. Исследуются вопросы применения вычислительной техники, математических методов кибернетики и структурных лингвистических методов к исследованию разных типов знаковых систем. Специально рассмотрены вопросы теории киноязыка.

Ответственный редактор
доктор физико-математических наук
В. А. УСПЕНСКИЙ

И — $\frac{30501-164}{42(02)-76}$ 327-76

© Издательство «Наука», 1976 г.

ПРЕДИСЛОВИЕ

В настоящей книге освещаются лишь некоторые из тех направлений, слияние которых привело к созданию современной науки о знаковых системах. Особое внимание уделяется исследованиям по семиотике, выполненным написими учеными еще в тридцатых и сороковых годах, но в настоящее время получившим особое значение благодаря тому, что в них были предвосхищены современные идеи в области поэтики и киноведения, теории слова в романе, проблем семиотики, пограничных с этнологией и психологией. Особенно поучительны работы по семиотике визуальных средств передачи информации, в частности теории киноязыка, разработанной С. М. Эйзенштейном и некоторыми другими нашими учеными, явившимися в то же время и выдающимися кинорежиссерами.

В отличие от того направления исследований по семиотике, которое, начиная с Перса и Соссюра, ориентировалось на отдельный знак, в исследованиях покойного М. М. Бахтина и других наших исследователей в центре внимания оказывается знаковая последовательность — связный текст; за рубежом его изучение было признано основной задачей «семиотики второго поколения» только в последние годы — прежде всего благодаря недавним статьям Э. Бенвениста и трудам, посвященным лингвистике текста.

Из других советских ученых, уже во второй четверти века много сделавших для науки о знаковых системах, особенно выделяются труды психолога Л. С. Выготского, который знаки рассматривал как средства управления поведением человека, и этнографа А. М. Золотарева, открывшего вместе с другими этнологами роль двоичного (бинарного) принципа для ранних знаковых систем. Подход к изучению знаковых систем и текстов у всех названных ученых и многих их современников был подчеркнуто диахроническим и эволюционным. Это определило и основное направление настоящей книги, начинающейся с детального рассмотрения проблем диахронической семиотики и предыстории семиотики. Изложение построено вокруг нескольких основных проблем. Об одном

и том же авторе (например, Выготском или Эйзенштейне) говорится в разных главах, поскольку каждая из их работ привлекается при рассмотрении соответствующих разделов семиотики.

Книга в большой степени построена на исследовании еще не опубликованных архивных документов, в частности обширного архива С. М. Эйзенштейна. Автор пользуется случаем принести благодарность семье Л. С. Выготского и сотрудникам музея-квартиры Эйзенштейна и ЦГАЛИ, способствовавшим его занятиям. На протяжении работы, начатой еще в 1952 г., помочь автору оказывали сотрудники Сектора структурной типологии Института славяноведения и балканистики АН СССР, Отдела семиотики Института научной и технической информации и члены Секции семиотики Научного совета по комплексной проблеме «Кибернетика». Книга была написана как свидетельство совместного характера новой складывающейся науки, вклад в которую отдельных наших ученых еще только начинают оценивать. Личный контакт со многими из них: с покойным акад. В. М. Жирмунским, проф. П. Г. Богатыревым, замечательным исследователем языка слепоглухонемых И. А. Соколянским и другими, названными ниже, способствовал пониманию их идей в истории их развития. Без их советов и поддержки эта работа не могла бы быть выполнена.

Глава первая

ИССЛЕДОВАНИЕ РАННИХ ЭТАПОВ РАЗВИТИЯ И ОСОЗНАНИЯ ЗНАКОВЫХ СИСТЕМ

1. Реконструкция предыстории семиотики. Исследователь ранней истории и предыстории семиотики (как и истории отдельных семиотических научных дисциплин — таких, как лингвистика) имеет известные преимущества перед исследователем истории других наук. В его распоряжении находятся не только письменные свидетельства того, как люди относились к знаковым системам, ими используемым — прежде всего к естественному языку и отдельным его знакам-словам. Он может применять также и современные методы сравнения более поздних источников — знаковых текстов (словесных, жестовых, обрядовых, мифологических), дающие возможность восстановить наиболее раннее состояние, предшествовавшее древнейшим письменным текстам. Современные методы лингвистики, этнологии и других наук, связанных с семиотикой, оказываются тем самым инструментом для изучения прошлого самой этой науки и позволяют существенно отодвинуть вглубь временну́ю перспективу, в которой может оцениваться осознание знаковых систем их носителями.

Для исследования наиболее ранних этапов в отношении человека к знаковым системам и текстам, им используемым, первостепенный интерес представляют данные этнологии, говорящие об особой роли слова (речи) в религиозных представлениях (ср. детальный анализ суданских фактов у Калам-Гриоль, 1965), что проявляется, в частности, в роли заклинаний, заговоров, табу слов (Зеленин, 1929, 1930; Хаверс, 1946) и т. п. П. Г. Богатырев, первый из этнологов, последовательно применивший семиотический подход к этнографическим фактам, считал, что «магические действия и словесные формулы могли возникнуть одновременно» (Богатырев 1971: 198, ср. Богатырев 1926: 192—193). В пользу вывода, предполагающего, что словесная программа ритуала и самий ритуал некогда могли представлять единое нерасчлененное целое, свидетельствуют данные таких архаичных письменных традиций, как, в частности, клинописная хеттская, сохранившая чрезвычайно значительное число ритуалов, в которые

вставлены сопровождающие и объясняющие их словесные формулы.

2. *Древний словесный текст и обрядовое действие. Теория первобытного синкремизма.* С наибольшей остротой проблема неотделимости древнего словесного текста от синкремического обрядового действия, в которое этот текст входил, была поставлена акад. А. Н. Веселовским (Веселовский 1894, 1898, 1913, 1940; ср. Энгельгардт 1924; Шишмарев 1972: 320—330). После того как Веселовского (прежде всего благодаря развитию некоторых его идей В. Я. Проппом) по достоинству стали оценивать как одного из предшественников современной семиотической этнологии и поэтики (см. Леви-Стросс 1960, 1973; Иванов 1974в: 852; ср. также уже Эрлих 1965: 29—30), особенно насущной задачей представляется рассмотрение его идеи первобытного синкремического обрядового действия в свете данных современной науки.

Веселовский утверждал, что эта теория может быть выведена как индуктивно на основании известных фактов сравнительной этнологии, истории литературы и других искусств, так и дедуктивно — исходя из соображений, относящихся к теории коллективного бессознательного творчества — Веселовский 1940: 201, ср. весьма интересные мысли о бессознательном характере языка, к которым уже в 70-е годы прошлого века пришли лингвисты Казанской школы, намного предвосхитившие идею включения языка в более общую теорию бессознательного, намеченную позднее (Сеппир 1934: 123, прим. 2, Бенвенист 1974: 115—126 и др.). Сближение языка с коллективным фольклорным творчеством, отвечавшее духу работ Веселовского по исторической поэтике, послужило позднее основой для введения в фольклористику и этнологию семиотических методов в трудах Р. О. Якобсона и П. Г. Богатырева (Богатырев 1971: 369—386).

Другим теоретическим основанием идеи первобытного синкремизма у Веселовского была мысль о том, что древнейший синкремический обряд отвечает потребности «психофизического катарсиса», который объединяет эти ранние формы обрядовых действий с позднейшим искусством (Веселовский 1940:201). Эта идея согласуется как с наиболее глубокой из современных психофизиологических интерпретаций искусства, предложенной Л. С. Выготским, который основывался на известном физиологическом принципе «воронки» Шеррингтона (Выготский: 1968), так и с полученными в исследованиях последних лет выводами о фольклорном происхождении катарсиса (Арановская 1974).

Тщательно рассматривая исходные предпосылки своей теории, Веселовский формулирует те принципы разумности типологических сопоставлений, которые сохраняют силу до нашего времени. При исследовании различных конкретных однотипных знаковых систем (языков, мифов, ритуалов и т. п.) типологическое сближение одной из них, признаваемой за более архаичную, с какими-либо явлениями внутри другой подобной системы оправдано только

в том случае, если эти последние с помощью внутренней реконструкции выделяются в качестве пережиточных. Этот принцип, в настоящее время общепризнанный, формулируется Веселовским в отчетливом виде (Веселовский 1940: 202). В качестве блестящего образца такого анализа на древнегреческом материале в нашей науке позднейшего времени можно указать на исследование акад. И. И. Толстого, обнаружившего в афинских буфонах аналог медвежьему празднику (Толстой 1966: 80—96, ср. о культе «сына медведя» в древнегреческом эпосе: Карпентер 1966). На материале обрядов сибирских народов «медвежья драма» была изучена еще самим Веселовским (Веселовский 1940: 232—300), который отметил, что в ней «можно рельефно проследить зарождение культовой драмы» (Веселовский 1940: 300) из обрядового хора. Новейшие разыскания о сибирском медвежьем празднике (Алексеенко, 1960, Крейнович 1969а) подтвердили проницательность его наблюдений. Это представляется в особенности существенным потому, что в ритуалах, связанных с охотой на медведя у таких народов, как нивхи, пережиточно «отражено миропредставление людей каменного века» (Крейнович 1969а: 91). Это заключение, сделанное на основании лингвистических и этнографических данных, согласуется с выводом, к которому приходят историки первобытного искусства. Изображения медведя — его «натуральный макет» в верхнепалеолитических пещерах Монтеспан и Пеш-Мерль (Франция), по-видимому, использовались в качестве существенного элемента обрядового охотниччьего действия (Столяр 1964: 34—36, 1972: 47—49), как и изображения медведя на медвежьем празднике у современных сибирских народов, что в своем анализе «медвежьей драмы» отмечал и Веселовский (Веселовский 1940: 295, ср. Крейнович 1969а: 20, 97). Промежуточными звенями между верхнепалеолитическими и недавними сибирскими изображениями медведя, составляющими неотъемлемую часть медвежьего обрядового действия, могут служить такие археологические находки, как неолитическое изображение медведя из песчаника в Самусьском могильнике под Томском (II тысячелетие до н. э.) и древнеяпонское (возможно,protoайское) изображение (догу периода дзэмон) человека-медведя, которое поддается интерпретации на основании сближения его с айским медвежьим культом.

У современных сибирских народов с культом медведя связанны и другие обряды, включенные в медвежий праздник и продолжающие обычай, восходящие ко времени до палеолита, как об этом свидетельствуют мустьерские (по-видимому, ритуальные) захоронения нескольких медведей с раздельными погребениями трех черепов (Бонифай 1964, 1965, Леруа-Гуран 1964: 30—36, Григорьев 1968: 147—148). Эти мустьерские захоронения медведей в каменном ящике представляется возможным рассматривать как медвежье кладбище (Иванов 1972а: 108) того же типа, что и родовой медвежий амбар, куда у нивхов складывали медвежьи кости и подвешивали черепа медведей, ср. также сохранившееся до не-

давнёго времени нанайское медвежье кладбище, где медведи прикреплялись к деревьям (Тимохин, 1969). Этот последний ритуальный знак при его вычленении из охотничьего обрядового действия может дать начало знаку животного, а позднее — и человека у мирового дерева, повторяющемуся в разных культурных традициях вплоть до искусства нового времени (Топоров 1964, 1972: 93—98, 1973б).

С семиотической точки зрения существенным при этом является как вычленение одного (комплексного) знака из всего обрядового знакового текста, так и изменение функции знака: в терминах семиотической классификации Перса (Перс 1904) первоначально изображение медведя на медвежьем празднике было иконическим — изобразительным знаком (указывало на самого убитого медведя). Позднее знак животного на дереве стал относиться к другому означаемому; в древнегерманском культе бога Одина, который согласно мифу страдал на дереве, ему посвящали волков (а также людей-изгоев, в ритуальном отношении приравненных к волкам, Якоби 1974) и собак, которых вешали на дерево как знаки Одина. На медвежьем празднике у кетов изображение медведя в то же время является изображением антропоморфного лесного духа — кайгусь (Крейнович 1969а: 20).

На примере медвежьего праздника, значение которого для обоснования теории первобытного синкретизма увидел сам Веселовский, видно, что эта теория для наиболее ранних эпох должна быть существенно расширена и должна включить в себя также зародыши изобразительного искусства, которое в то время не было отграничено от обрядово-магической практики, с одной стороны, от рисуночного и понятийно-идеографического письма, — с другой.

Как полагал Веселовский (чьи выводы совпадают с результатами недавних трудов таких ученых, как Боура, см. Боура 1962, Мелетинский 1972: 155—156), «в начале, в праистории поэтического и вообще художественного развития, следует предположить известный синкретизм, не смешение, а отсутствие различия между определенными поэтическими родами, поэзией и другими искусствами» (Веселовский 1939: 3—4). Критически обозревая предпринятые в XIX в. опыты исторического рассмотрения жанров литературы, Веселовский попробовал дать ответ на самим им четко поставленный вопрос: «В последующей истории поэзии мы встречаем такие более или менее определенные типы, как эпiku, лирику, драму; в каких отношениях стоят они к той синкретической, хоровой поэзии, формы которой мы вправе считать древнейшими? В какой последовательности развились они из этой протоплазмы, отвечая тем или другим спросам бытовой или общественной эволюции?» (Веселовский 1940: 242—243). В этой постановке вопроса видно отличавшее Веселовского стремление понять унаследованное от Аристотеля традиционное учение о литературных жанрах как результат длительной эволюции, увидеть в них унаследован-

ные формы, которые последовательно выделились в отдельные жанры.

Веселовскому все те последующие ученые, которые в той или иной мере испытали его влияние (не только непосредственные его продолжатели, как акад. В. М. Жирмунский и отчасти В. Я. Пропп, но и полемизировавший с его диахроническим подходом В. Б. Шкловский; Шкловский 1925 и Эйхенбаум 1927), были обязаны принципиально новым — динамическим подходом к словесным жанрам.

Именно благодаря Веселовскому сложилось представление о том, что разграничение жанров «всегда исторично, т. е. справедливо только для определенного исторического момента» (Томашевский 1927, стр. 162, 159). Здесь всего отчетливее сказывается грань между традиционной аристотелевской поэтикой и современной поэтикой, хотя в последнее время учащаются попытки объединения обеих (ср. Моршаго-Тальябуз 1967а, 1967б: 352 и след., ср. об Эйзенштейне Жолковский и Щеглов 1967: 377, прим. 22, см. впрочем, ссылку на Аристотеля в связи с разбором эпизода Одесской лестницы в «Броненосце Потемкине» уже: Шкловский 1928: 149, 1965: 89).

Если для многих литературоведов традиционная классификация жанров в «Поэтике» Аристотеля «все еще остается прекрасным введением в предмет» (Фрай 1969: 14) и кладется в основу всей системы описания литературы (ср. феноменологические категории «das Lyrische, Epische, Dramatische» — «лирическое, эпическое, драматическое» начало, предопределяющие «игровое пространство» — *Spielraum* по отношению к *Musterpoetik* — поэтике образца (Штайгер 1946, 1948, 1961), то Веселовский и все следовавшие за ним ученые рассматривали жанры как результаты диахронической эволюции первобытного синкретического действия. Из синкретического обряда выделяются лиро-эпические его элементы, позднее дающие начало эпосу, а еще позже (по мере выделения индивидуального певца из хора) — лирике. Развивая эти идеи Веселовского, акад. В. М. Жирмунский писал: «Как указал акад. А. Н. Веселовский, словесный элемент укрепляется и приобретает самостоятельное значение лишь с выделением из хора со-листа-певца, со своей особой партией, а затем — с превращением запевалы в профессионального певца, хранителя песенной традиции» (Жирмунский 1925: 19—20). С другой стороны, теория последовательного распада первобытного синкретического прадейства Веселовского объясняет и выделение из него драмы, вырастающей из народных игр при годовых праздниках.

Для объединения традиционной (аристотелевской по своим истокам) синхронной классификации жанров и их диахронического осмысления, продолжающего традицию Веселовского, но учитывающего и коммуникационный аспект семиотического обмена знаковыми текстами, особое значение имеет теория М. М. Бахтина, который в основу изучения литературного жанра кладет ис-

следование «речевых жанров», связанных с определенными ситуациями общения (Иванов 1973б: 11). Но жанр словесного искусства не выводится прямо из жизненного, а связан с прошлым того же литературного жанра (Бахтин, 1963: 142). Последняя мысль, допускающая переформулировку в терминах кибернетических моделей, согласуется с новейшими теориями литературной коммуникации, где одновременно учитывается синхронная литературная ситуация и ряд развития (*vývinový rad*), вместе образующие литературный контекст (Мико 1970: 121; ср. Бакош 1970). Такая модель представляется естественной при учете включения памяти как составного звена канала коммуникации в общей схеме, предлагаемой теорией информации. Введение понятия памяти жанра как узлового в исторической поэтике нельзя не признать выдающимся достижением М. М. Бахтина, которому удалось тем самым снять противоположение исторической и синхронической поэтики. С помощью этого понятия описывается передача во времени жанровых структур, сформировавшихся ранее в условиях непосредственного общения, которые сами по себе «конститутивны лишь для некоторых художественных жанров» (Медведев 1928: 23).

Если воспользоваться той эволюционно-биологической аналогией, которая представляется уместной по отношению к данной проблеме, то можно было бы сказать, что литературные жанры можно рассматривать как эквиваленты стабилизировавшимся видам, если говорить о литературной эволюции в терминах передачи информации (Иванов 1974в: 841).

3. Диахроническое объяснение синхронных типов и эволюционная типология языка. Значение теории Веселовского, предложившего генетическое объяснение различных жанров словесного искусства, наметив их место в общей картине эволюции первоначально целостного синкretического действия, можно было бы пояснить, сравнением с аналогичным подходом в такой важнейшей области современной науки, как астрофизика. В современных космогонических объяснениях структуры Вселенной диахронические выводы всегда строятся на основе сопоставления синхронно наблюдаемых (в частности, с помощью методов радиоастрономии) объектов, отношения между которыми могут быть объяснены только с помощью диахронической схемы. Сходное разрешение антагонии синхронии и диахронии оказывается возможным и в гуманитарных науках.

В лингвистике — той гуманитарной семиотической дисциплине, которая обладает наиболее совершенным техническим аппаратом, он используется для такого синхронного описания, которое в некоторых отношениях может совпадать с результатами внутренней реконструкции предшествующего языкового состояния. В частности, работа упорядоченных правил в порождающей грамматике языка может — по отношению к определенному фрагменту языка — соответствовать порядку правил, описывающих диахроническую эволюцию (см. Халле 1963, Зализняк 1962, 1964,

Топоров 1966) ¹. Поскольку, однако, внутренняя реконструкция обычно не однозначна, одному и тому же синхронному описанию может соответствовать несколько предшествующих ему состояний, выбор между которыми можно сделать лишь на основании типологических заключений о возможных путях эволюции и вероятных сменах одного языкового типа другим.

Именно потому, что современная лингвистика подошла к синтезу теории порождающих грамматик, где намечена связь синхронного описания с диахронической внутренней реконструкцией (по существу присутствующая уже в первых морфонологических работах молодого Соссюра, Бодуэна де Куртенэ и Крушевского), с типологической теорией, опирающейся на анализ языковых универсалий, для нынешнего языкоznания значительный интерес представляют опыты диахроического истолкования выявленных ранее (уже в морфологической классификации языков в XIX в.) и вновь выявлявшихся языковых типов, которые проводились в нашем языкоznании в 30-е годы (по своему характеру они могут быть сравнены с диахронической интерпретацией традиционной аристотелевской классификации жанров у Веселовского).

Одним из предвестников такого подхода к языковым типам был в начале XX в. О. Есперсен, который попробовал выявить диахроническое соотношение, связывавшее между собой флексивные языки (типа древних индоевропейских, например, древнеанглийского) и языки аналитические (например, современный английский). Движение от флексии к анализу Есперсеном, как позднее и многими нашими исследователями в 30-е годы, ставилось в связь и с эволюцией внеязыковых структур, хотя, формулируя свое понимание «прогресса в языке», сам Есперсен был крайне осторожен: он отмечал, что «некоторые изменения происходили с наибольшей быстротой в те века, когда культура была в упадке» (Есперсен 1956: 169). Основным в его теории было стремление понять осуществившееся в истории таких языков, как английский, движение «от космоса к хаосу» (возрастание энтропии, если воспользоваться позднейшей кибернетической терминологией теории информации, заимствованной из термодинамики, где возрастание энтропии связано с направлением времени) как связанное с направлением эволюции во времени. Поскольку Есперсен подчеркивал собственно языковые факторы (в том числе фонологические), которые в пределах данного конкретного языка (английского) вызвали это направление эволюции, его теории не противоречит наличие языков, которые, проделав сходную эволюцию (например, от общекитай-

¹ Сходные выводы намечались и в существенно более ранних работах. Значительный интерес в методологическом отношении представляет замечание Щербы (Щерба 1974: 103) о том, что с синхронной («психологической» в тогдашней его формулировке), а не с исторической точки зрения первичные окончания *-m-i, *-s-i, *-t-i должны пониматься как -m-i, -s-i, -t-i, где -i ассоциируется с функцией противопоставления двух временных форм (ср. Иванов 1968а: 226).

ско-тибетского языкового типа с префиксами глаголов и падежными окончаниями через ранний древнекитайский, частично сохраняющий окончания, к позднейшему китайскому чисто аналитическому типу), после этого развиваются от анализа к флексии (современный китайский).

Более широкие задачи ставила перед собой намеченная в школе акад. Марра и акад. Мещанинова общая стадиальная теория языка, где предполагалось, что каждому языковому типу соответствует некоторая стадия эволюции. Синхронная типология языков тем самым оказывалась одновременно и средством обнаружения характера их движения во времени.

Прототипом, или моделью, для подобных исследований были геологическое и палеонтологическое изучение эволюции Земли и биосфера, начиная с работ Кювье. В геологии и палеонтологии сравнение «горизонтальных срезов» оказалось главным действенным средством для получения эволюционных выводов. Поэтому уже к середине XIX в., еще до основных работ Дарвина и Уоллеса, начались аналогичные опыты и в науках о человеке.

Главное направление исследований этого рода легче всего можно понять на примере Моргана (одного из представителей движения в этнологии, которое повлияло на Веселовского). Он пробовал установить законы развития систем родства не на исторически засвидетельствованных примерах такой эволюции, а сопоставляя «системы родства современных ему народов, находившихся на разных ступенях общественного развития. Эти «горизонтальные срезы» Морган располагал затем в определенной последовательности в соответствии со своим представлением об уровне развития соответствующих народов» (Крюков, 1968а: 373; 1972). Рассмотрение реального развития систем родства позволяет внести известные уточнения в эту схему (см. там же, а также симпозиум о Моргане — Труды 1967). Но идеи, заложенные в этнологии еще Морганином, не утратили интереса до наших дней; в этом отношении характерно посвящение Моргану первого (ставшего классическим) большого исследования Леви-Страсса об элементарных структурах родства (Леви-Страсс 1949), в приложении к первой части которого можно найти и первый опыт применения математических методов в этнологии (см. Кемени, Снелл, Томпсон 1963: 462, 467).

Развивавшиеся такими этнологами — предшественниками семиотики, как Хокарт, опыты типологического выявления архаических черт в более поздних типах социальных структур (Хокарт 1936, 1950, 1970а и б) были созвучны едва ли не всем наиболее значительным проявлениям гуманитарной мысли 30-х и 40-х годов в нашей стране (нередко опережавшей сходные течения, позднее возникшие и за рубежом). Основной подход был «палеонтологическим», если воспользоваться широко распространенной в то время (и адекватной ввиду указанных параллелей в истории науки) терминологией акад. Н. Я. Марра, повлиявшего не только на лингвистические исследования, но на все дисциплины, в той или иной

мере примыкающие к семиотике: этнографию, поэтику, археологию. Идея синтеза этих наук в существенной мере (в частности, по отношению к этнографии и поэтике), реализованная уже Веселовским, нашла дальнейшее развитие в трудах ученых этой школы.¹

Так же, как и этнографы школы Моргана, такие лингвисты этого направления, как акад. И. И. Мещанинов (Мещанинов 1940 и 1975) и С. Д. Кацнельсон (Кацнельсон 1936), предпринимали опыт исследования путей эволюции языка не столько на примере письменной истории отдельных языков (хотя и пользуясь данными их истории дописьменной, реконструируемой с помощью сравнительно-исторического метода), сколько на основе сопоставления разных «горизонтальных срезов», выстраиваемых в один эволюционный ряд. Такая «эволюционная типология» как наука теоретическая противопоставлялась эмпирической описательной истории (которая в принципе должна служить для ее экспериментальной проверки²) и становилась одним из наиболее популярных средств изучения развития. С точки зрения современных семиотических представлений, выдвигающих на первый план анализ структурных типов, в эволюционной типологии языков было преимуществом структурного подхода; характерна, в частности, близость типологической теории номинативного и эргативного строя предложения (Кацнельсон 1936) и грамматической типологии, разрабатывавшейся в те же годы Пражским лингвистическим кружком, где, в частности, было выявлено различие оппозиции именительного падежа винительному как немаркированного маркированному и оппозиции эргатива неэргативу как маркированного немаркированному (Якобсон 1971б); позднее этот вывод был использован для объяснения истории именительного падежа в индоевропейских языках, который сохранил сначала следы маркированности (Мартине 1956: 13—16, Иванов 1958а: 38).

Уже на первых этапах развития общей теории эргативности она получила дополнительный импульс благодаря гипотезе Г. Шухардта и Х. Уленбека о том, что «в индоевропейском языке в отдаленный период его развития существовали не именительный и винительный, а активный и пассивный падежи» (Уленбек 1950: 101). Дальнейшее развитие общей теории эргативности и провер-

² В качестве примера, где материалы древней письменной истории индоевропейских языков заставляют внести уточнения в схему, предложенную в эволюционной синтаксической типологии, можно указать на тезис об абсолютной древности партитивной оппозиции, который вслед за одним из предшественников эволюционной типологии — А. А. Потебней настойчиво повторялся в исследованиях крупнейших наших лингвистов в 40-е годы (Кацнельсон 1949: 119—125 и след.). Этому противоречит то, что в древнейшем, по абсолютной хронологии, индоевропейском языке — хеттском эта конструкция развивается в новохеттский период (для среднехеттского она представлена только одним примером *аппаз kartaz* ‘из чрева матери’, буквально ‘из матери из чрева’, двойной отложительный падеж) и даже может служить синтаксическим критерием для отличия древнехеттских текстов от новохеттских.

ка гипотезы об эргативном прошлом индоевропейских языков (см. историю вопроса и библиографию — Климов 1973а: 32—35) привели к существенному противоречию: для общеиндоевропейского с несомненностью восстанавливается винительный падеж, который в языках эргативного строя отсутствует (Десницкая 1947; 1951).

В то же время в работах по эволюционной типологии (Кацнельсон 1936: 103, 1947; Рифтин 1946) были обнаружены черты такого «раннеэргативного» (в современной терминологии — активного — Климов 1973 а, б) языкового строя, которые хорошо согласуются с основными характеристиками общеиндоевропейского языкового состояния. В частности, важное значение имеет вывод, в наиболее отчетливой форме изложенный И. М. Тронским в его статье в сборнике работ по типологии множественного числа и некоторым другим вопросам эволюционной типологии: «Единой категории множественности, свойственной историческим индоевропейским языкам, предшествовало языковое состояние, при котором раздельная множественность распространялась на имена активного класса, а в пассивном классе имелась только категория собирательности» (Тронский 1946: 61). И. М. Тронский, который был не только одним из наиболее тонких лингвистов этого времени с широким сравнительно-историческим кругозором, но и блестящим филологом, не только привел многие факты ранее известных индоевропейских языков, согласующиеся с таким предположением, которое находит подтверждение и в типологическом сопоставлении с алгонкинскими языками (Ельмслев 1956, ср. Иванов 1958 а), но и указал на значимость вновь открытых данных хеттского языка. Благодаря открытию этого языка «языковое состояние, при котором единственное число имеет развернутую систему падежей, а множественность получает выражение только в сфере субъектно-объектных падежей, становится засвидетельствованным фактом истории индоевропейских языков» (Тронский 1946: 65—66).

Дальнейшие исследования показали, что в хеттском языке сохраняются и некоторые другие черты активного строя, предложенные для общеиндоевропейского на основании типологических сближений (ср. Иванов 1963). В частности, в этом языке достаточно явно обнаруживается формальное и семантическое противопоставление двух серий глаголов (Иванов 1968а), которое в древности было связано с наличием двух родов (или именных классов — активного и инактивного) и соответствующих падежей. Допущение, по которому этот языковой тип мог предшествовать номинативному (и эргативному, отличия которого от номинативного оказываются менее значимыми, ср. Курилович 1962: 122, Филмор 1968) оживленно обсуждается в современной лингвистике (ср. Климов 1973а), где наблюдается возврат к проблематике эволюционной типологии. В свете недавно установленных фактов хеттского языка в основном правильной оказывается гипотеза Мейе, по которой одному и тому же денотату (например, огонь

или *вода*) в древних индоевропейских диалектах соответствовали два разных имени существительных, соответственно обозначение огня или воды как активной обожествляемой силы и как пассивной стихии (Мейе, 1948: 211—229).

Если ранее эту гипотезу Мейе мог обосновывать преимущественно сопоставлением разных языков, в каждом из которых сохранилось только по одному из соответствующих парных обозначений, то в хеттском языке, сохранившем древнюю двучленную родовую систему, удается выявить такие пары непосредственно: хет. *har-* ‘поток’ несредний род (также, по-видимому, и в качестве обозначения божества реки, посредством обращения к которому при ордалии — божьем суде определялась виновность или невиновность человека: Ларош, 1973, Уоткинс 1972; ср. также о сходстве хет. *Haraliya-* ‘имя божества реки’ с лик. *Kebeliya* Нейман 1974), но *watar* ‘вода’, средний род; *Akniš* ‘бог огня’, несредний род (слово, родственное рус. *огонь*, ранее считалось заимствованием в хеттский из древнеиндо-иранского, но эта гипотеза не обязательна), но *raħlur* ‘огонь’, средний род (следует, впрочем, сделать оговорку, что то же слово в хеттском, в этом отношении уже отличном от общеиндоевропейского, может обозначать и божество огня, Иванов 1963); ср. также образования от одного и того же корня: *karat-* ‘сердцевина’ (например, в древнехеттском рассказе о царице Несы сердцевина как обозначение души, внутренности человека: ‘боги вложили другую сердцевину’ = ‘подменили’, отсюда и первая часть латин. *crēdō* ‘верю’), несредний род, *kir* ‘сердце’, средний род (Иванов 1963); более детально этот вопрос освещается Т. В. Гамкрелидзе и автором в специальной работе.

Благодаря исследованиям такого рода выяснена та общая система, в которой находят место и отдельные разрозненные гипотезы, выдвинутые еще в тридцатые годы, но тогда не получившие развития (отчасти именно потому, что они опережали свое время, отчасти же потому, что, как это было обычным для Марра, с блестящими интуитивными догадками, мало или почти совсем не подкрепленными связным доказательством, соединялось отрицание таких очевидных научных истин, как действенность метода сравнительно-исторического языкознания, ср. Абаев 1960).

В частности, в этих новейших исследованиях о языках активного строя подтверждена мысль Марра (Marr 1933: 100) о древности оборотов типа ‘у него есть’ в значении ‘он имеет’ (ср. об индоевропейском Бенвенист 1966: 188, 197; Иванов: 1968: 237 с дальнейшей литературой вопроса).

Для исследования грамматической и морфонологической структуры индоевропейского праязыка, как и языков других семей (в частности тибето-китайских), существенное значение приобрел типологический вывод Н. Ф. Яковлева, по которому древним является противопоставление центробежных и центростремительных глагольных форм (Яковлев, Ашхамаф 1941; ср. Паллиблэнк

1965а; Иванов 1968а: 251, прим. 118), сходное с тем, которое было намечено еще в древнеиндийской грамматической терминологии (Бенвенист 1966: 170—175). Это противопоставление и некоторые морфонологические способы выражения этого различия оказались типологически сходными в северо-западнокавказских и индоевропейских языках, что имеет первостепенный интерес ввиду некоторых других типологических сходств, обнаруживающихся при сравнении этих языков (Кейперс 1960, Паллиблэнк 1965 а, б ср. Дыбо 1973).

Методы эволюционной типологии, обнаружившие свои достоинства на материале индоевропейских языков, где их можно проверить с помощью вновь обнаруживаемых древних текстов, в то же время оказались цennыми и для выяснения древней истории таких дописменных языков, как енисейские. Идея акад. И. И. Мещанинова об отражении в кетском (енисейско-остяцком) глаголе «признаков притяжательного строя спряжения» (Мещанинов 1948: 509) подтверждается новейшими работами, где для форм типа *ba-t-a-h-d-aq* восстанавливается древнее значение *‘мое-вытаскивание-этого’ (откуда позднейшее ‘я-вытащу-это’, Крейнович 1964: 140—141; 1968а: 25 и прим. 23, 1968б: 185; Вернер 1974: 43—44) подобно *b-am* ‘моя мать’, что сходно и с пониманием древнейшей структуры индоевропейских форм типа **es-m(i)* ‘я есть, был’, как ‘бытие — мое’ подобно *xet. atta-mi* ‘(о) отец мой’, *piran-mit* ‘перед мой’ и т. п. (ср. Иванов, 1963).

В кетском языке формальное основание для такой реконструкции дает совпадение глагольных показателей группы Б с притяжательными аффиксами, которые в древности могли указывать на принадлежность действия лицу.

Наиболее глубокие мысли, сохраняющие ценность для современной эволюционной типологии языка, были высказаны в «палеонтологическом» (в широком смысле слова) направлении нашей науки в связи с выделением новых синтаксических типов (примером чему может быть обнаружение «раннеэргативного» — активного типа).

К числу замечательных идей Н. Я. Марра принадлежит высказанное им еще в 1931 г. различение двух типов языка: типа, где (как в языке некоторых памятников древнегрузинского языка и в древнеармянском) «определение следует за определяемым, объект следует за субъектом, все последует за сказуемым» при наличии «тенденции к предлогам» (Marr 1933: 296,), и другого типа, где «определение предшествует определяемому, объект предшествует субъекту, все предшествует сказуемому» при наличии послелогов (там же). Взаимосвязь этих синтаксических явлений в языках двух типов, намеченных Марром, была независимо от него много позднее на широком типологическом материале выявлена Гринбергом (Гринберг 1970), что послужило импульсом для целой серии исследований, посвященных типологии языков VSO и языков OSV: в первом типе языков (как во многих современных

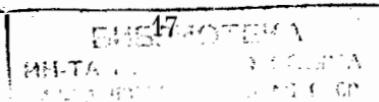
индоевропейских) объект (O) следует за глаголом (V) и субъектом (S), что связано с препозицией определяемого по отношению к определению и с наличием предлогов; во втором типе языков, как в клинописном хеттском и других древних индоевропейских (Леман 1973а, б) субъект предшествует объекту, объект предшествует глаголу, определение (родительный падеж имени или прилагательного) предшествует определяемому, имеются послелоги, а не предлоги, ср. клинописное древнехеттское na-aš-ma-kán *lú-a-ra-aš lú-a-ri ku-iš-ki ku-ru-ra-aš me-mi-an pí-ta-ap ré-e-hu-te-ez-zi* ‘или если друг перед другом кто-нибудь вражды слово произнесет’ (субъект — *kuiški* ‘кто-нибудь’ перед объектом — *memian* ‘слово’, определение *kıgıraš* ‘вражды’, родительный падеж, перед определяемым *memian*, послелог *pıran* ‘перед’ перед глаголом *rehu-tezzı* ‘привести’, занимающим последнее место в предложении).

При исключительно важном для Н. Я. Марра и всей его школы стремлении выделить в каждом языке следы предшествующей стадии Марр обратил внимание на следы предшествующей стадии OS в древнегрузинском, проявляющиеся в «расположении объекта раньше субъекта перед оформленным в спряжении глаголом (в местоименных частицах)» (Mapp 1933: 296).

4. Реконструкция древнейших типов знаковых систем, использовавшихся для коммуникации. Ученые, которые в той или иной мере испытывали воздействие Н. Я. Марра или примыкали к его школе, стремились создать такие типологические схемы, которые бы учитывали и наиболее древние этапы развития языка. В этом отношении особый интерес представляют работы Н. Ф. Яковлева³ (Яковлев, Ашхамаф 1941: стр. 8 и след.; Яковлев 1949: 314), совпавшие в некоторых деталях построения общей схемы смены разных языковых типов с гипотезой голландского лингвиста ван Гиннекена (Гиннекен 1939а, б; ср. о теории ван Гиннекена: Коэн 1940; Бунак 1951: 264, 278). В частности, этих ученых объединяло стремление внести в эволюционную типологию языков фонологические принципы.

Яковлев, которому принадлежит первое непсихологическое (собственно лингвистическое) определение фонемы, послужившее отправной точкой и для фонологов Пражской школы, использовал результаты своих фонологических наблюдений и в диахронической типологии языков. В своей фонологической теории Яковлев опирался, с одной стороны, на исследования Бодуэна де-Куртенэ и Щербы, с другой,— на труды кавказоведа Услара, который еще во второй половине прошлого века высказал мысль о наличии в каждом языке ограниченного числа звуков, существенных для различия смысла. Н. Ф. Яковлев определил фонемы как звуко-

³ Стоит отметить, что к этим трудам Яковлева с самого начала (еще в 20-е годы) весьма сочувственно относился и такой убежденный противник Марра, как Е. Д. Поливанов (Поливанов 1968: 185, 344).



вые отличия, выделяющиеся в речи в качестве кратчайших звуковых единиц, которые различают звуковые единицы языка (Яковлев 1923, Панов 1974). В своих диахронических построениях Яковлев приходил к выводу, что фонема «представляет собою продукт весьма длительного исторического развития» (Яковлев, Ашхамаф 1941: 404). Под влиянием мыслей Н. Я. Марра о подобных диффузных звуках аналогичную гипотезу в те же годы обосновывал акад. Л. В. Щерба (Щерба 1974: 149).

Сходная точка зрения была развита в работах Н. Ф. Яковлева и ван Гиннекена, предложивших модели преобразования таких «нечленораздельных» комплексов в исторически засвидетельствованные комбинации фонем. Хотя сближение этих комплексов с реально засвидетельствованными в конкретных языках (например, с бушменскими и готтентотскими «щелкающими» звуками, ср. Стопа 1956) вызывает серьезные сомнения (Якобсон 1971а) в том смысле, что эти конкретные звуки не являются пережитками древнего состояния, это сопоставление остается в силе, поскольку оно демонстрирует те возможности человеческого речевого аппарата, которые скорее всего выработались на достаточно ранних этапах антропогенеза.

Предложенная ван Гиннекеном и Яковлевым схема развития первоначального нечленораздельного звукового комплекса представляет исключительный интерес с точки зрения принятой К. Леви-Строссом и Р. О. Якобсоном (Якобсон 1970, 1971: 103) идеи, по которой наличие хотя бы двух уровней — фонемного и надфонемного — и соответственно использование фонем для построения из них слов принимается в качестве одной из характеристик *Homo sapiens* как вида наряду с двумя другими «многоэтажными» структурами, характерными для человека в отличие от антропоидов: применением орудий для изготовления орудий (при достаточно распространенном у шимпанзе на волне примепении орудий в других целях, Ланкастер 1968: 54) и использованием запрета ищеста как универсального средства социальной организации. Но при этом можно считать вероятным, что при введении различия фонемного и надфонемного уровня (а затем и нескольких уровней) и связанным с этим построением самого фонемного уровня как системы речь шла о постепенном совершенствовании тех звуковых систем сигнализации, которые достаточно хорошо представлены у антропоидов, хотя и в совершенно иной функции, чем у человека: у антропоидов звуковая сигнализация служит в основном для индивидуального проявления, а не для общения (Фирсов 1972: 33—35). Но психофизиологические предпосылки для звуковой коммуникации у антропоидов уже есть. С этой точки зрения существенный интерес может представить экспериментальное вызывание голосовой активности у обезьян, в том числе у гиббонов (у которых сильно развита звуковая сигнализация) (Апфельбах 1972; Юргенс, Плуг 1970), в сопоставлении с результатами аналогичных опытов, приводимыми при вживлении электродов

в кору головного мозга человека (Пенфильд, Робертс 1964). Особенно важны опыты последних лет, показавшие возможность выработки у обезьян искусственных способов общения друг с другом (Ларсон, Сеттон, Тейлор, Линдеман 1973), причем соответственно менялись и акустические характеристики сигнала.

Одним из чрезвычайно важных открытий, позволяющих связать зоосемиотику, исследующую сигнализацию животных, с эволюционной биологией позвоночных, является вывод, по которому число сигналов у каждого вида позвоночных ограничено такой величиной n , что $10 \leq n \leq 50$ (Смит 1969, Могиихен 1969; Уилсон 1975: 217). Представляется вероятным, что соответствие среднего числа сигналов (от 20 до 40) в различных системах звуковой сигнализации обезьян (Итани 1963) среднему числу фонем в естественных языках можно было бы объяснить тем, что те характеристики центральной нервной системы (в частности, размер оперативной памяти), которые определяют этот параметр, в процессе антропогенеза относительно мало изменились. Развитие шло не по пути увеличения числа первоначальных сигналов, а в направлении их превращения из неразложимых на части знаков-сообщений в элементы, из которых складываются единицы высших уровней (у обезьян в системе звуковой сигнализации отсутствующих). Превращение этих «нечленораздельных» звуковых комплексов в последовательности фонем можно связать с характером организации запоминающего устройства при резком увеличении числа знаков, в нем хранившихся. Поэтому для современной теории антропогенеза (и для соответствующих областей диахронической семиотики, занимающих промежуточное место между зоосемиотикой, исследующей системы сигнализации животных, и семиотическим исследованием человеческих средств общения) теория первоначальных нечленораздельных звуковых комплексов имеет существенное значение, хотя эти комплексы следует отнести к значительно более ранним этапам антропогенеза, чем это казалось вероятным Яковлеву и ван Гиннекену.

Общим положением для эволюционной теории языка, намеченной Н. Я. Марром и его школой, и типологии языкового развития, по ван Гиннекену, является гипотеза о древности языка жестов — «линейной» или «кинетической» речи, по Марру. У этой теории было значительное число предшественников, среди которых по праву на видное место ставят Веселовского (Томас 1957: 114—115), указавшего на роль жестов и ритмико-мелодических сигналов в синкretическом обряде для той эпохи, когда звуковая речь была еще преимущественно ограничена эмоциональными функциями (Веселовский 1940: 206). Но Марр сформулировал гипотезу о первичности языка жестов в таких терминах, которые допускают их перевод на современные семиотические: по его гипотезе, язык жестов был языком знаков-указателей и изобразительных знаков-символов. Согласно Марру «у племен в примитивной стадии их развития еще не было звуковой речи, люди говорили жестикуля-

цией и мимикой, воспринимая мир и всю окружавшую их жизнь в образах и по сродству образов и соответственно объясняясь друг с другом линейными движениями, символами тех же образов и форм» (Marr 1933: 212). Возникновение звуковой речи Marr связывает с появлением искусственных орудий, в чем он перекликается с приведенной выше характеристикой *Homo sapiens*, объединяющей членораздельность знака и использование орудий для изготовления орудий в качестве существенной характеристики человека (см. также Хьюз 1973б).

Гипотеза о первичности языка жестов в наиболее раннем человеческом обществе в последние годы вновь становится все более вероятной, благодаря открытию возможностей обучения шимпанзе достаточно сложным искусственным системам этого типа — в работах двух групп зоопсихологов (Премак 1971, Премаки 1972, Гарднеры 1972, Клима, Беллуджи 1972), осуществивших эксперимент по обучению шимпанзе искусственной оптической системе знаков и жестовому языку глухонемых. Последний эксперимент более 40 лет назад предлагался Л. С. Выготским, но не был поставлен (Выготский 1960, 1968; 502, Крейн 1973: 340). В качестве одной из наиболее смелых гипотез Выготского, связанных с характерным для него (как и для Марра, находившегося в контакте с ним в 30-е годы) диахроническим подходом к знаковым системам, следует указать на мысль Выготского о том, что поведение человека, страдающего афазией, обнаруживает общие черты с поведением обезьяны при употреблении орудий (Выготский 1960: 427). По его гипотезе, при распаде обычно на первый план выступают низшие — более примитивные — функции и центры.

Некоторые из приводимых Выготским в этой связи фактов, свидетельствующих о нарушении зрительного охвата в целом, заслуживают дальнейшей экспериментальной проверки, так как нарушение пространственных отношений (или отношений в семантическом пространстве), по-видимому, сопутствует определенным типам семантической афазии. В связи с тем же вопросом о возможности сравнения интеллектуальной деятельности шимпанзе «с формами человеческого доречевого интеллекта» (Выготский 1960: 427—428) Выготский и предложил этот эксперимент, к сожалению, поставленный почти полвека спустя.

Выготский отмечал, что невозможность обучения шимпанзе человеческому устному языку (по данным Йеркса) прежде всего связана с невозможностью звукового подражания. В связи с этим Выготский замечает: «Речь вовсе не встречается исключительно в звуковой форме. Глухонемые создали зрительную речь и пользуются ею. Также обучают глухонемых детей понимать нашу речь, считывая с губ, т. е. по движениям. Быть может, можно шимпанзе научить употреблять пальцы, как это делают глухонемые, т. е. научить их языку знаков» (Выготский 1960: 426). Этот опыт Выготский предполагал провести в Сухумском питомнике (см. там же). Проведенные в более позднее время наблюдения над дорече-

вым знаковым поведением антропоидов (Ниссен, Йеркс 1934; Йеркс 1943: 171—180; ср. Берч 1952) показали, что при совместном решении задач группа молодых шимпанзе вырабатывает элементарные жестовые знаки для коммуникации (ср. Иванов 1961б). Эти выводы согласуются и с более поздними результатами обучения шимпанзе искусственным системам знаков, в том числе пальцевому (жестовому) языку глухонемых, чем была подтверждена идея Выготского.

Как и по отношению к опытам усвоения обезьянами искусственных акустических сигналов и как в случае обучения шимпанзе обмену предметов с экспериментатором, в усвоении шимпанзе искусственных систем жестов можно видеть свидетельство далеко идущих возможностей обучения, по-видимому, отчасти обусловленных врожденными способностями, что может объясняться не в духе теории «дегоминизации», а с точки зрения возможностей наличия «генетического запаса» способностей, превосходящего реальные потребности, что, видимо, соответствует идеям Северцова и принципу Дана в том его виде, который сформулирован В. И. Вернадским (Вернадский 1965). Шимпанзе, обученные искусственной системе жестов в человеческой среде, где они воспитывались, представляют собой случай, обратный известным примерам воспитания ребенка в обезьяньем стаде, что ведет к значительно меньшему отставанию интеллектуальных возможностей по сравнению с другими случаями воспитания детей среди животных (Фирсов, 1972: 82, Мальсон 1964, Браун 1958).

Подтверждаемая этими данными экспериментальной зоосемиотики гипотеза об исконности языка жестов как основного способа коммуникации у высших антропоидов (Хьюз 1973а, б, Иванов 1974г) согласуется с целым рядом данных, относящихся к естественным системам жестового общения у обезьян. Наличие в этих системах аналогов таким жестам, как объятие, поклон, кивок головы (означающий приглашение идти вместе), позволяет считать архаизмами эти последние; во всех подобных случаях, согласно Н. А. Тих (Тих 1970), символический жест восходит к изобразительному (в соответствии с общесемиотической закономерностью эволюции знаков-символов, Иванов: 1968, 1969в). Поэтому естественные системы жестов могут рассматриваться, как источник для реконструкции древнейшего набора поведенческих единиц (бихевиорем). Для значительного числа подобных жестов вероятным представляется их врожденный характер. В свете сопоставления с данными приматологии врожденными можно признать такие ритуализованные действия матери, как обучение ребенка ходьбе, переноска его на спине, игра в «прятки», для обезьян имеющая характер тренировки на узнавание, а позднее наполняемая более сложным содержанием (наблюдаемому в последующие периоды процессу выветривания семантического содержания в играх, становящихся чисто синтаксическими структурами, в более раннюю эпоху мог предшествовать обратный процесс мифологизации чисто приклад-

ной игры). Вероятен пережиточный характер (в духе идеи Выготского о сохранении архаизмов в семантически неосложненных стереотипах поведения, Выготский 1960) обычая сбиания букоев, близкого к способу сбиания растений (для прокорма) у обезьян.

Гипотеза о врожденном характере ряда особенностей жестовой коммуникации, общей для человека и антропоидов, согласуется с идеями школы Хомского о врожденном характере универсальных языковых структур, разделенными и специалистами по молекулярной биологии. Один из них — Моно замечает, что развитие языка «не только сделало возможной эволюцию культуры, но повлияло решающим образом на физическую эволюцию человека» (Моно 1970: 150). В частности, уже язык жестов символического и изобразительного (иероглифического и пиктографического) типа мог потребовать существенного увеличения размера запоминающего устройства.

Проблема первичности языка жестов как основного средства коммуникации, связанного с решением интеллектуальных задач у приматов-животных зрительного типа, представляется одной из тех центральных для современной науки о человеке проблем, где необходимо сопоставление данных антропосемиотики (исследования знаковых способов коммуникации в человеческом обществе), зоосемиотики и нейропсихологических фактов. Многочисленные исследования последних лет, использовавшие обширный клинический материал, накопившийся благодаря лечению эпилепсии посредством рассечения мозолистого тела (которое соединяет два полушария мозга), создали новую картину дифференциации функций полушарий.

Подтвердилась глубокая догадка английского невролога Хьюлинга Джексона, которого обычно считают предшественником современной лингвистики и семиотики (Якобсон 1971б), высказанная еще 100 лет назад, но в то время, как и идеи Джексона об афазии (Винарская 1971), не оцененная по достоинству (Лурия 1973: 224, 238). Мысль Джексона о том, что правое полушарие занято прежде всего наглядным восприятием внешнего мира (Джексон 1874), согласуется с вновь полученными экспериментальными данными (Милнер 1973).

Больные с нарушениями нормальной работы правого полушария не понимают многих деталей рисунков, не могут запоминать бессмысленные рисунки и незнакомые лица. Вместе с тем эпилептогенная активность в правой височной доле и электрическая стимуляция этой области мозга приводят к зрительным галлюцинациям. В правом полушарии не представлены те основные речевые функции, которые в норме представлены в левом полушарии (управляющем правой рукой у правшей): произнесение речи, образование и порождение высказываний и понимание словесных команд. Напротив, правое полушарие является основным по отношению к ряду функций, касающихся пространственных отношений и

зрительных восприятий, в том числе и восприятия отношений между частью и целым (Небес 1971, 1972 и 1974; Эткинсон и Эгет 1972; Джекфен, Брэндшоу, Меттльтон 1972; Газзанига 1970 и 1974; Кимура 1966; Леви 1972; Леви, Тревартен, Сперри 1972). С правой стороной мозга связаны только производство самых примитивных звуковых сигналов типа рева и визга (Шальтенбрандт 1975); то, что речь идет не о различии физических сигналов (соответственно акустических и оптических), а о семиотической их роли, следует из доминантной роли правого полушария по отношению к музыке; крупный композитор, потеряв речь после инсульта в левом полушарии, продолжал писать музыку (Лурия, Цветкова, Футер 1965; Гордон 1970). При невозможности словесного называния предметов и понимания словесных команд правое полушарие, от которого зависит и ощущение собственного тела, сохраняет способность жестового обозначения предмета (Боген и Газзанига 1965; Газзанига 1970 и 1974).

Эти данные позволяют высказать гипотезу, по которой правое полушарие после специализации левого могло сохранить некоторые более древние функции, сопоставимые с психофизиологическими предпосылками жестовой сигнализации приматов. Сходный процесс прослеживается в онтогенезе согласно представлению о латерализации функций мозга как длительном процессе, осуществляющемся на протяжении всей жизни индивида (Браун 1975:26), с чем согласуется и понимание доминантности левого полушария как тормозного подавляющего механизма (Прибрам 1975:401).

Именно изучение этого аспекта позволяет объединить эволюционно-нейрологический подход к проблеме доминантности с семиотическим изучением того же процесса: как показал еще в 1909 г. Эрц в своей пионерской работе, открывшей целый период в изучении семиотики поведения (Эрц 1909, 1960), и многочисленные этнографы, за ним следовавшие (Нидхем 1973), общество направлено воспитывает праворукость, что прямо связано со структурой архаических ритуалов и мифологий. В онтогенезе каждый человек проходит через усвоение системы жестов обеих рук, ориентирующих его тело в пространстве. Дальнейшее развитие, связанное с постепенным закреплением речевых функций за левым полушарием, происходит при исключительной важности связей между двумя полушариями: система жестов создает в филогенезе и онтогенезе основу для словесного языка.

Как установлено в исследованиях последних лет по физической антропологии современных популяций, доминантность левого полушария мозга видна по морфологической асимметрии черепа (Гешвинд 1972; Гешвинд и Левицкий 1968), что связано с асимметрией сосудов средней менингеальной артерии (Кочеткова 1973: 20). Поэтому заслуживает доверия предложенная ранее В. В. Бунаком (1951: 241, 242) морфологическая датировка появления асимметрии полушарий, явственно обнаруживаемой к Верхнему палеолиту (когда по новейшим данным и в первобытной синкретической

системе знаков четко проявляется значимость бинарной семиотической оппозиции правого и левого).

Для сопоставления с семиотическими данными о человеческих системах сигнализации существенное значение имеют и выводы нейропсихологии и физиологии мозга, свидетельствующие о существенном уменьшении у высших приматов и в особенности у человека обонятельной коры (Лурия 1973: 24, 25, рис. 8, 9).

Одним из крупнейших достижений зоосемиотики является создание новой научной дисциплины о химических средствах сигнализации, которые ее создатели и следующие за ними ученые называют «экторгормонами», «экзогормонами» (ср. Бете 1952, Коллер 1938, Иванов 1961б), «социогормонами» (гормонами, регулирующими поведение всего сообщества), телергонами (Киршенблат 1958, 1974) с подразделением их на гомотелергоны (феромоны — средства воздействия на особи того же вида) и гетеротелергоны⁴ (алломоны — средства воздействия на особи других видов).

Химические средства сигнализации и воздействия на особи того же вида являются основными для многих биологических сообществ беспозвоночных (термиты, муравьи) и существенны на всех низших ступенях эволюции. С точки зрения классических представлений кибернетики речь идет о сигналах «всем, кого это касается». У антропоидов значимость химических средств общения (ср. обнюхивание у обезьян) значительно уменьшается (Фирсов 1972: 164—165, Киршенблат 1974: 55), что предваряет развитие, которое отличает человеческие средства коммуникации. И человек, и антропоиды являются микросматиками, у которых слабо развиты обонятельные доли мозга. Если отвлечься от специфических средств сигнализации между особями разного пола (духи и различные ароматические вещества), находящих аналогии на существенно более низких ступенях эволюции, у человека химические средства передачи информации, стимуляции и регуляции поведения обнаруживаются преимущественно на низших или типологически архаических уровнях деятельности коллектива.

В этой связи значительный интерес представляет анализ в семиотических исследованиях последнего времени в качестве архаической черты «чрезвычайно широкого использования некоторых видов грибов (прежде всего мухоморов) для получения галлюциногенных напитков... в шаманских культурах (причем большинство коллектива может налагать на себя всяческие запреты, связанные с использованием грибов)... С помощью этих напитков

⁴ При биологической оправданности последних терминов нельзя не заметить, что термин «экзогормоны» представляется осмысленным с точки зрения широких кибернетических аналогий между многоклеточным организмом и биологическим сообществом. Для обнаружения таких аналогий представляется разумным пользоваться (в частности, в зоосемиотике и связанной с ней социологии беспозвоночных) такими общими терминами, которые были бы в равной мере приложимы к обоим случаям, которые в рамках более общей кибернетической теории должны рассматриваться как явления одного порядка (ср. Цетлин 1969).

шаман устанавливает связь с небом. В этом смысле напитки из мухомора служат той же цели, что мировое (или шаманское) дерево или его различные воплощения» (Елизаренкова, Топоров 1970: 44, ср. Леви-Стросс 1970). Это специфическое средство стимуляции знакового поведения (и в определенном указанном смысле средство коммуникации) находит аналоги и в культурах древней Америки, по отношению к которым гипотеза об использовании аналогичных галлюциногенных средств привлекалась для объяснения специфических форм искусства, например, архитектурного орнамента, в частности, С. М. Эйзенштейном (занимавшимся вместе с Л. С. Выготским и Н. Я. Марром проблемой архаических форм сознания).

Как и по отношению к евразийскому шаманистскому ареалу, речь идет об «эзотерической филиации внутри данной культурной традиции» (Елизаренкова, Топоров 1970: 44), которая лучше сохраняет архаические черты за пределами этих химических способов общения с некоторыми потенциальными (предполагаемыми в шаманистском культе) участниками акта коммуникации; для человеческих семиотических систем химические средства передачи информации практически оказываются наименее существенными. Показательно, что начало этого процесса их оттеснения можно наметить, изучая разные виды приматов: от низших — лемуров, отмечающих свою территорию ароматическим веществом, до высших, где аналогичные способы химической сигнализации не обнаружены. Напротив, соотношение между акустической и оптической сигнализацией резко разграничивает антропоидов и *Homo sapiens*. Можно думать, что полное несоответствие между акустическими средствами сигнализации, характерными в норме для большинства человеческих культур типа африканских с их явной ориентированностью на звуковые средства общения (Килбрайд и Роббинз 1969), и преимущественно зрительным типом совершения всех интеллектуальных операций, экспериментально доказанным для антропоидов, является одним из наиболее существенных фактов в эволюции знаковых систем.

Тезис о том, что пользование звуковым языком предполагает определенный, очень высокий уровень развития мозга, которого нет ни у одного из антропоидов, в настоящее время подтверждается достаточно тонкими исследованиями морфологии мозга (Пфейффер 1969: 410—413, Бендер 1973: 9). Для периода, относительно хронологически более близкого к *Homo sapiens*, можно исследовать вопрос о том, в какой мере звуковой язык был возможен в силу наличия необходимой для него специфической для взрослого человека вытянутой надгортанной (фарингальной) полости, отсутствующей у антропоидов и у новорожденного ребенка человека (Либерман, Крелин, Клет, 1972). Предложенный в отношении неандертальца отрицательный ответ на этот вопрос (Либерман, Крелин 1971) остается не до конца убедительным, так как изучавшаяся с этой точки зрения особь могла быть непоказатель-

на из-за индивидуальных патологических отклонений (Хилл 1972), а соответствующие расчеты могут быть исправлены, что дало бы положительный ответ на поставленный вопрос (Моррис 1974). Несомненно, что между австралопитеком, для которого, как и для шимпанзе, ответ на этот вопрос будет бесспорно отрицательным, и *Homo sapiens* нужно предположить ряд промежуточных звеньев, чтобы объяснить эволюцию голосового аппарата человека.

5. *Соотношение звуковых и жестовых систем знаков.* Как показал недавний семиотический анализ, основанный на экспериментах, выполненных в СССР еще в 30-е годы (Якобсон 1971б: 335—344), для современного человека, воспитанного в традициях европейской культуры, в норме характерно использование звуковых знаков в качестве символов и зрительных знаков в качестве изобразительных и указательных, чем объясняется и существенное различие между восприятием музыки и беспредметной живописи.

Как показали изыскания Леруа-Гурана (Леруа-Гуран, 1958, 1964, 1965), для более ранних этапов истории культуры начиная с ориньякского периода (30 тысяч лет до н. э.) характерно существенно большее использование зрительных знаков в качестве символов, засвидетельствованных в древнейших образцах первобытного искусства, в то время неотделимого от зачатков рисуночного письма и составлявшего с ним единое синкретическое целое. На том раннем этапе, где в этой синкретической системе есть изобразительные знаки и знаки-указатели, уже есть и идеографические знаки-символы, например, знаки пола (α и β по Леруа-Гурану), ср. Кнорозов 1952: 107. Увеличение доли изобразительных знаков при уменьшении числа знаков-символов наблюдается лишь после периода солютре, к тому времени, которое Леруа-Гуран называет «палеолитическим средневековьем». Леруа-Гуран определяет знаки этого периода как мифограммы, которые ближе к идеографии, чем к пиктографии, хотя к пиктографии они ближе, чем к изобразительному искусству.

Только к периоду Ласко наблюдается то соотношение между знаками-изображениями и знаками-символами, которое близко к устанавливаемому в современных зрительных средствах коммуникации. В этой связи закономерно исследование вопроса, не скрывается ли на таких этапах развития синкретического зрительного средства общения (рисуночного письма, неотделимого от изобразительного искусства) у неоантропов (у *Homo sapiens*), бесспорно имевших уже звуковой язык, наличие значительного числа знаков-символов еще функционировавшей параллельно со звуковым языком другой зрительной системы общения — языка жестов. В пользу этой последней гипотезы говорят данные сравнительной этнологии, судя по которым роль зрительного языка жестов с большим числом знаков-символов (а не знаков-изображений) отмечена в большом числе обществ, для которых вероятным представляется сохранение в качестве пережитка архаичского способа коммуникации.

В частности, значительный интерес представляют исследования языков жестов американских индейцев, на материале которых еще в XIX в. были предвосхищены некоторые важные понятия семиотики (Маллери 1881, ср. сопоставление Маллери и Перса⁵ — Мунен 1973: 157, Ки 1962, ср. о более новых системах жестов Стоко 1972 и др.). Чрезвычайно существенным представляется то, что в определенных ритуально обусловленных (и тем самым возможно способствующих сохранению древних пережитков) условиях общения звуковой язык запрещается и заменяется языком жестов — у австралийского племени аранта в периоды траура и инициации (Соммерфельт 1938: 36—37, 174), что типологически сходно с запретом пользоваться звуковым языком у членов некоторых европейских монашеских орденов (Бейссанс 1956).

Для сопоставления с ритуально обусловленной заменой звукового языка знаковой системой языка жестов при инициации у аранта особый интерес представляют южноамериканские индейские мифы о ягуаре, где содержится аналогичный запрет нарушения типины (Леви-Стросс 1968: 266). Это сопоставление тем более оправдано, что мифы о ягуаре истолковываются как отражение пути юноши из семейного дома в мужской дом при инициации (Тернер 1969: 173), ср. близкий подход к интерпретации сказки через обряд инициации в труде В. Я. Проппа (Пропп 1946).

Наглядную параллель этим архаическим обрядам, во время которых посвящаемые символически подвергались опасности общения с лесными зверями, и соответствующим мифам (восходящими к программе или словесному объяснению этих обрядов), представляют наблюдения приматологов, согласно которым на воле молчание обезьяньих детенышей объясняется боязнью хищников (Хьюз 1973а: 13—14). Поэтому наличие функциональных различий между звуковой сигнализацией, допускаемой только в определенных условиях, и жестовой коммуникацией может быть древнее человеческого общества. Для подтверждения соображения, по которому экологические трудности препятствовали появлению звуковой сигнализации, представляет интерес противопоставление шимпанзе и гибонов, условия жизни которых в большей степени способствуют звуковой сигнализации.

При допущении первоначальной значимости оптической жестовой системы знаков следует предположить постепенное перераспределение функций между разными кодами (зрительными и звуковыми), причем наряду с акустическим кодом у *Homo sapiens* следует предположить наличие двух кодов оптических — языка жестов и рисуночного письма.

В свете этого значительный интерес представляют предложенные Марром и его школой, а также и ван Гиннекеном (Гиннекен 1939а, б, ср. Стока 1956) сопоставления древнейшего рисуночного

⁵ Ср. также высокую оценку Маллери уже в обзоре работ о языках жестов: Леви-Брюль 1930: 105, 1910: 181—182.

письма, использовавшего *Homo sapiens* начиная с его появления в Верхнем палеолите, с другими системами знаков, в частности жестовым языком и звуковым языком.

В свете новейших выводов семиотики глубокими следует признать не только догадки Марра о первичности языка жестов («линейной кинетической» речи) и о значении отдельных его элементов, но и о том, что «еще в ранние эпохи периода линейной речи возникает потребность замены линейных кинетических (подвижных) символов символами иного порядка — линейными же, но устойчивыми, письменными и звуковыми» (Marr 1933: 257), в связи с чем Марр ставил вопрос об обнаружении в звуковой речи следов «переводов с линейной или кинетической речи» (там же); бесспорно, оправдан такой подход по отношению к числительным, возможно и по отношению к служебным словам, развивающимся из названий частей тела (Marr 1933: 98—99, 300). Выполненная под руководством Марра большая работа по числительным (Marr 1927), как и непосредственно продолжавшие ее исследования (работа И. Л. Снегирева по пальцевому счету и его переводу в числительные в зулусском языке, Снегирев 1935, ср. тождественное описание: Брайант 1953: 162—163) и многочисленные работы других исследователей, шедших по сходному пути (Кассирер 1923: 180—208, Леви-Брюль 1930; 120—147, Клюге 1937, 1938, 1939, 1941а, б; Франклины 1963), позволяют сделать вывод что в очень большом числе языков мира числительные представляют собой результат словесного наименования таких жестовых знаков, которые становятся из знаков-указателей (обозначений частей тела) знаками-символами при становлении систем счета, основанных на установлении соответствий между частями тела и единицами пересчитываемого множества предметов. В качестве наглядного примера можно привести индоевропейское обозначение ‘десятка’ (рус. *десять* и т. п.) *de-^{km̥} ‘две руки’ (гот. *handus* < *^{km̥}om-tu-s ‘рука’) (Енсен 1952, к форме числительного ‘два’ *de-/*do- в словоизложении ср. хет. *da-iuga* ‘двуухлетний’, др.-ирл. *da*, *de-bide* ‘разделенный на два’).

Очень глубокие наблюдения об архаичности счета по пальцам содержатся в исследованиях Л. С. Выготского, посвященных управлению поведения посредством знаков-стимулов, действующих на человека. Анализ этой проблемы Выготский начинал с того, что исследовал такие явления, как счет на пальцах, в котором он видел пережиточные остатки древних форм поведения, сохранившихся у современного человека при том, что они включены в систему других (высших) форм поведения. Этот анализ (который сам Выготский сравнивал с исследованием психопатологии повседневной жизни у Фрейда) проводится тем методом, который в современной лингвистике и связанных с ней семиотических дисциплинах называется методом внутренней реконструкции: из системы выделяются такие элементы, которые внутри этой системы представляют собой аномалии, но могут быть объяснены как ос-

татки более древней системы. Такие пережиточные черты Выготский усматривал в счете на пальцах, восходящему к одному из древних культурных достижений человека (Выготский 1960: 107). В соответствии с мыслью самого Выготского об использовании явлений распада высших психических функций как средства реконструкции ранних форм их развития его интерпретацию счета на пальцах можно подтвердить и фактами, наблюдаемыми при афазии (Иванов 1962: 79): на вопрос «Сколько букв в слове?» больной отвечает жестом, показывая три пальца. После этого, глядя на три пальца своей руки, он называет числительное *три*. В данном случае знаки звукового языка — числительные оказываются производными от знаков языка жестов, что сопоставимо с аналогичными явлениями в истории языка.

Идеи Выготского позволяют наметить и вероятные отличия предполагаемых ранних форм жестовой коммуникации от поведения антропоидов. Согласно мысли, высказанной Выготским в 1931 г. в его работе «Орудие и знак в развитии ребенка» (архив Л. С. Выготского): «Если поведение обезьяны в экспериментальной ситуации (требующей применения орудий), согласно Келеру, обусловлено главным образом зрительным полем, то ребенок действует прежде всего при помощи своей «naive Physik» (наивной физики), т. е. своего примитивного опыта о физической природе среды и своего тела». Для исследования семиотических выводов, связанных с этим общим положением, большое значение имеют мысли Эйзенштейна о соотношении слова и жеста. В большом цикле работ, посвященных архаическим пластам сознания и их отражению в искусстве, Эйзенштейн стремился раскрыть жестовую основу, лежащую в глубине значений слов, письменных начертаний и живописных образов.

Анализируя сколь угодно отвлеченные понятия, Эйзенштейн стремится обнаружить физические (биологические) действия, лежащие в их основе (*отвержение от отвернуться* и т. п.). При всей прямолинейности некоторых подобных объяснений Эйзенштейна, уснащавшего этимологическими изысканиями свои статьи и особенно дневники (в частности, времени съемок фильма в Мексике), эта его установка на физический жест представляет интерес в свете новых работ по семантике, где предполагается, что физическая ориентация человека в мире служит основой для того описания мира, которое закреплено в языке (ср. цитированную мысль Выготского о «наивной физике»). Духу этих исследований отвечают опыты Эйзенштейна, направленные на раскрытие первоначального жестового смысла термина. По поводу нескольких таких случаев Эйзенштейн дает детальное обоснование необходимости поиска этого жеста, определяющего внутреннюю форму слова.

Иначе говоря, в основе значений слов (даже самых абстрактных) лежат обозначения простых движений человека. Эту простую биологическую схему, над которой надстраивается все многоэтажное здание слов языка и их значений, и стремился уяснить

Эйзенштейн с обычным для него (как и для Выготского) вниманием к исходной фазе развития. Поэтому его так интересовал и в нормальной речи, и в речи афатиков сдвиг от называния предмета к определению двигательной функции действия.

Но Эйзенштейн был далек от наивного предположения, по которому каждому состоянию соответствует один и тот же жест. Понимая жест как знак состояния (хотя и более первичный — в определенном смысле, чем слово), Эйзенштейн видел многообразие реально возможных жестовых проявлений. Глубину понимания Эйзенштейном конкретных вопросов семиотики жестов характеризует установленная им равнозначность жестов, при которых голова откинута назад или опущена вниз. Современные семиотические исследования систем знаков позволяют дать положительный ответ на этот вопрос, поставленный Эйзенштейном. Одно и то же значение в одной системе жестов (болгарской) передается посредством движения головы назад, в другой системе (русской) — движением головы вниз (Якобсон 1971б). Но для Эйзенштейна существенно то, что всякий раз можно установить взаимозависимость между жестом и его словесным обозначением (ср. *поддакивать*, *отнекиваться*, где приставки *под-*, *от-* передают соответствующий жест головой).

При исключительном внимании Эйзенштейна к тем архаическим чертам знаковых систем, на которых, по его концепции, основана формальная (означающая — непосредственно воздействующая на зрителя) сторона знаков искусства, его чрезвычайно заинтересовала проблема «ручных понятий» (*manual concepts*), поставленная еще Кашиングом (Кашиング, 1892).

Американский этнолог Кашиング (1857—1900), которого Леви-Стросс (Леви-Стросс 1958) с полным правом считает предтечей семиотической этнологии, совершил уникальный в своем роде опыт полного погружения в жизнь индейского племени, в котором в качестве его полноправного члена (а позднее и в качестве одного из членов совета племени и жреца) он прожил четыре с половиной года. Как писал сам Кашиング в своих заметках, опубликованных только в 1975 г. в связи с оживлением интереса к нему и переизданием его основных работ, «скоро придет время, когда будет установлено, что личное отождествление исследователя с наблюдаемым — это самое основное в подобных исследованиях, для которых необходимо, чтобы исследователь в избытке насытился теми первобытными явлениями, с которыми он имеет дело, проникся ими во всех смыслах — практическом, чувственном, эмоциональном» (цитирую по Грин 1975: 32).

Именно такой опыт совершил Кашиング, усвоив мышление с помощью ручных жестов, причем (на что мало обращается внимание) он к нему был подготовлен тем, что долго выучивался тем способам изготовления вещей, которые практикуются у индейцев. Поэтому в единственном в своем роде эксперименте Кашинга, который Леви-Брюль считал доступным только гению, можно ви-

деть и подтверждение недавней концепции Леруа-Гурана (который сам называет свой подход «палеонтологическим»): согласно ей не только ранние человеческие семиотические системы прямо связаны с ролью руки (что сейчас почти общепризнано среди антропологов), но и обратно — изменение практических функций ручного труда в современных обществах может оказать обратное влияние на знаковые системы (Леруа-Гуран, 1965); с этой точки зрения автоматизация производства и нефигуративное искусство могут быть связаны друг с другом.

Работа Кашинга стала широко известна благодаря ее популяризации Леви-Брюлем (Леви-Брюль, 1910: 179—180, 1930: 105—106), в изложении которого она, вероятно, повлияла и на идею ручной (линейной) речи у Марра.

На Эйзенштейна, специально доставшего оригинал статьи Кашинга, лежавший в университетской библиотеке неразрезанным, эта статья произвела огромное впечатление (т. 1: 484). Он попробовал повторить опыт личного погружения в язык «ручных понятий», чтобы понять моторные субстраты процессов, во время которых «двигательный акт есть одновременно акт мышления, а мысль — одновременно — пространственное действие» (М); может представить интерес сопоставление этих самонаблюдений с аналогичными признаниями математиков о характере их творчества (Иванов 1975а: 7). Согласно Эйзенштейну, «танцем рук проходит поток мыслей — в мысли не формирующихся, не откладывающихся в мозгу, не приобретающих контуров знаков эпиграмм, откладывающихся в сознании».

Напоминая (в духе разделявшихся им взглядов Марра) о возможной древности жестовой «линейной» «дословесной речи», Эйзенштейн говорит о языке жестов, «к которому мы регрессируем при состоянии одержимости» (GP). Древнейшими он считает те обряды, где движение еще не стало словом.

Исследование языка жестов, так же как и архаической иероглифики, представлялось Эйзенштейну средством для раскрытия тех чувственных представлений, из которых рождаются простые словесные образы. Основной особенностью языка жестов является то, что многие его знаки хранят следы своего происхождения из жестов — изобразительных знаков или из их сочетаний, ср., например, в языке индейцев прерий передачу значения ‘мудрый’ посредством сочетания жестов со значением ‘сердце’, ‘лоб’ и ‘хороший’, значения ‘конгресс’ — посредством сочетания значений ‘дом большого белого вождя’ и ‘заседание совета’ (Юнг 1965).

Эволюцию от жестовых знаков-изображений, или указателей, первоначально прямо соотносящихся с денотатом, к знакам-символам концептов отчетливее всего можно проследить в языке слепоглухонемых — предельном случае, где всего более затруднен контакт с внешним миром. Как обнаружил замечательный исследователь этого языка И. А. Соколянский в своих семиотических исследованиях языка слепоглухонемых, на самом раннем

этапе в нем жест является «схематическим (рисуочным) сигналом образа предмета» (Соколянский 1959: 122), то есть жестовым знаком-изображением, И. А. Соколянский, справедливо утверждавший, что «изучение процесса формирования «словеснонемых» и безъязычных для семиотики имеет первостепенный интерес»⁶, дал четкое описание знака-жеста как аналога слова в языке слепоглухонемых: «Жест, обозначая предмет действительности и употребляясь в качестве орудия общения людей, является аналогом слова» (Соколянский 1959: 122). Необходимой предпосылкой для обучения слепоглухонемого ребенка языку, по И. А. Соколянскому, является включение его в активное поведение, воздействующее на среду: только после этого жесты, используемые в поведении, могут использоваться как знаки.

Исследование развития языка слепоглухонемых в онтогенезе представляет исключительный интерес для решения филогенетической проблемы соотношения разных знаковых систем и роли их соотнесения для последующего развития. У слепоглухонемых только после образования двух систем разных уровней — иероглифической и буквенной и установления эквивалентностей между знаками этих систем начинается дальнейшее лавинообразное развитие новых знаковых систем, надстраивающихся над уже усвоенными системами. Сходный процесс лавинообразного ускоренного развития новых знаковых систем после усвоения нескольких систем, между знаками которых устанавливаются соотношения эквивалентности, наблюдается и в норме — в развитии личности и коллектива (ср., в частности, о роли усвоения знаковых систем типа иностранного языка и системы счета Выготский 1956).

На основании этих данных можно предположить, что реконструируемое на основании сопоставления данных зоосемиотики и антропосемиотики сосуществование жестового языка (первоначально основного средства общения и решения интеллектуальных задач у гоминид) и звукового языка при установлении эквивалентностей между ними (типа перевода счета на пальцы в последовательность числительных) могло иметь решающее значение для дальнейшего развития всех человеческих систем знаков. Поэтому исключительный интерес представляет выяснение того, как в звуковом языке отражаются знаки, характерные для жестового языка и как производился перевод знаков одного типа в знаки другого типа⁷. В частности, значительный интерес представляют данные

⁶ Из письма автору настоящей книги, написанного незадолго до смерти И. А. Соколянского — 19 февраля 1960 г. Под «словеснонебмыми» (как разъясняется в тексте письма) имелись в виду глухонемые, под безъязычными — слепоглухонемые. Ср. также термин «дословесный язык»: Сироткин 1975, Мещеряков, 1972.

⁷ Следует, по-видимому, отличать при этом явления перевода, представляющиеся как правило архаичными (например, по отношению к числительным) от случаев описания языка жестов через знаки устного (или письменного) словесного языка. Так, жест высовывания языка, восходящий, видимо, к врожденному жесту, общему для систем коммуникации посредством жестов

о языковых обозначениях руки и тех символах, которые связываются с 'рукой' в древних языках и в архаических системах письма (где, как это предполагал ван Гиннекен 1939а, б, и Чан Жень-Мынь 1939, в подобных случаях могут быть отражены особенности архаического языка жестов). Существенные, в частности материалы о символе 'руки' в письменности и языке древнего Египта, собранные акад. М. А. Коростовцевым (Коростовцев 1947; ср. Хикман 1958, Иванов 1972а: 128—129 с другими типологическими параллелями и с дальнейшей литературой вопроса, ср. также представляющие в этом отношении интерес отдельные догадки о значимости символа 'рука' в работах Марра, Марр 1933: 100, 238).

Не будет преувеличением утверждение, что для формирования слова как знака с двумя вычленяемыми сторонами — означаемой и означающей — соотнесение акустических и оптических систем сигнализации могло сыграть основную роль: значение как особая сторона знака и могло вычлениться только при возможности его передачи некоторым другим знаком (либо в том же языке при синонимии, либо при переводе с языка на другой язык или на другую систему знаков).

Исходя из сказанного, отмеченную Веселовским неполную самостоятельность слова внутри синкретического обрядового действия можно было бы понять (в определенных контекстах) как след того времени, когда словесный знак мог часто заменяться другими знаками, ему параллельными (как в приведенных случаях обрядового отказа от звукового языка в Австралии). Акустический и двигательный оптический коды (с двумя разновидностями последнего — языком жестов и отчасти от него производным рисуночным письмом) не смешивались, но были еще взаимозависимы и взаимодополняльны (также как и ритмические и словесные коды внутри акустического). Поэтому первоначальный синкрезизм обряда не исключает употребления в нем разных кодов (ср. различные коды, выделяемые Леви-Строссом внутри архаического мифа). Но это не препятствует функционированию обряда как единого синкретического действия.

6. *Действие имени и табу слов.* Изложенное выше понимание синкретического обряда предполагает, что роль устного слова в ритуале возрастала лишь постепенно (по мере увеличения значимости звуковых знаков-символов по сравнению со зрительными знаками-символами — жестами или символическими рисунками, использовавшимися в том же обряде), ср. приведенные характерные запреты пользоваться устным языком именно во время совершения обряда. По формулировке Веселовского,

в разных современных человеческих коллективах и для приматов (в частности, горилл, см. Смит, Чейз, Либлих 1974), может описываться и словесным образом (как обозначение удивления, в частности в старинной китайской литературе: Клинеберг 1938: Цао Сюэ-Цинь 1958), но из этого не следует, что такое описание само по себе является древним в словесном языке.

«с окрепшим значением слова, чарующая роль присваивается ему» (Веселовский 1940: 231). Анализ этого процесса предполагает реконструкцию тех ситуаций речевого общения (и шире — передачи информации с помощью разных знаковых текстов), которыми и были определены ранние синкретические формы передачи информации.

С наибольшей отчетливостью это было осуществлено О. М. Фрейденберг в ее основной книге (Фрейденберг 1936), где глубокое освоение метода «палеонтологического» обнаружения архаических пластов сознания в духе работ И. Г. Франк-Каменецкого, принадлежавшего к школе Марра⁸, сочеталось с обдуманным использованием идей А. Н. Веселовского, которого соответственно цитировал и И. Г. Франк-Каменецкий (Франк-Каменецкий 1925: 160), и А. А. Потебни, оказавшего существенное влияние на конкретные семантические разборы соответствующих языковых, обрядовых и мифологических знаков во всех работах этого направления. Хотя и Потебня и Веселовский повлияли на все диахронические семиотические исследования 30-х и 40-х годов в нашей стране, в наиболее современной и тщательно аргументированной форме идеи Веселовского были развиты именно О. М. Фрейденберг, чей вклад в структурное и семиотическое исследование архаических форм культуры становится все более очевидным (Лотман 1973, Фрейденберг 1973: 101—103, Мелетинский 1974: 330, Брагинская 1975).

О. М. Фрейденберг, достигшая в своей книге синтеза данных литературоведения, лингвистики и этнологии, в вводной главе отдавала должное Веселовскому, отмечая его интерес «к вопросам этнологии и фольклора, интерес, обогнавший наше литературоведение с его упорным игнорированием генетических вопросов и ведущих к ним отделов знания. Это внимание Веселовского к генетике литературных форм и то, что он без генезиса не решается ставить проблему теоретической поэтики, необходимо занести в протокол истории» (Фрейденберг 1936: 15). Несмотря на высказываемое ею несогласие со многими положениями Веселовского и даже с его пониманием синкретического обряда, так как по ее мнению он не учитывал «долитературного» («антилитературного») происхождения литературных форм, (Фрейденберг 1936: 16—18, 121—122, 147), О. М. Фрейденберг близк² всего подошла к реальному раскрытию характера этого обряда и его семантики (отчасти опираясь на глубокие мысли ученых, примыкавших к школе Н. Я. Марра, в частности И. Г. Франк-Каменецкого), причем она использовала и метод анализа первоначальной семантики соответствующих терминов (Фрейденберг 1936: 124—125). В свете выводов современной науки наиболее убедительными представляются

⁸ В связи с тем, что существенное значение в этой работе имел совместный труд о «Гристане и Исольде» (см. Фрейденберг 1932), следует отметить, что важная для этого труда проблема восточных параллелей легенде о Граале сейчас снова стала в центре внимания историков культуры (Фiore 1967).

предложенные ею разборы типов словесных формул, сопровождающих синкretический (по Веселовскому) обряд и в той или иной форме в него включенных.

Древнейшими Фрейденберг считала «обряды инвокации, называемых по имени, выкриканий и вызываний. В их основе действие имени; в древнейших обрядах свадеб и похорон мы застаем вызывание честуемого божества — протагониста по его имени, т. е. акт воссоздания его существа, его сущности, находящейся в имени» (Фрейденберг 1936: 104). Следы таких словесных действий можно видеть, по ее гипотезе, и в «величаниях», включаемых позднее в свадебный обряд, с этой точки зрения изученный еще А. А. Потебней (Потебня 1864: 3), и в тех называниях, которые, как показал в своем глубоком исследовании культа Диониса, существенно повлиявшем на Фрейденберг, Вяч. И. Иванов (Иванов 1923: 29, 154), самой своей терминологией указывают на культовую значимость оживляющего (воскрешающего) именования, ср. соответствующий культовый смысл греч. ἀνακαλεῖν ср. καλεῖν ἐπικαλεῖν ‘звать в гости’ при сходных употреблениях уже по отношению к родственному др.-хет. kalleš — ‘звать, призывать, звать в гости’, в частности о богах в мифологических текстах: našta^{muš} Iluyank[an] hantešnaz šara kalištu kaša-ца EZEN-an iyami nu-wa adanna akuwanna ehu ‘и Змея из логова она позвала: «Смотри! Я пир устраиваю. Приходи поесть и попить» (Ларош 1965: 67). Соответствующее культовое значение, видимо, может быть возведено к общеиндоевропейскому *k₁l(l)-es-, ср. о реконструкции формы Кейпер 1932: 285.

Ссылаясь на многочисленные этнолингвистические свидетельства тождества имени и вещи, Фрейденберг делает из них вывод о том, что «называя по имени, первобытный человек возрождает сущность» (Фрейденберг 1936: 104).

Как показывает анализ таких древних текстов, как ведийские, в них имя всегда представляет собой «священную часть существа», к которому прилагается имя (Гонда 1970: 77; некоторые уточнения и типологические параллели предложены в работе Бибихин 1974). Сходное представление об имени как части живой личности, предполагающее (как и следует из приведенных рассуждений Фрейденберг) тождество акта называния по имени акту сотворения, выявлены в Шумере и Вавилоне (Шульц 1931). Начало «Энума элиш», дающее обычную для космогонических текстов (Топоров 1973а: 116) картину до создания мира, связывает создание богов с их называнием по имени, как и начало Дао Де-цзин (Томсон 1959: 133). В этом же смысле можно говорить и о том, что древнее значение греч. ὄνοματα ближе к современному ‘концепты’, чем к современному ‘имена’ (Марицки-Гачапски 1973: 472).

В таких традициях, как хеттская и другие сходные с ней ранние индоевропейские, одно и то же обрядовое действие (связанное, например, с магией уподобления) одновременно и совершается и описывается в словесной заклинательной или заговорной фор-

муле. Этот обрядовый синкретизм, предполагающий функциональное единство слова-знака обозначаемой им вещи и соответствующего действия, можно проиллюстрировать на примере магических языков из железа, которые фигурируют в хеттских ритуалах, где речь идет о заклятиях от «злых языков». Древность соответствующих обрядов и сопровождающих их заговорных текстов удостоверяется, во-первых, наличием сходных заговоров в других индоевропейских традициях, в частности древнегерманской (Иванов 1963: 99; ср. об индоевропейских параллелях к древнегерманским заговорам, упоминающим названия других частей тела, Топоров 1969); во-вторых, наличием в этих традициях ритуалов вырывания языка (Кевен 1958) и мифов, отражающих мотив освобождения от «злого языка» (Иванов, Топоров 1973 и 1974), в-третьих, многообразными типологическими параллелями, относящимися к использованию магических изображений языков в африканских (Вайда 1962), северно-американских индейских (Липс 1955) и древнекитайской (Салмони 1954) традициях (ср. выше об универсальности жестовой символики, связанной с языком).

Эти же синкретические представления, не разграничающие еще слово, вещь и действие, отражены в многозначности соответствующих герминов во многих языках Древнего Востока — хеттском (ср. хет. *uttar* ‘слово, дело, вещь’, *temiya-* ‘слово, дело’), хурритском и других, как и в некоторых африканских языках (бамилеке в Центральном Камеруне, см. Иванов 1966). В этих языках сами термины подтверждают вывод, по которому «слово, действие и вещь — три морфологические разновидности, оформляющие единую семантику своеобразной космогонии,— они различны, но внутренне едины, и каждому слову соответствует свое действие и своя вещь» (Фрейденберг 1936: 248).

Из ученых, явившихся предшественниками «палеонтологического» исследования ранних синкретических форм семиотической деятельности, проблему роли слова для этих этапов исследовал с семиотической точки зрения А. А. Потебня, отметивший, что в начале речь идет о еще нерасчлененном единстве означаемой и означающей сторон знака (Потебня 1905: 449—450, 759, 1914: 499). «Верование это доходит вплоть до нашего времени: 1) имя важнее вещи; 2) обычай скрывать имя от людей; 3) давать ребенку имя, охраняющее его и 4) разные заговоры» (Потебня 1905: 399—400, 1914: 495). Потебня одним из первых наметил связи между языком и мифом (Потебня 1905: 583—605), предвосхитив этим понимание мифа как вторичной моделирующей семиотической системы. При этом опережая (в частности, и в конкретном понимании структуры мифологического символа) то сближение мифического сознания с научным, которое характерно для современной истории человеческих знаковых систем, предтечей которой был Выготский (Леви-Стросс 1962, Лурия 1974: 12), Потебня указывает на наличие общих черт у мифа и научного мышления, которые

предполагают слово как свою предпосылку (Потебня 1905: 401). Анализируя самый термин «миф», Потебня замечал, что «у Гомера μῆδος — слово, как противоположное делу — ἔργον, речь, рассказ, разговор, приказание, и содержание, предмет речи (ср. *вещь*)» (Потебня 1905: 417). На эту терминологическую особенность обращал позднее внимание и А. Ф. Лосев, в свое время много сделавший для исследования мифологической философии имени (Лосев 1927, 1957: 16).

В недавнем семиотическом исследовании, подчеркивающем номинационный характер мифа, где слово выступает как эквивалент собственного имени предмета, отмечается в этой связи значимость табу (Лотман, Успенский 1973: 286). Если с точки зрения диахронической антропосемиотики в табу можно видеть след ритуальных запретов, накладывавшихся на использование звукового языка, который внутри синкретического ритуала заменялся другим кодом то для синхронно описываемых соотношений языка, ритуала и мифа (как вторичной моделирующей семиотической системы, надстроенной над языком) более существенно то, что табу (как и наличие ряда в определенном смысле равнозначных имен) обнаруживает уже относительную взаимную независимость разных сторон словесного знака: означаемая сторона его может кодироваться другими способами при замене означающей стороны, на которую наложен запрет. Функционирование звукового языка как при наиболее архаичных ритуальных запретах, полностью его запрещающих, так и при частичных запретах на отдельные слова, зависит от того, что «магическая мысль... отличается от науки избытком детерминизма» (Леви-Стросс 1962: 185); чем племя «примитивней, тем большее число ограничений, предопределяющих каждое действие» (Боас 1940: 633).

Как показал в замечательной работе по истории сознания С. Н. Давиденков, тип общества, где «духовная жизнь... вылилась в сложнейшую систему бессмысленных, забивающих голову ритуалов, контролирующих каждый шаг человека» (Давиденков 1947: 147), приводил к постепенной сверхритуализации поведения, значительно превосходящей то, что можно предположительно восстановить для еще более древнего первобытного общества. Этой сверхритуализацией отчасти можно объяснить «неолитический парадокс», сформулированный Леви-Страссом в связи с признанием наличия развитой «первобытной науки»: «Неолитический человек или человек доистории, следовательно, является наследником длительной научной традиции; тем не менее, если дух, вдохновлявший его, как и всех его предшественников, был в точности таким же, как и у современных людей, то как можно понять, почему он остановился в своем развитии и почему многие тысячи лет застоя находятся наподобие лестничной площадки между неолитической революцией и современной наукой?» (Леви-Стросс 1962: 18). Этот вопрос, относящийся и к искусству (промежутки между живописью ориньяка и Ласко и следующими аналогичными

взлетами в искусстве: Египет амарнской эпохи, Греция), получает ответ благодаря исследованию ритуализованности всех форм знакового поведения, постепенно увеличивающейся в древних обществах. Табу как «причину застоя многих цивилизаций древности» рассматривал Л. Я. Штернберг (Штернберг 1936: 186, ср. Иванов 1969а: 73). Нет оснований (вопреки Леви-Брюлю и Марру) отрицать логический характер первобытного мышления, но вместе с тем несомненно наличие в нем «универсальной логической ошибки» (Давиденков, 1947: 134). «Сам по себе принцип ритуального ограничения поведения и ритуальных действий является на этой фазе развития универсальным; содержание же этих ограничений и действий чрезвычайно разнообразно» (Давиденков 1947: 134). По словам Давиденкова, «создание разнообразных защитных и охранительных ритуалов, поражающих нас теперь своей бессмыслицей, совершенно совпадает по своему невро-физиологическому механизму с теми ритуальными действиями, которыми пользуется невротик для своего успокоения» (Давиденков 1947: 151, 147).

В этой связи следует напомнить, что именно табу были первоначально тем материалом, на основании которого были проведены далеко идущие сопоставления архаических систем культуры со знаковой системой бессознательного (Фрейд 1948). Оправданность этих сопоставлений по отношению к табу слов признается как психиатрами (Давиденков 1947), так и лингвистами (Бенвенист 1974). В семиотических терминах можно говорить о ситуации, где фактом самой знаковой системы становится отсутствие означающей стороны знаков (или всей системы знаков). В этой связи особый интерес представляет описанный в хеттском тексте II тысячелетия до н. э. случай такой тотальной афазии, вызванной травмой, которая была осмыслена как результат вмешательства бога и лечилась соответствующими ритуалами, предполагающими второе рождение больного (Иванов 1973а: 43—44). Здесь сама травма становится объектом религиозного осмысления, что подтверждает психоаналитическую интерпретацию соответствующих явлений. Особый интерес представляет повторное возвращение травматического состояния во сне: «Так говорит Мурсилис, Мое Солнечное Божество, Великий Царь. Я направлялся в старый разрушенный город Кунну. Разразилась гроза. Бог Грома прогремел ужасающе. Я испугался. Слов, что были в моем рту, стало меньше, и слово с трудом выходило из моего рта. Но я не обратил тогда внимание на это свое состояние. Потом пришли и прошли годы. И так случилось, что это мое состояние стало мне сниться. И во сне меня коснулась рука бога, и дар речи от меня ушел. Я обратился к оракулу. Оракул ответил, что это был бог грозы города Мануцци. Соответственно этому я обратился к оракулу грозы города Мануцци. Тот мне ответил, что божеству надо дать обменного быка, дабы сжечь его в огне, и птиц, дабы сжечь их. Тогда я обратился к оракулу с вопросом по поводу обменного быка. Оракул мне

ответил, что его надо привести в назначенное место в стране Куманни в храм божества. Тогда обменного быка украсили. И я, Мое Солнце, положил свою руку на него. И быка повели в страну Куманни. Я же, Мое Солнце, перед ним склонился. В тот самый день, когда украшали обменного быка я, Мое Солнце, совершил омовение. Перед этим же в предыдущую ночь я, Мое Солнце, избегал женщины. Когда же наутро рано я, Мое Солнце совершил омовение, после того только я, Мое Солнце, наложил руку на обменного быка.

Когда же обменного быка увезли, я, Мое Солнце, после отправления обменного быка семь дней совершал омовения в обрядово чистой воде. В тот же день, когда я наложил руку на обменного быка, тогда же были отправлены прочь все праздничные одежды, которые я в тот день одевал, а вместе со всеми этими одеждами были отправлены прочь пояс, кинжал и обувь. И их унесли прочь. Также и запряженную колесницу вместе с луком, колчаном и конями они отправили. И их увезли прочь. Тот стол, за которым я сиживал, когда ел; ту чашу, из которой я пивал, и то ложе, на котором я спал, и тот кувшин из воды, откуда я брал воду для умывания, и всю ту утварь, какую только можно назвать — все это стало негодным к употреблению: так определил оракул божества. Праздничные одежды, колесницы и кони были взяты прочь по этому слову божества. Те же одежды, в которых я был в тот день, когда Бог грома страшно прогремел и когда разразилась гроза, и ту колесницу, на которой я в тот день стоял, все те одежды, и ту запряженную колесницу, все это отправили прочь» (Гетце, Педерсен 1934).

Отсутствие дара речи, вызванное травмой, осмыслием как вмешательство бога, лечится обрядом, при котором царь заменялся его обрядовым эквивалентом — быком *riugari* (хеттское и хурритское *riugari* ‘обмен, стоимость при обмене’). Этого быка отправляли для жертвоприношения, чтобы умилостивить божество. Совершаемые при этом обряды омовения царя и уничтожения всех его прежних одежд, предметов царского обихода и утвари, связанной с прежней жизнью царя, символизировали его обрядовую смерть, за которой наступало его «второе рождение»: он таким образом излечивался от болезни и к нему возвращался дар речи, рассматриваемый как часть его личности.

Ритуал лечения царя полностью соответствует общей схеме ритуала коронации, который, в свою очередь, имеет общий источник с ритуалом инициации, общим для большинства народов мира; основной частью, совпадающей в этих и других структурно с ним схожих обрядах (в частности, ритуалах замещения царя) является мотив умирания и возрождения царя (Хокарт 1970б: 70, 74, 77, 79—80, 83—84, 135, 150, 157, 159). Мотив ритуального (не реального) умирания больного царя особенно отчетливо прослеживается в том, как устраются все предметы, которые находились к прежнему (больному) человеку в отношении неотчуждаемой принад-

лежности: стол, на котором он обычно ел, сосуд, из которого он пивал, постель, на которой он обычно спал, его праздничные одежды, колесница и оружие. Те же точно предметы выступают и в ритуалах замещения царя, где они передаются во временное владение ритуальному заместителю.

Леви-Брюль замечал, что «у меланезийцев чувство собственности на некоторые предметы непосредственно связано с осознанием личности и они почти совпадают друг с другом. «Я» каждого человека не представляется ни ему самому, ни другим как нечто строго ограниченное внешней поверхностью его тела; имеется некоторое количество предметов, сопричастных природе этого «я» (Леви-Брюль 1950: 214—215; Яковлев, Ашхамаф 1941: 457—458). Эта коммуникационная (и вместе с тем семиотическая) функция привычных предметов как знаков тождества человека самому себе используется в ритуале излечения Мурсилиса (как и в ритуалах замещения царя) для того, чтобы символизировать его смерть одновременно с отправкой в другой город быка — его обрядового эквивалента. Как и в обрядах замещения царя, в ритуале коронации и в других родственных ритуалах, за обрядовой смертью следует обрядовое рождение. В частности, общим мотивом для всех этих ритуалов является обрядовое очистительное омовение, в ритуале лечения от афазии продолжающееся в течение семи дней (священное число — универсальный параметр ритуалов, определяющее и длительность хеттских обрядов замещения царя) после отправления в другой город жертвенного быка — эквивалента царя.

С точки зрения поставленного выше вопроса о роли языка в системе символов бессознательного особенно существенным представляется соотнесение данных этого текста с клиническими наблюдениями еще в первых работах Фрейда, который показал, что при истерии наблюдается полная афазия, при которой больной не произносит ни одного слова, тогда как при афазиях, вызванных органическими поражениями, какие-нибудь слоги и междометия должны сохраняться (Фрейд 1952: 44—45, ср. использование этих наблюдений уже в труде Погодин 1913; в подобных случаях возможно полное сохранение оптического письменного кода). Исследование афазий было тесно связано с общей теорией знаков, начиная с пионерских трудов Джексона, изучавшего их с точки зрения расстройства разных систем знаков-символов (Джексон 1948), и продолжившего это направление Хэда, определившего афазию как «расстройство символического формулирования и выражения» (Хэд 1926, ср. о значимости работ Джексона и Хэда уже в труде Делакруа 1924: 490 и след.; Делакруа сформулировал результаты изучения афазии в семиотических терминах, следуя Соссюру, см. дальнейшее развитие этих идей: Якобсон 1971б). Л. С. Выготский, последовательно проводивший семиотическую точку зрения в своих трудах 30-х годов, обращал особое внимание на то, что при распаде, в частности при афазии, на первый план

выступают низшие (более примитивные) функции и центры (ср. об афазии Выготский 1960). С этой точки зрения может представить особый интерес и установление аналогий между афазией и табу слов, с одной стороны, истерической тотальной афазией и аналогичным явлением в синкretической системе знаков,— с другой. Как при табуировании одного слова, так и при полном отказе от речи (будь то в условиях табуирования устного языка, как у аранта, будь то в ситуации, описанной в рассказе Мурилиса), наблюдается вытеснение означающих сторон знака (или знаков) устного языка, в силу чего и аналогичные явления в современных обществах (в соответствии с приведенной мыслью Выготского) могли бы рассматриваться как архаические (ср. Иванов 1961 б, 1962: 81, 87). Представляется, что само наличие этих явлений предполагает параллельное существование хотя бы одной другой знаковой системы наряду со звуковым языком.

7. *Миф об установлении имен*. Ранний этап в развитии мифо-поэтических представлений об отношениях между словом и вещью, приведший к осознанию различий между ними (хотя возможно, первоначально связанный с архаическим обрядом инвокации — называния — творения вещей, не имеющих имени), может быть реконструирован благодаřи сопоставлению древнеиндийского мифа о Вишвакармане — Всех дел мастере, или Господине всех ремесел, Всеобщем Творце (др.-инд. viśvakarman) — Господине речи (Vācaspati, «Ригведа», X, 81, Рошу 1959: 189, 191), который установил имена богов, и о древних риши — первоначальных поэтах, установивших имена вещей (др.-инд. nāma dhā- ‘установить, положить имя’), с аналогичным древнегреческим мифом (Иванов 1964). В гимне, посвященном Вишвакарманду («Ригведа», X, 82, 3, см. об этом гимне Михальский 1963, Елизаренкова 1972: 401—403, Бибихин 1974: 71), о нем говорится: yó naḥ pītā janitā yó vidhātā dhāmani vēda bhūvanāni vīsvá | yó devānam nāmadhā éka evā tam samprāśnām bhūvanā yantu anyā ‘(Тот), который наш отец, (пра)родитель, создатель порядка, (тот), который знает все состояния и все существа, который единственный установитель имен (nāmadhā) для богов, к нему приходят другие существа, чтобы его спрашивать’.

В цитированном гимне это прозвание Вишвакармана («установитель имен») следует за упоминанием saptaṛṣi ‘Семи мудрецов’, первоначальных поэтов, и предшествует упоминанию их же как ‘древних риши’ (ṛṣayaḥ pūrve). Поэтому с этим гимном непосредственно можно сопоставить другой ведийский гимн («Ригведа», X, 71), хотя он формально и обращен к другому богу — Брихаспати (ср. о нем Шмидт 1967), к которому чаще всего и применяется титул Господина речи. Этот последний гимн целиком посвящен тем же первоначальным поэтам — древним риши, причем о них говорится: Bṛhaspate prathamām vācō ágrām yát praírata nāma-dhéyam dádhānaḥ ‘О Брихаспати, первое начало осуществилось, когда они приступили к действию, производя установление имен

(nāmadheya)’ («Ригведа», X, 71, 1). В пользу того, что в этом гимне отражена весьма древняя традиция, говорит уже то, что дальше в нем говорится о древнем сообществе (*sakhya*) певцов-жрецов (исполнителей синкретического обряда), Кейпер 1960, Елизаренкова 1972: 391. Можно думать, что в гимне такого сообщества должна была храниться традиция, относящаяся к преданию о создании Речи, которому посвящено начало гимна, где говорится, как благодаря положению имен сокровенное стало «явным» (āvih, ср. Бибихин 1974: 60).

Несмотря на то, что гимны, отражающие предполагаемый ранневедийский миф, входят в позднюю X мандалу «Ригведы», самые представления об акте установления имен (nāmadhéya) богом — Всеобщим Творцом (Всех Дел Мастером) или первыми певцами-жрецами можно признать весьма древними. На архаичность сложного слова nāma-dhéya ‘имен установление’ указывает его тип, аналогичный др.-инд. bhāga-dhéya ‘дар богов’, ‘доля, получаемая богами’, ratha-dhéya ‘драгоценное пожертвование’, а также и архаизм соотносящегося с ним сложного слова другого типа, образованного из тех составных частей nāma-dhā. Оба эти архаичных сложных слова предполагают наличие фразеологического сочетания nāma dhā- (вариант с локативом nāmañ dhā) ‘устанавливать имя’, ‘давать название вещи’, ср. употребление этого сочетания в «Ригведе» в сочетаниях типа tvesáñ śávo dadhire nāma ya jñíyam ‘(Маруты) установили для себя (= приобрели) устрашающую силу, восхитительное имя’ (VI, 48, 21); dádhāno nāma mañó vácobhiḥ ‘(сома) приобретает благодаря речам могущественное имя’.

Согласно гипотезе Рену (Рену, 1958: 10—19), отражением того же сочетания nāma dhā — служит в «Ригведе» параллельное употребление слов nāman- ‘имя’ (как обозначение ‘сущности’, ср. Гонда 1970, Бибихин 1974) и dhāman- ‘существо, сфера, явление, в котором помещена божественная сила’. Комментируя это слово, Гонда (Гонда 1970: 46) указывает, что всякое проявление божественной силы (dhāman) предполагает наличие имени (nāman). В древневедийском сочетании nāman-dhāman- можно видеть ранний прототип того сочетания, из которого развилось nāmagūra ‘имя и форма’ — ‘форма и материя’ (один из ключевых терминов в философских сочинениях на санскрите, Радхакришнан 1956: 156; о том, что второй член мог кодироваться различными словами, свидетельствует также параллельное древнее nāman vāpus).

Архаичность этой ведийской традиции подтверждается не только описанными выше древнеиндийскими фактами, но и сравнением с родственными языками. Древний индоиранский миф о установлении имен, как и соответствующая терминология (см. Зубатый 1945: 92), отражен не только в «Ригведе», но и в «Авесте». Здесь установление имен приписывается, как и в цитированных гимнах «Ригведы», то древним людям — ya eśam-ča ragō mašyaka ... gairinam nāmān dābagə ‘и их же древние люди гор имена устано-

вили' («Яшт», 19, 6), то — божеству (самому Ахура Мазде): *yā vā vānuliš Ahurō Mazdāo nāmāt dādat* 'которые вам, благие (воды), Ахура Мазда имена установил' («Ясна», 38, 4). Общеиндо-иранский характер этого фразеологического сочетания и соответствующего мифа очень важен для доказательства наличия греческого соответствия.

Как удалось показать ранее (Иванов 1964, ср. Елизаренкова 1972: 60, 402), ведийский «установитель имен» (*nāma-dhā-ḥ*) по происхождению тождествен древнегреческому ономатету — установителю имен (*ὄνομαθέτης*). Фразеологическое сочетание *ὄνομα τίθεσθαι τινὶ* 'установить — дать кому-нибудь имя', соответствующее др.-инд. *nāma dhā-*, авест. *nāmāt dā-*, встречается уже у Гомера в «Одиссее» (19, 403), в месте, где речь идет о назывании ребенка (ср. Зубатый 1945: 92), а также у Эсхила и в более поздних текстах. В изречении, повторяющемся в нескольких пифагорейских источниках (Ямвлих 1884: 60) и обнаруживающем близость к идеям семиотики, говорится, что после числа на втором месте по мудрости находится ' тот, кто установил имена вещей' (*ὅτις ὄνοματα τοῖς πράγμασι θέμενος*).

И. М. Тронскому принадлежит заслуга открытия древнепифагорейского характера этого имени. Проанализировав сходные представления и тот же термин и у Платона, он пришел к следующим выводам: у Платона в циалоге «Кратил» «спорящие стороны одинаково исходят из предположения, что имена создаются («поплагаются») неким «творцом имен» (*ὄνομαθέτης*), а спор идет о том, создали ли эти «ономатеты» такие имена, которые свойственны вещам по их вещной «природе». «Творец имен» фигурирует и в пифагорейских *ἄκρωσιστα...* и вряд ли справедлив скепсис Steinhthal'я, приписывавшего изречение «платонизирующем пифагорейцам»; образ ономатета, построенный по обычному мифологическому трафарету «героев культуры», «открывателей» (*εὑρέτες*) вскорьльз упоминается и в более раннем диалоге Платона «Хармид» (175 B), как нечто общеизвестное, не нуждающееся в дальнейшем пояснении, и создан, вероятно, на сравнительно ранних этапах спекуляции над «именами»; поэтому нет основания оспаривать возможность наличия его в древнепифагорейском учении. ...Архаическое мышление, вероятно, не представляет себе людей без языка: да и ономатету в сущности приписывается лишь создание конкретных «имен» данного языка» (Тронский 1936а: 25—26).

В другой работе того же времени И. М. Тронский осторожнее высказывался относительно времени появления представления об ономатете, допуская (хотя и с осторожностью) и его мифологический возраст: «хотя греческая мифология не приписывает ни одному из своих персонажей подобных функций, самое представление об «установителе имен», «ономатотете», засвидетельствовано философами...» (Тронский 1936б: 9).

Идея Тронского о том, что диалоги Платона «Хармид» и «Кратил» подтверждают древнепифагорейский характер термина

была позднее повторена Гольдшмидтом (Гольдшмидт 1940: 65), пришедшим к той же мысли независимо от И. М. Тронского. Оба этих ученых не привлекали приведенный выше сравнительный материал, в частности и гомеровский, и потому склонны были считать, что идея установления имен принадлежит самим пифагорейцам (хотя И. М. Тронский допускал и еще более ранний — мифологический период сложения этого термина и соответствующего образа). Между тем именно текст «Хармида» Платона делает несомненным сближение платоновского (а, следовательно, и древнепифагорейского) *οὐομαθέτης* ‘установитель имен’ с гомеровским *ὄνομα τίθεσται*, потому что в тексте диалога сложное слово сочетается с той фразеологической комбинацией имени и глагола, от которой оно образовано. На это с присущим ему (не только как мыслителю, но и как переводчику) сочетанием тонкого научного чутья с интуицией художника слова обратил внимание Владимир Соловьев в своем переводе: *ὁ οὐομαθέτης ἔθετο* букв. ‘именоположник — положил’ (Соловьев 1899: 270, прим. 117).

Точно такая же комбинация засвидетельствована и в более позднем диалоге Платона «Кратил», где проблема установления имен — центральная тема, и поэтому соответствующие термины употребляются многократно. Во многих местах «Кратила» (436в, 418а, 401в, 411в, 416с) повторяется (с небольшими вариациями) формула *ὁ θέμενος τὰ οὐόματα* ‘ тот, кто установил имена’, дословно совпадающая с приведенным выше пифагорейским изречением,ср. также сочетания типа *ὁ οὐομαθέτης τὰ οὐόματα τίθεσται* ‘законодатель устанавливает имена’. Для сравнения с индоиранскими фактами важно наличие в «Кратиле» выражения *οὐόματος θέσις* ‘установление имен’ (390а), по внутренней форме и по этимологии составных частей точно соответствующего др.-инд. *nāma-dhēya* (ср. позднейшее *οὐομαθεσία*, *οὐομαθέσια* ‘nominalia’).

Новейшие исследования о «Кратиле» не оставляют сомнений в том, что излагаемая и критикуемая в этом диалоге теория установления имен принадлежит не самому Платону, а более ранней традиции, в частности пифагорейской (Гольдшмидт 1940, Тронский 1936а, б). Но в самой этой древнепифагорейской традиции образ ономатета как высокочтимого культурного героя восходит к ранним представлениям, унаследованным от периода греко-индо-иранской общности. Тем самым удается наметить древние истоки одного из тех терминов, которые позднее употреблялись в известном споре о том, соответствуют ли слова их значению (обозначаемым им венцом) «по природе» (*φύσει*) или «по обычаю, закону» (*νόμῳ*), «по установлению» (*θέσει* позднейшее словоупотребление, ср. Тронский 1936а: 26).

Противопоставление установления по закону (*νόμῳ*) и адекватности по природе (*φύσει*) было присуще греческой мысли V в. до н. э. и проявлялось в разных областях — права, нравственности, политики, науки, религии; эта оппозиция, в частности, проявлялась и в противоположении установления имен по закону и

их адекватности от природе (Марицки-Гочапски 1973: 473, 483—484). Этот спор, предвосхитивший позднейшие семиотические дискуссии о характере связи между означающей и означаемой сторонами языкового знака (Бюхнер 1936), по-видимому, был связан с переосмыслением старых терминов и соответствовавших им понятий. Так, важное для этого спора представление о «природе» обозначалось словом *φύσις*, коренившемся в архаической терминологии магической медицины (Рожанский 1974: 80) и связанном, как и другие греческие термины того же семантического круга, с древней индоевропейской традицией (ср. Топоров 1973а:137).

Что же касается сочетания типа греч. *οὐόματα τίθεσται*, др.-инд. *nāma dhā-*, его следует признать восходящим даже к более древнему времени, чем общегреческо-индо-иранская диалектная общность (датируемая периодом около 4 тысячелетия до н. э.). Родственные сочетания обнаруживаются, с одной стороны, в славянских языках, ср. **јьтє děti*, реконструируемое (во всяком случае для западнославянского) на основе ст.-чеш. *dieti jmě*, пол. *dzieć imię* (Зубатый 1945: 92—93), с другой стороны, в анатолийских языках, ср. в особенности в лувийской иероглифической надписи из Каратепе (XXХ) *ādamaīn(a) tuha* ‘имя (я) установил’. Сходство этого мифологического фразеологического сочетания с другими индоевропейскими фразеологическими сочетаниями, обозначавшими словесное действие, направленное на воспевание кого-либо (чаще всего предводителя боевой дружины, ср. Шмитт 1967) типа др.-инд. *śravaḥ dhā-* ‘славу положить’, ослав. **slāvō děti* (Иванов и Топоров 1963, ср. собственные имена типапольск. *Zdzesław, Przedzi(e)sław*), удостоверяет вхождение всех этих сочетаний в набор древних обозначений словесного действия, включенного в систему архаических ритуалов.

Восходящая к этому древнему индоевропейскому сочетанию древнегреческая комбинация слова *οὐόματα* ‘имена’ с *θέσει* ‘по установлению, по соглашению’ продолжает долгое время употребляться в греческих рассуждениях по философии языка, в том числе и у философов, критиковавших архаичные представления об именах и их назывании, например у Эпикура в «Epistula ad Herodotum» (Лукреций 1947: 556). Идею «установления имен» и соответствующий термин находят и у логиков позднейшего времени — у Порфирия (232—305 гг. н. э.), Симплиция (VI в. н. э.), Пинборг 1972. Отражение этих представлений и терминов можно найти и у тех крупнейших западноевропейских философов, которые испытали на себе влияние Платона: так, в сочинениях Сёренса Кьеркегора, чьи философские книги самой формой предполагают воздействие Платона, продолжается обсуждение «первого изобретателя языка» (*første Opfinder af Sproget*, Бейерхольм 1962: 40), ср. равнозначное ὁ θέμενος πρῶτος τὰ ὄνόματα в «Кратиле» Платона, 43бв.

Именно образ «изобретателя» считал центральным И. М. Тронский для мифологического круга представлений об ономатете.

Для всякой мифологии характерны сказания о «происхождении» той или иной вещи, о «героях-изобретателях». Имеющиеся в языке имена также нуждаются в изобретателе» (Тронский 1936б: 8). Эту догадку Тронского можно подтвердить сравнением текста «Кратила» Платона, видимо, отражавшего давнюю традицию, с родственными древнеиндийскими представлениями.

В «Ригведе» (X, 81 и 82) Вишвакарман выступает и в качестве Господина речи, что находит отражение и в позднейших текстах («Атхарваведа» и «Шатапатхабрахман», Рошу 1959), и вместе с тем как ваятель, кузнец и плотник. Аналогичное мифологическое существо, являющееся, как и ведийский Вишвакарман, «установителем имен» — ономатетом, в диалоге Платона «Кратил» называется ремесленником (*δημιουργός*, ср. *δουκατούργός* там же, 389а) и последовательно сравнивается с художником, кузнецом и плотником (почти в том же порядке перечисления, что и в «Ригведе», X, 81). По-видимому, здесь можно думать не только об общем происхождении двух мифологических традиций — греческой и индийской, но и о генетическом сходстве языковых обозначений и социальных структур, ими воспроизведенных.

Новейшие разыскания приводят к выводу о древности той греческой традиции, согласно которой общество некогда делилось на четыре социальных группы. Одну из них составляли ремесленники (*δημιουργοί*), что соответствует и сходной иранской традиции (Бенвенист 1969а: 288—291), где возникновение социальных групп связывалось с расчленением «гротескного тела» (ср. Бахтин 1965) прачеловека Имы (Дюмезиль 1971, ср. Топоров 1971). На основании этого греко-индо-иранского соответствия четырехчленное деление общества, типологически сходное, например, с четырьмя фратриями у зуны, соотнесенные с четырьмя видами деятельности (Томсон 1959: 53), и с другими системами четырех социальных рангов (Крюков 1968 б) реконструируется и для обще-греческо-индо-иранской эпохи, когда, по-видимому, уже существовало четыре разных социальных ранга, соответствовавших позднейшим ведийским варнам (брахманы — высшая варна, первоначально жреческая, кшатрии — военные, вайши — земледельцы, шудры — низшая варна). В четвертую группу («ремесленников» в широком смысле) в греческой и позднейших индийских традициях, как, вероятно, и в других индоевропейских (Дюмезиль 1958, 1966: 592), входили и ремесленники, работавшие по дереву (плотники), и ремесленники, работавшие на металле (кузнецы), и художники.

Систематизацию этих представлений в духе индийской числовой символики и классификации разных стихий (элементов) можно видеть в позднейшей южноиндийской легенде о том же Вишвакармане — Господине всех ремесел, который выступает в качестве родоначальника касты камалларов, ведущей свое начало от пяти сыновей Вишвакармана, работавших соответственно по железу, дереву, меди, камню и золоту. Этому соответствует и пять

ликов Вишвакармана, упоминаемые в санскритском руководстве для художников «Рупавамийя» (149) и изображаемые до сих пор носителями этой южноиндийской традиции (Кумарасвами 1956: 63, 79, табл. XXI).

Вишвакарман и в сочинениях на эпическом санскрите (в частности, в «Махабхарате»), и в позднейших индийских произведениях выступает не только в качестве «плотника богов» и «создателя божественных колесниц» (с чем связывали и его роль Господина речи ввиду древнего метафорического обозначения поэтического слова как колесницы), но и как главный покровитель художников, приносивший удачу мастеру. Характерно, что название одного из трактатов об изобразительном искусстве (*Шильпашастра*) было образовано от его имени (Кумарасвами 1927: 140). В других позднейших текстах, в частности палийских («Махавамса», XVIII, 24), Вассакамма (палийское имя того же бога) выступает в качестве бога кузнецов, принимающего облик золотых дел мастера. Сходное соотнесение кузнецов с обозначением тех, кто занят искусством слова, обнаруживается и в других индоевропейских традициях (Иванов и Топоров 1974).

Анализ истоков древнеиндийских мифов и легенд о Господине речи и Господине всех ремесел убеждает в изначальном синкретизме этих мифологических образов, соответствовавших пониманию эстетической деятельности (поэтической и художественной) как единого синкретического целого. Существенно при этом то, что в текстах, где речь идет об этом древне-индийском мифологическом существе и соответствующем ему греческом ономатете — «установителе имен», употребляется сходным образом древнеиндийский глагол *takṣati* ‘плотничает, тешет’ (в частности, в сочетании с превербом в формах типа *nīṣṭakṣuḥ* ‘смастерил’) и греческое *τεχνή* ‘искусство’ (в тех диалогах, где, как в «Кратиле», отражалась более древняя традиция). Этот глагол, бывший основным древнеиндийским термином для обозначения плотницкого дела, родствен как глаголам других индоевропейских языков с тем же техническим ремесленным значением (в том числе рус. *месать*,ср. *мес*, *месля* ‘плотник’, ср. Трубачев 1966: 118, 152, 248), так и терминам, в которых, как в греческом *τεχνή* ‘искусство’, у Гомера ‘способ’, *τεχνίος* ‘искусный в тканье’, соединялись оба эти значения.

Эти два ряда значений, характеризовавшие большинство общепринятых индоевропейских терминов, относившихся к словесному искусству (Шмидт 1967), совмещаются и в самом др.-инд. *taks-* — ‘мастерить, плотничать’ и в его производных. Гимны «Ригведы», относящиеся к поэтическому творчеству, изобилуют такими выражениями, как «Словно плотник (*tāṣṭr*, от корня *taks-*)», [мастерящий колесницы], я обрел вдохновение и сложил песнь» (III, 38, 1); «Эту песнь сотворили [певцы,] жаждущие богатств и служащие богам, как колеснице [мастерят] мудрые [плотники], искусные [мастера]» (1, 130, 6). Это же представление о ремесле поэта, уподобляемом

плотницкому делу, выступает и в таких образах, как «Так заострите же, о поэты, топоры, которыми вы создали [песни] для бессмертных» (Х, 53, 10). Веселовский (1940: 328) отмечал значимость для теории синкретизма этого (и других ему подобных) технического обозначения поэзии в «Ведах».

Такое ведийское словоупотребление по отношению к этому слову (*taks-*) и другим подобным, очевидно, отвечало особенностям индоевропейской терминологии, отражающей соответствующие синкретические эстетические представления: создание произведений словесного искусства (как, видимо, и других произведений искусства) описывалось посредством технических обозначений, первоначально относившихся к таким ремеслам, как плотницкое и ткацкое, и к таким занятиям, как плетение. Это представляет несомненный интерес и с точки зрения известной гипотезы (в существенных чертах разделявшейся и С. М. Эйзенштейном) о первичности техники по отношению к искусству и технического понимания стиля в духе школы Г. Земпера. Представление о техническом творчестве (Блох 1923) отнюдь не явилось достижением последних веков.

8. *Словесный поединок и обобщенный обмен*. Для проверки теории синкретизма исключительное значение имеет анализ в свете современных семиотических и этнологических данных той концепции словесного поединка, которая была намечена еще Веселовским (Веселовский 1940: 214—215, 218, 302 и др.) и детально развита Фрейденберг.

Предложенное в книге Фрейденберг восстановление древней формы словесного поединка подтверждается многочисленными новейшими семиотическими исследованиями. «Загадчик, загадка которого разгадана, погибает. Сфинкс может приносить смерть, от которой спасается разгадчик. В загадывании и разгадывании лежит момент борьбы, поединка: он может быть дан в словесной форме, но параллельно и в действенной» (Фрейденберг 1936: 138, ср. о загадке 144).

Для общей семиотики исключительный интерес представляет идея, по которой первоначальный обмен загадками и разгадками мог быть и несловесным, поскольку для первобытного мировоззрения в акте коммуникации участвовали и явления природы. На определенном этапе истории культуры человек перерабатывает каждую получаемую его органами чувств последовательность сигналов так, как если бы она была осмысленным сообщением, т. е. человек исходит из установки на осмысленность сообщения, являющейся естественной для дешифровщика (ср. Иванов 1965). К этому классу явлений относятся попытки интерпретировать явления природы в качестве знаков, характерных для ранних периодов истории культуры; ограничение, по которому семиотика рассматривает только вторичные знаки в отличие от первичных сигналов (Якобсон 1970), относится к поздним этапам истории. В таком широком семиотическом смысле «загадывание и разгадывание со-

ставляет ось гадания, дословесного, так сказать, диалога, при котором вопрос задается космическим силам, божеству (звездам, воде, огню, растительности, птицам, животным и т. д.), которое отвечает положительно (жизнь) или отрицательно (смерть); вот почему загадывание, как и гадание, происходит в храмах и прорицалицах божества, и сопутствует таким праздникам, как рождение божества, рождение нового года, воскресение из смерти и т. д. Загадывают и разгадывают при помощи небесных светил, злаков, плодов, растений; дольше всего удерживаются бобы, переходящие в кости, шахматы и пр. и древнее действие жизни и смерти обращается в игру с выигрышем и проигрышем, тоже происходящую в святилищах, во время праздников, а по мифу — в преисподней» (Фрейденберг 1936: 138). Существенное семиотическое значение этих реконструкций состоит в том, что благодаря им становится ясной связь древних словесных ритуалов с несловесными, в частности, то переплетение словесных и несловесных форм, которое отмечается в обрядах гадания, игравших исключительно важную роль в процедурах принятия решений в древних обществах. Не менее существенным представляется и вывод о генетических связях несловесных поединков с играми, которые позднее (у Соссюра, Витгенштейна и его школы) рассматриваются как семиотические модели тех систем знаков, которыми являются и естественные языки.

Исследованная Веселовским амебейная структура синкетического действия оказывается выводимой из этих черт архаического поединка. «Словесная перебранка чередуется с загадыванием шарад и загадок, и все это в форме амебейности; симметрия, отражающая своеобразное мышление, неизбежно ведет нас к антитезам, антифонности, к возвратам и обратно-симметрическим композиционным линиям циклизующего мышления, в котором всякая обратимость (*хут¹*) представляется моментом борьбы двух противоположных начал» (Фрейденберг 1936: 139).

Как показывают исследования последних лет, полностью подтвердившие эти гипотезы Фрейденберг (в свою очередь развившей догадки Веселовского), во многих архаичных традициях внутри самого ритуала в качестве его составной части может быть включен словесный поединок-диалог, представляющий собой обмен загадками и отгадками, ср. др.-инд. *vi-gadá* — как название ‘словесного поединка’ (Кейпер 1960: 264), родственное рус. *за-гад-ка, гад-ать* (Топоров 1971: 37; Иванов и Топоров 1973). Последовательность таких загадок с их отгадками соответствует последовательности тех операций, символизирующих сотворение мирового порядка, которые определяют структуру соответствующего ритуала и соотнесенных с ним архаичных текстов (Топоров 1971, 1973а: 117—127). В частности, в них речь может идти о древнейшем мотиве возникновения частей мироздания из частей прачеловека — иранского Имы — *Yima* (Дюмезиль 1971: 138—361), имя которого родственно др.-исл. *Ymir* (Берцлер 1936;

Иванов и Топоров 1974: 303) в «Старшей Эдде», ср., например, первый из таких вопросов — загадок и ответов — разгадок в этом тексте (для которого уже Фрейденберг 1936: 400, прим. 596, отмечала «космогонию в форме вопросов и ответов»).

Óðinn quað:

«Segðu þat iþ eina, ef þitt oeði dugir
Oc þú, Vafþrúðnir, vitir,
hváðan iðrð um kom eða uphiminn
fyrst, inn fróði iðtunn»

Vafþrúðnir quað:

‘Or Ymir holdi var iðrð um scópuð,
enn ór beinom biðrg,
himinn ór hausi ins hrímkalda iðtuns,
enn ór sveita siór’

(Эдда 1962; *Vafþrúðnismál*, 20–21)

‘Один [сказал:]

«Дай первый ответ, если светел твой ум
И все знаешь, Вафтруднир:
как создали землю, как небо возникло,
етун, открой мне»

Вафтруднир [сказал:]

«Имира плоть стала землей,
Стали кости горами,
небом стал через холодного туrsa,
а кровь его морем»

(Эдда, 1963)

Архаичность подобных представлений, в которых макрокосм объясняется через микрокосм — прачеловека, подтверждается сравнением с индийским Пурушей, точные аналогии которому (вплоть до числа частей расчленяемого «гротескного тела», ср. в этой связи о Пуруше Бахтин 1965: 381) обнаруживаются в африканских (западносуданских) мифах и обрядах (Калам-Гриоль, 1965, -ср. Иванов 1974а), связанных именно с ритуальной ролью Слова. Мысль о том, что загадывание загадок в подобных ритуалах приурочено к Новому году, когда с помощью этих обрядов из Хaosа воссоздается Космос (Топоров 1971: 31 и след.), может быть подтверждена еще и тем, что иранский Йима — прачеловек учредил календарный праздник Дня года — pawrð (Дюмезиль 1971: 295 и след.). Как и думала Фрейденберг вслед за Веселовским, к таким синкретическим календарным обрядам могут восходить позднейшие календарные (сезонные) тексты (в частности, песни), первоначальная ритуальная роль которых затемнена и может быть лишь реконструирована на основании сравнения с описанными архаичными явлениями.

Блестящее подтверждение того, что наиболее ранние тексты (в частности, такие, в которых можно проследить переход от соб-

ственno космологических текстов к историческим, Топоров 1973а) строятся по вопросно-ответной схеме, дает недавнее обнаружение (во время раскопок 1970 г., Оттен 1973) одного из наиболее ранних древнехеттских текстов — повести о детях царицы Несы (аккадское *Канеш*, первая столица хеттов — примерно на рубеже III и II тысячелетий до н. э.), наиболее существенная полумифологическая часть которого целиком построена по этой схеме: в нем чередуются вопросы-загадки и ответы-отгадки, произносимые двумя группами персонажей — жителями культового города и пришедшими в него тридцатью сыновьями царицы: «...Когда они достигли города Тамармара, они говорят: «Здесь вы дворцовые спальные покой согрели, а осел наш пришел сюда». Люди города им в ответ: «Из той стороны, куда мы смотрели, осел пришел». Дети говорят: «В той стороне, откуда мы пришли, женщина рожает раз в год. А нас за один раз мать родила». Люди города им в ответ: «Однажды наша царица Канеша (Несы) тридцать дочерей за один раз родила, а сыновья исчезли». От всего сердца дети вскричали: «Кого же мы ищем? Нашу мать мы ищем. В город Несы мы хотим идти»⁹.

Для диахронической семиотики обнаружение древнейшей вопросно-ответной (загадывательно-разгадывательной) структуры ранних исторических текстов весьма важно потому, что оно доказывает тезис о древности диалогических форм построения, на что многократно обращал внимание М. М. Бахтин (Бахтин 1963, 1965, Иванов 1973б).

Для определения места семиотического обмена репликами (вопросами-ответами, загадками-разгадками) среди других аналогичных явлений существенно то, что во многих обществах участники словесного состязания — члены корпорации певцов, входят в систему взаимных дарений: в обмен на дар словесного гимна они получают ответное дарение. На индийском материале — этой проблемы коснулся Веселовский в очень ценном месте своего труда по исторической поэтике (Веселовский 1940: 325), где он предвосхитил недавно доказанное (Уоткинс 1970) тождество некоторых существенных явлений индийской и древнеирландской поэзии.

В Древней Индии, как и в некоторых других обществах сходного типа, деятельность певца — создателя или исполнителя словесных текстов была включена в систему ритуальных отношений, регулировавших связи между разными социальными группами-варнами, а позднее кастами, выделившимися из варн. Эти отношения были основаны на том принципе обмена и дарения, который выявлен и во многих других архаических обществах, типологически сходных с древнеиндийским (Гуревич 1970: 63—82 и 1972).

Суть этого принципа заключается в обмене дарами и услугами между разными социальными группами. Понимание поэтических

⁹ Недавно предложено несколько иное (остающееся весьма проблематичным) понимание смысла вопроса и ответа об осле (Эйхнер 1974: 185), но оно не меняет характера структуры текста.

гимнов богам как «даров-песнопений» в ведийском гимне богине Речи (*Vāc*) («Ригведа», X, 71, 8) согласуется с гипотезой, по которой и описанный выше «ритуальный обмен вопросами и загадками стоит в том же ряду, что и обмен дарами (*potlatch*), также приурочиваемый обычно к началу года» (Топоров 1971: 35, прим. 50). Сходные отношения сохранились в преобразованном виде (благодаря развитию кастовой системы) и в тех индийских общинных поселениях, где до сих пор в качестве особой высокой касты сохраняется каста певцов-сказителей бхатов (*bhāṭ* ‘бхат; певец’). Их традиционным кастовым занятием считается исполнение преданий и традиционных песен, в том числе родословных и восхваляющих. Бхаты до сих пор входят в сеть ритуальных отношений обмена, называемую на хинди *джаджманни* (Уайзер 1936, Бейдельман 1955, Харпер 1959, Гонг 1960, Оренстейн 1962, Дюмон 1966: 128 – 142, Ишваран 1966, Кудрявцев 1971: 115–116) <др.-инд. *yajamāna* ‘тот, ради кого совершаются жертвоприношение’ (Иванов и Топоров 1974); слово восходит ко времени индо-иранско-греческой общности. Джаджманом называют того человека, который пользуется услугами со стороны других (Кудрявцев 1971: 108, прим. 3, ср. термины *ayadakulas* ‘те, кто пользуется услугами’, и *ayagaras* ‘те, кто оказывают услуги’, Ишваран 1966), в частности, со стороны бхата, выступающего в качестве жреца, совершающего обряд ради джаджмана (Нес菲尔д 1885: 48; Дюмон 1966: 129, прим. 42в).

Подобное функционирование ритуальных певцов находит параллели как в других индоевропейских традициях, включая гермеровских греков (ср. о дарениях певцам у греков Фрейденберг 1936: 129), древних германцев (Гуревич 1970, 1972) и славян (Липец 1969), так и у многих других племен с социальной организацией того же типа, например у индейцев науахо в Северной Америке (Эберле 1967, Иванов 1972а: 107), ср. систему вознаграждения в Полинезии (Сэлинз 1955) и др.

Согласно предположению выдающегося предшественника семиотического подхода к этнографии А. М. Хокарта, ритуальные функции существовали (а отчасти и сохраняются до сих пор) у тех каст, которые все вместе некогда входили в социальный ранг ремесленников, обслуживавший в ритуалах другие социальные ранги — брахманов, кшатриев, вайшьев¹⁰. Каста горшечников (гончаров) имеет ритуальную функцию изготовления изображений богов (Хокарт 1950: 13–14, 1936: 114–115, примеч. 26; ср. славянскую параллель — Трубачев 1966: 396). Средневековые индийские тексты, где речь идет об изготовлении изображений богов,

¹⁰ По идее Хокарта обслуживался прежде всего священный царь (Хокарт 1936). Поэтому той же моделью объясняются и такие описанные Веселовским (Веселовский 1940: 325) по отношению к Индии отношения, где певец получает вознаграждение от князя (как и в приведенных примерах у германцев и славян), ср. типологическую параллель у руанда (Пек 1970: 681).

подтверждают существенность религиозного аспекта индийской эстетической практики, что не могло не сказаться и в плоскости социальных отношений. Изготовление изображений и в еще большей мере составление и исполнение поэтических текстов рассматривалось как исключительно важная социальная функция. Характерно, что в тех местах Индии, где сохранилась каста бхатов, она выступает в качестве одной из высших каст, что аналогично сближению касты горшечников с брахманами в южноиндийских традициях. «Дарение», заключавшееся в составлении или исполнении поэтического текста, составляло одну из важнейших услуг, необходимую при большом числе церемоний (поэтому представители соответствующей касты часто выступают в роли жрецов). Хотя многие детали системы джаджмани (в частности, связанные с земельными вознаграждениями за кастовые услуги, что привело к превращению бхатов в землевладельцев) объясняются позднейшим развитием, истоки соответствующих отношений и отражающая их терминология дарения восходят к общеиндоевропейской эпохе.

Следы реального единства разных видов обмена — от обмена словесными знаками и репликами до обмена материальными благами — можно обнаружить не только в тех архаичных индоевропейских системах, к которым, вероятно, восходит система джаджмани. В частности, с этой точки зрения могут представить интерес данные о церемониальном обмене (кула) у папуасов (Синг Убери 1962, Бутинов 1968: 53—54) и в Австралии (Станнер 1935, Томсон 1949: 71—74, Бессенье 1967: 151—154; Иванов 1972б, Иванов и Топоров 1974), а также в целом ряде типологически сходных африканских систем.

В Африке у руанда коровы служат знаками в особом типе символических дарений (Грейвел 1967). Эта система церемониального обмена связана с дуальным отношением между двумя частями страны — (Mu)tutsi [с дальнейшим бинарным членением внутри (Mu)tutsi и (Mu)hutu, которое объясняется в космогоническом мифе руанда о двух братьях — (Mu)tutsi и Kiigwa (буквально ‘упавший из чрева коровы’), Гасарабве 1971]. По поводу типологически сходного мифа кизиба, по которому одна из первых женщин родила мальчика и девочку, другая — бычка и телку (Резе 1910), Бауман верно заметил, что в нем особенно наглядно выступает знаковая идентичность человека и быка или коровы (Бауман 1936: 342).

Представление о ритуальной знаковой идентичности человека и быка, подобное тому, которое отмечается в мифах руанда и кизиба, известно также и в знаковых системах ритуального обмена и жертвоприношений, используемых нуэр и динка (Зелигманы 1932, Эванс-Пritchard 1956, Линхардт 1961, 16 и след., Бейдельман 1966, 1968, 1969, 1971, 1972; Гурлей 1972, Дэнг 1971 и 1972). Такая эквивалентность человека и быка или коровы демонстрируется у руанда всей иерархической структурой, где царь одно-

время выступает как высший вождь коров (Гасарабве 1971). Использование коров как знаков в системе церемониального обмена у руанда аналогично распространенному на территории Судана знаковому использованию коров — «языку коров» (Эванс-Причард 1956: 248 и след., 257, 271 и след., Кронеберги 1972); престижное, а не экономическое значение скота в Междурезерве не раз отмечалось исследователями (Ольдерогге 1972: 13).

Обычай, отчасти сходный с церемониальными дарениями коров у руанда, можно видеть в древнеегипетском дарении белой антилопы в качестве символического приветствия (Перепелкин 1966: 95—96; Иванов 1969: 218). Эти факты системы руанда можно было бы истолковать в духе того единого попимания разных видов обменов — «обобщенного обмена», включая экономические, брачные, церемониальные и языковые-словесные (например, ритуальный обмен шуточными репликами), к которому вновь пришла современная наука, в этом перекликающаяся с аналогичными представлениями догонов, у которых обмен во всех его видах, включая словесный и экономический, связывался с близнецами-символами взаимности и равенства при обмене и понимался как проявление близничества (Гриоль 1948, Калам-Гриоль 1965), т. е. наличия двух равных сторон при обмене. В таких концепциях, как туземная догонская, реальное семиотическое единство всех видов обмена — от словесного обмена в обрядовом диалоге с его вопросно-ответной структурой до обмена материальными благами (например, коровами, как у руанда) — осознается как таковое, чему способствовали следы более раннего нерасчлененного (синкретического) характера самих знаковых систем, внутри которых еще достаточно ясно проявлялось это единство.

Таким образом, можно предположить, что для того времени обмен словесными знаками и текстами (в том числе и во время словесного поединка) входил в ту же разветвленную систему обмена дарениями, которая включала и дарения услуг и материальных благ. С точки зрения современной науки обмен словесными знаками и последовательностями знаков — словесными текстами, входит наряду с обменом дарениями и брачными обменами, изучаемыми этнографией (Леви-Стросс, 1958), в область рассмотрения одной научной дисциплины (Якобсон 1970: 512—515); учитывая знаковый характер всех этих видов обменов, этнографию (культурную антропологию) иногда рассматривают как часть семиотики (Леви-Стросс 1973). Непосредственная связь этих видов обмена очевидна в тех относительно просто организованных коллективах, где обмен материальными благами осуществляется по тем же схемам, которые определяют и брачные обмены (Бааль 1970), и ритуальные (знаковые) операции. Леви-Стросс, развивая в этом духе идеи Мосса о первобытном обмене (Леви-Стросс 1950 и 1958), подчеркивает, что «эта первобытная форма обмена не является исключительно или по самой своей сути экономической, но ставит нас перед тем, что он (Мосс — В. И.) удачно называет

«целостным социальным фактом», т. е. фактом, наделенным значением одновременно социальным и религиозным, магическим и экономическим, утилитарным и относящимся к сфере чувств, юридическим и моральным» (Леви-Стросс 1949: 66).

Как показал Р. Нидхем, такой синкретизм функций характеризует общество с обязательными правилами предписания брачных связей. «Этот тип общества является образцом «целостной социальной системы»; поэтому может быть ошибочным и даже неудобным для описания разделять экономические, политические, юридические и религиозные установления. Предметом нашего рассмотрения скорее является целостный процесс, организованный в пределах единой схемы символической классификации» (Нидхем 1959: 134). Еще раньше, одним из первых занимаясь изучением такой единой семиотической схемы символической классификации, тот же вывод о синкретическом характере ритуала по отношению к Фиджи сделал Хокарт, писавший, что на Фиджи празднество «не является ни религиозным, ни мирским, ни общественным, ни личным, ни экономическим, ни эстетическим, потому что все эти специализированные виды деятельности еще не выделились из нерасчлененной жизни племени... на Фиджи нет религии, а есть система, в Европе разделившаяся на религию и хозяйственную деятельность» (Хокарт 1936: 249—250).

Для общей семиотики и исторической поэтики очень важным представляется вхождение эстетических знаков в ту же синкретическую систему. Очевидно, что в камлании сибирского или американского индейского шамана (как указал Веселовский еще в своем анализе медвежьего праздника) перекроточно соединяются те функции, которые в любом европейском обществе разделяются между сферами религии, медицины, танца, драмы и некоторых других искусств.

Эти этнологические выводы согласуются с гипотезой, по которой развитие знаковых систем, используемых в человеческом обществе, и других систем обмена (включая экономические системы, регулирующие обмен материальными благами и услугами, и социальные системы, регулирующие брачные обмены) осуществляются путем их дифференциации из единой синкретической знаковой системы, совмещавшей эти различные функции (Иванов 1965: стр. 89), хотя это не исключает существования параллельно функционировавших и взаимодополнительных кодов (акустического, оптического и т. п.), посредством которых кодировались знаки этой синкретической по своей функции системы.

Глава вторая

АНАЛИЗ ГЛУБИННЫХ СТРУКТУР СЕМИОТИЧЕСКИХ СИСТЕМ ИСКУССТВА

1. Проблема уровней и их диахронической интерпретации. Обе проблемы, рассмотренные в предшествующей главе — синкремтизм систем знаков и возможность одновременного их рассмотрения как с точки зрения биологической, так и с точки зрения социальной при переплетении этих двух аспектов, исключающих изолированное изучение — возникают не только при анализе таких ранних систем, о которых шла речь выше. Сходные вопросы стоят и перед исследователями современных зрительных и звукозрительных систем передачи информации. В этом отношении исключительный интерес представляет эстетическое наследие С. М. Эйзенштейна, который по существу первым произвел исследование глубинных структур семиотических систем искусства, если понимать глубинные структуры в том более широком смысле, в котором о них говорят не только применительно к языку, но и по отношению к этнографии, в частности в новейших разборах структурно-антропологических построений Леви-Страсса (Strenski 1975). Богатые семиотическими идеями последние работы Эйзенштейна («Метод» и «Grundproblem») по существу реализуют ту намеченную еще в 20-х годах Г. Г. Шпетом (Шпет 1927) мысль, по которой для понимания искусства нужно углубленное изучение этнической психологии.

Эстетическая теория С. М. Эйзенштейна, некоторые частные положения которой разбирались в предыдущей главе, по праву считается созвучной основным идеям современной семиотики и структурной поэтики (ср. Жолковский и Щеглов 1967). Вместе с тем эта теория была очень близка всему тому направлению работ, которое было охарактеризовано выше — с их подчеркнутого диахроническим характером, причем в концепции Эйзенштейна на первый план выдвигалась проблема синкремтизма.

Одной из главных особенностей мысли Эйзенштейна (здесь не расходившейся с главенствующей тенденцией науки предшествующего и лишь отчасти своего века) было стремление понять исходные начала каждого явления. Он много раз подчеркивал ранний

возраст кино, объясняя этим свои сравнения кино с архаичными формами культуры. При занятиях связью между звуковыми и зрительными восприятиями, важной для эстетики кино, Эйзенштейн начинает с их биологических эволюционных предпосылок. Из еще не напечатанных дневников, которые Эйзенштейн вел во время съемки фильма в Мексике, видно, что эти истоки уже тогда он искал в первоначальной недифференцированности мозга («омпи — мозга», т. е. всеобщего, универсального мозга) с еще нерасчлененными восприятиями на низших ступенях эволюции. Не случайно в «Программе преподавания теории и практики режиссуры», составленной Эйзенштейном, раздел «Истории развития выразительного проявления» начался с анализа «выразительного проявления растений» (т. 2: 142) — тропизмов (чем предвосхищалось заглавие известной книги Н. Саррот, также сопоставившей тропизмы с человеческим художественным восприятием). Эйзенштейн занимал «период, когда еще нет глаз» (т. 4: 178), когда «зрения нет», как писал в те же годы Мандельштам в стихотворении, посвященном в точности той же мысли и кончающемуся образами, которые построены па перекличке восприятий разных (как бы еще не дифференцированных) органов чувств на начальных ступенях эволюции:

Если все живое лишь помарка
За короткий вымороочный день,
На подвижной лестнице Ламарка
Я займу последнюю ступень.

К кольцам спущусь и к усоногим,
Прошуршав средь ящериц и змей,
По упругим сходням, по излогам,
Сокращусь, исчезну, как протей.

Роговую мантию надену,
От горячей крови откажусь,
Обраству присосками и в пену
Океана завитком вонюсь.

Мы прошли разряды насекомых
С наливными рюмочками глаз.
Он сказал: «Природа вся в разломах,
Зренья нет,— ты зришь в последний раз».

Он сказал: «Довольно полнозвучья,
Ты напрасно Моцарта любил,
Наступает глухота паучья,
Здесь провал сильнее наших сил».

И от нас природа отступила
Так, как будто мы ей не нужны,

И продольный мозг она вложила,
Словно шпагу, в темные пожны.

И подъемный мост она забыла,
Опоздала опустить для тех,
У кого зеленая могила,
Красное дыханье, гибкий смех.

(Мандельштам 1974:163)

В недавно опубликованных записях о натуралистах, сделанных в те же годы, Мандельштам говорил: «Ламарк чувствует провалы между классами. Это интервалы эволюционного ряда. Пустоты зияют. Он слышит синкопы и паузы эволюционного ряда» (Мандельштам 1968: 190). Основываясь на данных исторической семантики школы Марра, занимавшей в те годы и Эйзенштейна, Мандельштам утверждал, что в древности значения «видеть, слышать и понимать... сливались когда-то в одном семантическом пучке». (Мандельштам 1968: 180). Поэтому и в метафоре «зрячих пальцев» из более раннего стихотворения Мандельштама «Я слово позабыл» можно видеть образное возвращение к тому синкретизму чувств, о котором тогда же столько писал и говорил в лекциях Эйзенштейн.

Немногим меньше года после публикации стихотворения «Ламарк» Б. М. Эйхенбаум, набрасывая тезисы к докладу «О Мандельштаме» (14 марта 1933 г.), писал о Мандельштаме: «биологизм его не антиисторичен и поэтому не асоциален». Он раскрывал «биологизм как визионерство и как широкий семантический круг для „я“» (Эйхенбаум 1967: 168).

Спустя два года после написания Мандельштамом «Ламарка» и в тот же год — 1934, когда Эйзенштейн пишет «Режиссуру», где почти дословно повторяет те же мысли, в романе Р. Кено «Gueule de Pierre» (впоследствии вошедшем в переработанном виде в роман «Saint Glinglin», впервые изданный в 1948 г.) мы читаем рассуждение героя (во втором варианте романа — Пьера Набонида): «Может быть, медленный и долгий спуск был бы предпочтительнее. Я искал бы в обезьяне все то, что в ней еще остается от человеческого начала, потом это же я искал бы в собаке, в кошке, в слоне, в еноте, наконец, в утконосе; потом в птицах. Дойдя до пресмыкающихся, я бы начал впервые предчувствовать трещину, отделяющую от человеческого. Рыбы, хотя они еще позвоночные, вызывают уже вполне определенное беспокойство. С беспозвоночных начинается отчаяние.

Но этот путь был бы слишком долг. Я ищу не последовательной убыли человеческого начала в разных видах, а зари нечеловечности» (Кено 1948: 2). По мнению исследователя творчества Кено, «заря нечеловечности» составляет основную тему его книги (Кеваль 1960: 192). В приведенном отрывке из книги Кено весь ход последовательного спуска от человека к беспозвоночным вниз

по ступенькам эволюции почти дословно совпадает с приведенным стихотворением Мандельштама и со всем ходом мыслей Эйзенштейна. «Разряды насекомых» выделены и в стихах Мандельштама; в них «разломы» возникают там же, где «трещины» в рассуждении героя Кено. Описывая этот же путь эволюции по отношению к зрению, Эйзенштейн особенно подробно останавливался на устройстве глаза у насекомых.

О неподвижности глаза насекомых и рептилий Эйзенштейн вспомнит, занимаясь регрессивностью маски, для которой характерна неподвижность глаз (GP, заметка «Мне сегодня 46 лет. Косметика», датированная 23.I.1944 г.). При разборе отрывка из романа Бласко Ибаньеса Эйзенштейн в качестве одного из средств передачи экстаза упоминает регресс зрения «на две фазы позади от теперешнего уровня его состояния» (GP, 28 VI.1947). «Зрение низводится еще на одну стадию, эволюционно предшествующую подвижному глазу — на стадию глаза неподвижного, но многофакетного (муха, стрекоза)» (там же).

Как бы повторяя в обратном порядке то регрессивное движение, которое в цитированных строчках описывает Мандельштам —

Мы прошли разряды насекомых
С наливными рюмочками глаз —

Эйзенштейн изучает «эволюцию глаза — от одноточечного неподвижного глаза к неподвижному глазу насекомого, уже многофакетному, многоточечному, но в себе еще статичному, и, наконец, к глазу снова одноточечному, но динамичному, подвижному» (т. 4: 595); так же позднее и история кинематографа им излагается в движении от кинематографа с одной неподвижной точки съемки к динамическому кино.

Эйзенштейн писал в трактате «Режиссура»: «Есть период, когда еще нет глаз, и они вырабатываются в процессе дифференциации осязания как частный случай осязания. Другая сфера осязания вырабатывается как вкусовой определитель. Третья — как слуховой и т. д.» (т. 4: 178). К этой теме в трактате «Режиссура» Эйзенштейн возвращается в нескольких местах в связи с глубоко его занимавшим (и обсуждавшимся в других его работах, в частности в «Вертикальном монтаже») синестетизмом (использованием разных видов чувственного восприятия) японского театра Кабуки: «отдельные разряды чувств развились из одного общего — из осязания» (т. 4: 327).

П. А. Флоренский, высказывавший в 1924 г. точки зрения на семиотику изобразительных искусств, весьма близкие к эйзенштейновским, давал им биологические объяснения, почти дословно совпадающие с высказанными одним и двумя десятилетиями спустя идеями Эйзенштейна: «мысль о зрении как осязании высказывалась неоднократно, и, в частности, поддерживается сравнительно анатомически и эмбриологически; глаз вместе с другими органами восприятия происходит из того же зародышевого листка,

что и кожа, орган осязания; в этом отношении глаз и кожа представляются попавшими на поверхность тела органами нервной системы. Несколько огрубляя дело, можно сказать, что организм одет в один сплошной нерв, облечен в орган восприятия, т. е. в животную душу. Глаз есть тогда некий узел утончения, особенно чувствительное место кожи с частной, но особенно тонкой решаемой задачей» (см. Иванов 1973 в: 163).

В том же разборе романа Бласко Ибаньеса Эйзенштейн, говоря о разных этапах экстатического регресса в описании зрения, отмечал, что не только «снимается дифференциация чувств в апперцепции», но «зрение низводится на самую низшую его стадию, когда нет еще «глаза», когда глаз еще многоместно расположенные сверхчувствительные пятна, не стянувшиеся в системе хрусталиковой линзы и пр[очих] «технических усовершенствований» (GP, 28 VI.1947). Параллель этому — в соответствии со своей гипотезой об отражении древнейших архетипов в мифологии — Эйзенштейн находил в «мифологическом многоглазом Аргусе древности и соответствующем китайско-японском чудище с глаза[ми], рассыпанными по всей его поверхности» (там же).

Замечая, что наше тело сохранило чувствительность к лучам разного рода (ультрафиолетовым, космическим и т. п.), продолжающую «полисветочувствительность всей поверхности тела — гелио-тропизм растения», Эйзенштейн в этой связи отмечает действие облучения ониксом: «Статуям делали ониксовые глаза, при нагреве солнцем повышалась их излучающая способность: «взгляд бога» действовал физически реальным излучением» (там же). Здесь Эйзенштейн со свойственной ему проницательностью отметил одну из существенных проблем сравнительной мифологии, устанавливающей разительное сходство мифов и ритуалов Индии, Египта, древней Америки, касающихся «глаза бога» и ежегодного его обновления (осуществляющегося путем соответствующей церемонии вставления глаза в статую бога, помазания драгоценного камня, изображающего глаз и т. п.) (Иванов 1973 в: 162 с литературой вопроса). Стоит заметить, что проблемы глаза бога — Вотана (Одина) Эйзенштейн касается и в связи со своей работой над древнерусской мифологией в вагнеровской интерпретации (т. 5: 333), с глазом бога на мировом дереве (рис. 1) сходен функционально и глаз быка на рисунке Эйзенштейна (Эйзенштейн МП:36).

Эйзенштейна недаром так интересовала мифологическая предыстория теорий эволюции. Глубокий эволюционизм, последовательно проведенная диахроническая структурная точка зрения составляли отличительную черту всех сочинений Эйзенштейна, написанных им в последний период жизни. Приведенные мысли об эволюции зрения могут служить лишь одним из многих возможных примеров. Здесь Эйзенштейн следовал той линии, которая была общей для всего рассмотренного выше круга ученых от Выготского и Давиденкова до Фрейденберг и Бахтина.



1. Древнемексиканский рисунок из ацтекского кодекса, изображающий *миро-
вое дерево с глазом бога на его вершине

Эйзенштейна волновал общий для современной науки и искусства круг вопросов, касающийся проблемы времени — этой «центральной драмы персонажей XX столетия» (т. 1: 213), как он пишет в своих автобиографических записках. Эйзенштейн, начиная с поездки в Мексику, думал о фильмах (посвященных Мексике, Москве, Фергане, потом снова Москве), где время было бы одним из главных геров (Иванов 1974 б). Эти замыслы предполагали более широкий охват времени, чем его исторические фильмы. Занимаясь проблемой времени в современном романе и театре (в частности, у Пристли), Эйзенштейн намеревался применить приемы «перескакивания» во времени в своем последнем фильме о Москве. В заметке, датированной 7 сентября 1946 г., Эйзенштейн писал: «Вопрос времени [;] перескок времени [;] Фергана [,] Пристли» (GP, 7. IX.1946).

Замысел фильма «Москва» (к которому Эйзенштейн вернется позднее, перед смертью), с одной стороны, связан с этими подготовительными работами по русской истории, с другой стороны, — с идеями взаимосвязи разных эволюционных эпох. В связи с этой второй проблемой сценарий «Москва» Эйзенштейн разбирает в

своих (относящихся к «Grundproblem») теоретических записях «Зараза моих теоретических положений»:

«Среди роя неосуществленных мною вещей есть один патетический материал, так и не увидевший экрана — „Москва“... Он иллюстрирует еще мысль о первично образном воплощении мыслительной концепции, лишь в дальнейшем доживающей иногда и до формулировок тезой (то, что я делал сейчас).

...Эта мысль о непрерывном внутри нас единстве и последовательности, и [в] единовременности... в каждом из нас есть разряд сознания, идентичный разряду „предка“.

Для „предка“ он был „потолком“.

Для нас он такой же промежуточный слой сознания, как само место его в конфигурации мозга между передними („передовыми“) частями его, где концентрируются точки приложения высших функций сознания [,] и тыльными — близкими к спинному мозгу» (GP, ср. Эйзенштейн 1962).

Эти идеи подтверждаются мыслью выдающегося антрополога Рогинского о роли лобных долей мозга в антропогенезе (Рогинский 1947, ср. Кочеткова 1973).

В своих еще не опубликованных записях о выразительном движении, теорией которого — в связи с решением задач движения актера на сцене — Эйзенштейн занимался в 20-е годы, он ссылается на выводы биомеханики, которые частично принимал, дополняя их собственной идеей наличия разных слоев в организации движений. К сходной общей идее пришел, аргументировав ее экспериментальными данными, Н. А. Бернштейн, который, начав с биомеханических исследований (Бернштейн 1926), позднее выработал теорию построения движений, основанную прежде всего на наличии многоуровневости, связываемой и с разной эволюционной хронологией нервных центров (Бернштейн 1947, 1966); «многослойность» сходным образом понималась Эйзенштейном в его записях о теории выразительного движения. Более точную формулировку и развитие эти мысли Н. А. Бернштейна получили в исследованиях математиков — И. М. Гельфанд, М. Л. Цетлина и их сотрудников — физиологов, где «сложная многоуровневая система управления рассматривается как совокупность подсистем, обладающих относительной автономией... Сложные системы управления могут состоять из нескольких уровней, каждая из которых включает ряд таких подсистем» (Гельфанд, Гурфинкель, Цетлин, Шик 1966 : 265). В работах названных современных ученых эти принципы, сформулированные при исследовании организации движений, позднее получили значительно более широкие кибернетические приложения. Точно так же и Эйзенштейн распространил мысль о многослойности (т. е. многоуровневости), к которой пришел при изучении выразительного движения, на сознание в целом и на искусство (см. GP, «Einleitung»), что и послужило стимулом для выработки всей концепции «Grundproblem».

Идеи биомеханики, несомненно, оказавшие воздействие на

становление мыслей Эйзенштейна о выразительном движении, были связаны с более широким кругом проблем, занимавших учених в то время. Теоретически к тем же проблемам подходил друг Эйзенштейна Выготский, когда он (в своей последней завершающей монографии о Декарте и Спинозе, написанной в 1934 г.— именно тогда, когда он больше всего виделся с Эйзенштейном) критиковал телесные теории аффекта (по которым аффект можно вызвать, доведя тело до определенного состояния).

Во введении к «Grundproblem» Эйзенштейн вспоминает о том, как его мысли о наличии разных уровней в поведении человека возникли в результате преодоления идей биомеханики. По его словам: «Пределом находки школы Бодэ и принципов биомеханики был принцип тотальности. Отсюда вытекало основное правило, что всякое периферийное движение должно получаться в результате движения центрального. То есть что конечности двигаются не только и не столько от местных мышечных иннерваций, сколько в результате посыла от тела в целом, в основном от толчка, идущего от ног. Ибо площадка упора и центр тяжести всей системы — единственная сфера приложения сил. Другими словами, в основной схеме движение конечностей идет по тому же типу, как у танцующей марионетки, стройность танца которой обусловлена тем, что двигающее усилие в ней приложено в основном к туловищу, конечности же гармонически вторят распространяющемуся отсюда движению.

Известно, в какой мере среда, где зарождалась биомеханика, эстетически (чтобы не сказать эстетски) была связана с культом марионетки (идущим под другим углом зрения, чем имеется в виду здесь, еще от Крэга и японского театра). Немецкое крыло — школа Бодэ ссылалась на марионетку под несколько другим углом зрения — правильным (не механическим, а органическим) и выраженным в свое время в очень примечательной маленькой заметке Клейста.

Несомненно, что наиболее гармоничная картина свободного танца образуется там, где действительно двигательный посыл от тела в целом (полученный от толчка ног) плавно разливается, например, от верхней части корпуса до оконечностей рук, и где местное движение, пробужденное этим течением, включается в него, продолжает его, противодействует ему, видоизменяет его направление. Эта вторая часть в действиях марионетки, что очевидно, отсутствует. Но именно она-то и отличает живое движение от неживого, при сохранении основного положения о тотальности, как об единой общей отправной инициативе движения.

И интерес живого движения должен был бы концентрироваться именно в этой второй фазе движения — в вопросе периферического движения во взаимосвязи, взаимо- и противодействии с от правным центральным, начальным» (GP).

По существу здесь в иной форме Эйзенштейном была сформулирована та же мысль о взаимодействии высших центров и (от

носительно от них независимых) низших, которая легла в основу всего цикла работ по кибернетической биологии (и теории игр автоматов), развивавшей идеи физиологии активности Н. А. Бернштейна. Таким образом, пути эстетических исследований Эйзенштейна и физиологических работ, отправлявшихся, в конечном счете, как и труды Эйзенштейна, от биомеханики, шли по сходным направлениям. Эйзенштейн при этом опирался и на весьма занимавшую его проблему объяснения движений актера через сравнение его с марионеткой (в духе статьи Клейста, представлявшей собой первый опыт искусствометрии).

Эссе великого поэта-романтика Клейста было опубликовано впервые еще в 1810 г. Оно и теперь поражает не только глубиной проникновения в суть проблемы, но и тем, как в ней переосмыслены некоторые достаточно тонкие идеи, почерпнутые из физики и математики, которую для своего времени Клейст знал удивительно хорошо. Согласно Клейсту, преимуществом марионеток является то, что они не опираются на сцену и в этом смысле «противостоят силе тяготения» — *«antigrav sind»* (Клейст 1810: 137). В вольном пересказе Эйзенштейна заключительный вывод Клейста состоит в том, что «совершенство актера — либо в том теле, которое совершенно не осознано, либо в том, которое осознано предельно» (т. 5 : 310), «истинно органичное движение доступно марионетке или полубогу»; своим термином «органичное движение» Эйзенштейн передает нем. *Grazie*, тем самым приближая Клейста к кругу собственных идей об «органичности»; как пояснял Эйзенштейн, «органичное в смысле механики, отвечающей законам природы, и закону тяжести прежде всего» (т. 1: 288). Форма движения, по Клейсту, здесь на столетие предвосхитившего Н. А. Бернштейна (Бернштейн 1966: 175, 73). зависит от того, по какой линии движется центр тяжести фигуры. Мысли Клейста стали одним из краеугольных камней в учении самого Эйзенштейна о движении (ДЭ, т. Va, 1928, стр. 82, § 82; т. 1, стр. 288).

Вместе с тем в своих поздних (предсмертных) записях о выразительном движении Эйзенштейн стремился сформулировать окончательно ту мысль о конфликте, лежащем в основе всякого подлинного выразительного движения, которую он развивал еще в своем замечательном исследовании о диалектическом подходе к форме. Рассматривая движение (опять-таки вполне в духе последующих кибернетических теорий) как «осуществление мотива — намерения», Эйзенштейн находит, что в основе выразительного движения обычно лежат два мотива: «они могут быть механически... безотносительными. Например, женщина гладит белье и прислушивается к шагам, ожидая возвращения мужа с работы. Тогда тело становится полем скрещивания двух наиболее рациональных систем положений для разрешения двух задач. Однако подлинно выразит[ельные] движения... возникают тогда, когда два мотива не безотносительны, но являются собою двойственное реагирование на один и тот же мотив» (GP, 9 XII.1947 г. запись

«Выразительное движение»). Здесь Эйзенштейн развивает давнюю свою мысль, согласно которой фотографическое статическое (верное анатомически) изображение движения неправдоподобно в отличие от динамического художественного, в котором (как в Лао-кооне, у Микельанджело и в новейшем искусстве) неизбежна деформация. Кинематограф и в этом, по Эйзенштейну, продолжает главную линию развития изобразительного искусства.

Основным выводом этих исследований Эйзенштейна было утверждение о наличии по меньшей мере двух разных слоев или этажей в механизмах управления поведением человека. Этот вывод оказался центральным для всей эстетической теории, которую Эйзенштейн строил в последние годы своей жизни.

Идея многоуровневости (Эйзенштейн говорил о слоях или — в записях по-английски — layer's) сознания была по существу структурной переформулировкой разграничения разных слоев сознания, усвоенного новейшей психологией — чаще всего в до-структурной и поэтому более расплывчатой фрейдовской интерпретации. В основе первичных конфликтов, по Эйзенштейну, лежит всегда конфликт двух слоев сознания, как в основе выразительного движения — конфликт двух мотивов. «Центральной травмой» является переход от чувственного мышления к логическому. Эйзенштейн подчеркивает, что этот переход происходит ежеминутно, повседневно. «Это движение от диффузного к обоснованно дифференциированному мышлению на каждом шагу деятельности от момента, когда мы в быту выбираем галстук, в искусстве от общих выражений «вообще» переходим к точности строгого строя и письма, или когда в науке философии надеваем узду точного понятия и определения на неясный рой представлений и данных опыта. Вот тут наше сознание резко расходится с тем, что мы видим на Востоке, в Китае, например» (М).

2. *Основная проблема*. «Основная проблема» теории искусства, по Эйзенштейну, состоит в том, что в искусстве происходит «стремительное прогрессивное вознесение по линии высоких идеальных ступеней сознания и одновременно же проникновение через строение формы в слои самого глубинного чувственного мышления» (т. 2 : 120). Поэтому, начиная с 30-х годов Эйзенштейна занимает задача научного описания и сознательного освоения «чувственного мышления». Здесь Эйзенштейн предвосхищает ту программу будущих исследований, которая недавно была сформулирована всего отчетливее акад. А. Н. Колмогоровым: «Условные рефлексы свойственны всем позвоночным, а логическое мышление возникло лишь на самой последней стадии развития человека. Все предшествующие формальному логическому мышлению виды синтетической деятельности человеческого сознания, выходящие за рамки простейших условных рефлексов, пока не описаны на языке кибернетики» (Колмогоров, 1964 : 54).

Для исследования некоторых явлений стиля (например, Золя и Мане с их недифференцированным изображением) Эйзенштейн

считает нужным привлечь сопоставление не с чувственным мышлением, а с еще более ранней «до-вообще-мыслительной стадией», ссылаясь на особенности комплексного восприятия пауков (по Кречмеру и Хемпельману).

Круг мыслей Эйзенштейна о движении от архаического комплексного мышления к понятийному был особенно близок выводам друга Эйзенштейна психолога Л. С. Выготского, установившего, что выработке понятийного мышления у детей предпосыпает комплексное мышление, оперирующее с целыми пучками предметов, объединенных такими признаками, которые с точки зрения логики взрослого представляются несущественными (Выготский 1956, 1960). Эти идеи Выготского Эйзенштейн учитывал, когда писал — уже после смерти Выготского — в «Монтаже» о превращении «детского комплексного мышления» (т. 2 : 386) в сознательное мышление взрослого, где наличествует дифференцирующее начало.

Для систематического анализа «проблем зарождающегося киноязыка (особенно по картине «Октябрь») Эйзенштейн должен был регулярно встречаться со своими друзьями — психологами Л. С. Выготским¹ и А. Р. Лурия и с Н. Я. Марром. Как вспоминал он впоследствии, «мы это даже начинали, но преждевременная смерть унесла двоих» (Выготского и Марра) (М., набросок предисловия).

Сходство идей Эйзенштейна и Выготского заключалось в том, что в отличие от повлиявших на него антропологов и лингвистов (в частности, Леви-Брюля и Марра), безоговорочно относивших дологическое мышление к древним эпохам или архаичным обществам, Эйзенштейн интересовался прежде всего проявлением этого мышления в жизни и искусстве современного человека. Эйзенштейн в нашем обычном повседневном поведении находил проявления того же склада мышления, не различающего между знаком и денотатом: «Граница между типами подвижна, и достаточно не слишком даже резкого аффекта для того, чтобы весьма, быть может, логически рассудительный персонаж внезапно стал бы реагировать всегда недремлющим в нем арсеналом форм чувственного мышления и вытекающими отсюда нормами поведения. Когда девочка, которой мы изменили, «в сердцах» рвет в клочья фотографию, уничтожая «злого обманщика», она в мгновенности повторяет чисто магическую операцию уничтожения человека через уничтожение его изображения (базирующееся на раннем отождествлении изображения и объекта)» (т. 2 : 119). Эти выводы Эйзен-

¹ Вспоминая о замыслах совместной работы с Выготским, Эйзенштейн впоследствии писал, что он очень любил «этого чудного человека со странно постриженными волосами. Они казались перманентно отраставшими после тифа или другой болезни, при которой бреют голову. Из-под этих странно лежащих волос глядили в мир небесной ясности и прозрачности глаза одного из самых блестящих психологов нашего времени» (М., набросок предисловия).

штейна, где архаическое поведение описывается через понятия теории знаков (соотношения изображения и денотата), перекликаются с исследованиями Л. С. Выготского, выполненными в 30-х годах (когда он начинал совместные занятия с Эйзенштейном), но впервые напечатанными лишь в 1960 г. К тому же кругу мыслей относятся и попытки Эйзенштейна проследить пережиточные следы таких древних «инстинктивных» действий, как плетение узлов или охота, в более высоких сферах деятельности современного человека (например, в искусстве — см. т. 3 : 303 и далее). В таких формах поведения современного человека, как раскладывание пасьянса, Выготский находил пережитки древнейших типов управления поведением посредством знаков, создаваемых самим человеком (Выготский 1960).

В «Grundproblem» Эйзенштейн утверждает, что без тенденции «к регрессу» в искусстве нет формы, как без тенденции «к прогрессу» — нет содержания.

По Эйзенштейну, «искусство есть ... один из методов и путей познани[я]. И при этом такого, которое не столько истолковывает образ согласно нормам определенной стадии развития мышления, но само конструирует образы согласно этим нормам мышления, и в структуре этих образов закрепляет те представления, в которых выражается... сам образ мышления. Плоскость картины, форма здания, пластическая тенденция монумента — все они с этой точки зрения подобны тем отложениям горных пород, на которых отложились отпечатки древних птеродактилей ... Они подобны плацдармам, как бы чудодейственно сохранившим следы битв и боев внутри сознания их создателей...» (М).

Наличие выраженной «регрессивной» компоненты наряду с «прогрессивной» в психике художественно одаренной личности, по Эйзенштейну, является обязательным. Но «сильной и примечательной личностью... оказывается как раз та, у которой при резкой интенсивности обоих компонентов ведущим и покоряющим другого оказывается прогрессивная составляющая. Таково необходимейшее соотношение сил внутри художественно-творческой личности. Ибо регрессивной компонентой является столь безусловно необходимая для этого случая компонента чувственного мышления, без резко выраженного наличия которого художник — образотворец — просто невозможен. И вместе с тем человек, неспособный управлять этой областью целенаправленным волеустремлением, неизбежно находясь во власти чувственной стихии, обречен не столько на творчество, сколько на безумие» (М, глава «Рильке II»).

Объясняя, почему «основную проблему» эстетики Эйзенштейн сформулировал при занятиях кино, он указывал, что этот феномен в кино выступает «в наиболее чистом виде».

Вывод о том, что в его собственном искусстве постоянно ожидают древние архетипические ситуации, был Эйзенштейном сделан еще по отношению к «Генеральной линии», сразу после ее

окончания. В набросках статьи «Как сделана „Генеральная линия“» Эйзенштейн, предвосхищая позднейшие формулировки «основной проблемы», говорит об «атавизме» фильма и перечисляет «вечные сюжеты» в нем: «1. Моисей и скала. Грааль. Сепаратор. 2. Похищение Европы. Марфа и бык. 3. Бык — Апис. Апокалипсис. 4. Давид и Голиаф (Жаров и Васька)» (ЦГАЛИ, ф. 1923, оп. 1, ед. хр. 1034).

Внимание Эйзенштейна и позднее было устремлено — в соответствии с общей его установкой на исследование синтаксиса ситуации — не столько на исследование застывшего символа, сколько на структуру основных ситуаций.

В этом смысле показательна одна из черновых записей к «Grundproblem», где (по поводу книги Фрейденберг «Поэтика сюжета и жанра») Эйзенштейн указывает, что нельзя заниматься только «содержанием метафор», оставляя без внимания «структуру метафоры», перерастающую в «структуре ситуации»; при этом Эйзенштейн в скобках замечает: «то же, что и Фрейд со своим по-лустанком сексуализма» (GP). Основным тезисом «Метода», повторяемым и в его заключении («Подход к импрессионизму. Вопрос цирка»), является мысль о том, что при всей переменчивости тем и точки прицела произведений, меняющихся чуть не с каждым днем, для искусства характерна «стабильность общих закономерностей, по которым они переходят в чувственно-воздействующую форму... Историчность в области формы оказывается при неизменности общих закономерностей и единства фонда, откуда черпается весь набор того, что входит в метод искусства» (M). Историчность же обнаруживается «в выборе отдельных и определенных черт отдельными определенными эпохами, как ведущих. Это верно как и для отдельных жанровых разновидностей (сказка, элегия, драма), так и для целых „стилей эпох“ (например, импрессионизм или сюрреализм) и для особенностей стиля отдельных писателей. Чем „индивидуальнее“ писатель, тем последовательнее он придерживается не только темы содержания, которую он одержим, но и тем отчетливее придерживается какой-либо одной или двух-трех черт из „общего фонда“ как ведущей, неизменной и характерной» (M). С этим же связана и неприязнь ко всем чуждым чертам (как у Толстого). Эйзенштейн при этом оговаривался, что бывают писатели, характеризующиеся всеобъемлющим использованием почти всех черт: Пушкин, Шекспир, Гете; для этого он искал особых объяснений (в частности, по отношению к Пушкину).

Для разных видов искусства, начиная с его «первообраза» — орнамента — Эйзенштейн считал обязательным «соединение двух форм видения и восприятия — отражения действительности, преломленного через сознание, и отражения ее же через призму чувственного мышления» (отрывок «Снимать нельзя. Пишу», M). В ранних формах искусства эта двоякость проявляется в наличии изображения и в первых «стилизационных попытках оформления

изображенного». В дальнейшем та же «двуединость восприятия» объясняет все большее усложнение формы искусства, вплоть до выработки индивидуальных манер стиля и появления элементов «учения о методе искусства».

За «ультрасовременными обличиями» Эйзенштейн (совсем в духе «палеонтологии сюжета» школы Н. Я. Марра, в частности О. М. Фрейденберг, от которой, по его собственным словам, его, однако, отличало внимание к пережиточному характеру самой структуры, а не только сюжета) старается найти «очень дальние, очень глубокие истоки представлений». Так, в пьесе Ж. Девалья «Жюльетта» Эйзенштейн видит за парой купальных халатов героев — звериные шкуры их далеких предков, за «сверкающей кафелем ванной комнатой залитого электричеством „Ритца“ — тайные тропы и лужайки тропического леса»: не зная об этом сам, «Деваль заставляет как действующих лиц, так и зрителя припасть к самым древним формам любовного общения живых существ, коснуться форм любовного сближения человеческих предков, стоящих еще за пределами собственно человеческих стадий» (М, глава, помеченная 9 января 1944 г.).

Считая предпосылкой воздействия искусства использование в нем «бесчисленного количества... первичных норм чувственного мышления», выбор каждой такой «нормы» в конкретном произведении Эйзенштейн объясняет социологически: «Почему в определенные этапы ведущая роль выпадает то на одно, то на другое начало, одинаково гнездящееся в „доисторической“ первобытности, каждый раз [это начало] обусловливается обликом эпохи, которая извлекает из недр чувственных воздействий именно ту особенность из арсенала любых возможностей, которые наиболее действенны именно в условиях ее исторического существования» («Grundproblem II», М).

В качестве примера Эйзенштейн приводит поворот «от кинематографа малосюжетного к кинематографу сюжетному», который можно обнаружить в его собственном творчестве.

Причину особенно сильного воздействия пьес и кинофильмов с ослабленным сюжетом Эйзенштейн видел в том, что сама их конструкция — «сколок с самой древней стадии сознания — чисто диффузного, не выделившего еще ведущего начала, совершенно как оно отсутствует еще и на той общественной стадии, сколоком ... [которого] оказывается его строй» («Grundproblem II», М).

«Grundproblem» представляет собой опыт рационалистического постижения — и тем самым преодоления — тех самых сторон искусства, которые казались Эйзенштейну иррациональными.

В эти годы исследование пралогического мышления у Леви-Брюля (и Марра) и бессознательного у Фрейда велось на широком экспериментальном материале. Но эстетическая концепция Эйзенштейна строилась на одновременном утверждении необходимости чувственного (регressiveного) начала и логического (прогрессивного), объединяемых в каждом произведении искусства.

По словам Эйзенштейна, «внутритематическая коллизия в ситуации и сюжете есть всегда коллизия принадлежности отдельных крыльев к разным стадиям человеческого развития. Как взрослый человек есть борьба примитивно (и наследственно, и филогенетически)-инфантального с прогрессивно-передовым» (GP, 21 XII. 1943). Эйзенштейна не устраивало neither логическое, ни дологическое (ср. приведенную выше формулировку современного кибернетического подхода к этой проблеме).

Интерес Эйзенштейна к образам Аполлона и Диониса, воплощенный и в его рисунках, объясняется той же его мыслью о двуединстве или двуликости искусства: «Персонификация моих „начал“, в своем проникновении друг в друга порождающих художественный образ,— это, конечно, Дионис и Аполлон. Дионис пралогика, Аполлон — логика. Диффузное и отчетливое. Сумеречное и ясное. Животно-стихийное и солнечно-мудрое etc. («наносить» можно сколько угодно). Отсюда сейчас же вопрос: а есть ли у греков где-либо синтез начала дионисийского и аполлонического. И если есть, то — где? Оказывается — есть. И в самом подходящем месте: в... Орфее (артисте!)... Правильно, что именно в Орфее — певце и отце искусств — происходит этот синтез». Эти записи, сделанные в одно время с триптихом Эйзенштейна, который образуют рисунки «Аполлон», «Дионис», «Орфей», интересны не только как комментарий к этим рисункам. В них с предельной отчетливостью выразилась та мысль о сочетании в искусстве двух противоположных начал, которой проникнуты все сочинения Эйзенштейна позднего периода.

В приведенной цитате Эйзенштейн эту «основную проблему» (*Grundproblem*) эстетики, в его понимании, формулирует сравнительно благополучно: предполагается, что достигнуто единство (всегда желанная цель и самое излюбленное слово у Эйзенштейна) дологического и дологического. Но этой формулировке предшествовали (а отчасти за ней и следовали) другие, где эта основная проблема осознавалась как катастрофа, когда Эйзенштейн начал бороться с искусством, ощущая его в какой-то мере как регрессивную (или противоположную жизни) силу, уводящую к глубинным доисторическим истокам предсознания.

Для искусства (как и для магии, и ритуала) важнейшей предпосылкой верного его восприятия Эйзенштейн считает не столько первоначальную договоренность о наличии условности, сколько непосредственную «обработку», «которой подвергается прежде всего человек, „обреченный“ войти в круг чувственного мышления, где он утратит различие субъективного и объективного, где обострится его способность воспринимать целое через единичную частность (*pars pro toto*), где краски станут петь ему и где звуки покажутся имеющими форму (синэстетика), где *внушающее слово* заставит его реагировать так, как будто свершился самый факт, обозначенный словом (гипнотическое поведение)» («Кино и основные черты метода искусства. Die rythmische Trommel», GP).

В рукописном предисловии к предполагавшемуся сборнику статей (или ко всей монографии «Метод»), написанном в годы войны в Алма-Ате, Эйзенштейн вспоминал о времени (1932—1933 гг.), когда размышления о погружении на ранние стадии чувственного мышления, обязательном для искусства, привели его вновь к спору с искусством, как в начале 20-х годов: «Наступает момент, когда вдруг именно эти понятия — „ретресс“, „обратный ход“, „движение вспять“ начинают лукаво „взмеваться“ в душе. И шипят они шипом, по интонациям похожим на давно-давно нашептывавшиеся когда-то соображениями об искусстве как „вредной фикции“ и т. д.» (М., набросок предисловия). Эйзенштейн вспоминает эти возражения против искусства, вновь в нем возникшие в связи с изучением «основной проблемы» теории искусства, как когда-то, в 20-е годы, он бунтовал против «фиктивности» искусства: «Какая же механика лежит в основе этого святого искусства, к которому я поступил в услужение! Это не только ложь. Это не только обман. Это — вред. Ужасный, страшный вред. Ведь имея ту возможность — фиктивно достигать удовлетворения, — кто же станет искать его в результате реального, подлинного осуществления...» (т. 1 : 100—101).

Если в 20-х годах основным возражением Эйзенштейна против искусства была его фиктивность, то во время своего кризиса 30-х годов он предъявляет искусству еще более ответственный счет: «Итак: приобщение к искусству уводит зрителя в культурный регресс. Ведь „механизм“ искусства оттачивается как средство уводить людей от разумной логики, „погружать“ их в чувственное мышление, тем самым и вызывать в них эмоциональные взрывы» (М., набросок предисловия). Основываясь на параллелях к эстетическому погружению в чувственное мышление, привлекаемых из психопатологии, можно было прийти к выводу, что и в искусстве это погружение достигается «ценой приобщения к механизмам, которыми действует алкоголь, на время парализуя дифференцирующую деятельность лобных долей мозга и погружая человека на стадию диффузно-чувственных представлений и бытия. Или хуже того, действуя в ногу с шизофренией, парализующей эту действительность навсегда...» (там же).

Эйзенштейн вспоминает, что во время этого кризиса 30-х годов он готов был вспомнить доводы, приводившиеся когда-то Нордау в «Вырождении» против Вагнера и синтеза искусства. Эйзенштейна «отговаривал от намерения если уж не уничтожить искусство, то во всяком случае покинуть эту постыдную деятельность — покойный Выготский». По словам Эйзенштейна, глаза Выготского светились грустью, когда он «старался разубедить меня в моих злых намерениях, сопровождавшихся самыми унизительными эпитетами по адресу священного искусства» (там же). В том же наброске Эйзенштейн признавался: «Голгофою мне рисовался тогдашний трагический внутренний «раздир души»» (там же).

Сам Эйзенштейн считал, что этот конфликт с искусством был им преодолен к 1935 г., когда он впервые публично выступил с развернутым докладом об «основной проблеме» искусства. Но несомненно, что — уже не как мучительно острое переживание, а как постоянно волновавшая его тема раздумий — «основная проблема» оставалась в центре его внимания до самой смерти.

Правственный кризис в отношении Эйзенштейна к искусству по сути был связан с тем, что, приняв тезис о генетической связи искусства с регрессивными областями психики, Эйзенштейн тем самым этим областям психики дал ту негативную оценку, которой нет, например, у Юнга по отношению к архетипам (нейтральным, могущим быть использованными любым способом). Эйзенштейн по сути соединил две разные вещи — исследование генетических корней искусства и оценку этих истоков, восходящую (с теми или иными модификациями) к дуалистическим учениям в их охристианизированной форме. Искусствоказалось связанным с темными, «дьявольскими» силами.

Эйзенштейн сформулировал в «Grundproblem» ту закономерность, которая в связи с тем же кругом вопросов отмечена Томасом Манном в его романе о современном искусстве: «У интересных явлений жизни... по-видимому, всегда есть двойной лик, обращенный к прошлому и будущему, они, по-видимому, всегда одновременно прогрессивны и регрессивны» (Манн 1955: 263). Герой романа Манна создает систему, которая «способна подчинить магии человеческий разум». Сходные мысли выражены и в письме Франца Кафки Максу Броду: «Творчество — это сладкая, чудесная награда, но за что? Этой ночью мне стало ясно... что это награда за служение дьяволу. Это нисхождение к темным силам, это высвобождение связанных в своем естественном состоянии духов, эти сомнительные объятия и все остальное, что оседает вниз и чего не видишь наверху, когда при солнечном свете пишешь свои истории. Может быть, существует и иное творчество, я знаю только это: помню, когда страх не дает мне спать, я знаю только это. И дьявольское в нем я вижу очень ясно» (Кафка 1968 : 134).

Наиболее глубокое сходство между концепцией «Основной проблемы» и той линией современного семиотического искусство-знания и литературоведения (ср. Дюран 1961 и др.), которая испытала воздействие психоанализа и аналитической психологии, можно видеть в понимании Эйзенштейном «базисных» (архетипических) ситуаций. Одной из основных мыслей «Grundproblem». Эйзенштейна является выявление набора базисных ситуаций и символов — таких, как обмен одеждами. Через эти базисные ситуации описывается каждое из интересовавших Эйзенштейна произведений искусства. Но в отличие от исследователей-психоаналитиков использование этих ситуаций Эйзенштейн рассматривает прежде всего как столкновение двух социальных эпох.

Согласно Эйзенштейну, «предмет произведения искусства единственен только тогда, когда... сегодняшний изменчивый сюжет-

ный частный случай — по строю своему насыщен на колодку, отвечающую закономерности ситуации или положения определенной первобытной нормы общественного поведения» (М.).

Ссылаясь на рассмотрение Веселовским (Веселовский 1940) сюжета как формы воплощения идеи, Эйзенштейн критикует Веселовского за то, что тот рассматривает преломление в эпосе первичных ситуаций, сложившихся в архаичных обществах. Эпос слишком приближен к эпохе, когда сформировались эти ситуации, которые «интересны... как костяк для поздних и современных сюжетосложений» (GP, 15 XI.1941, Алма-Ата). Из этой записи видно, что основная мысль «Grundproblem» к осени 1941 г. уже сложилась.

В качестве примера первичной ситуации, которая по-разному сюжетно оформляется в разные эпохи, Эйзенштейн приводит схему, общую для «Короля Лира», «Отца Горио» и «Земли» Золя: отец разделяет при своей жизни достояние между детьми, надеясь на их заботы о нем, они же его обрекают на нужду. Слишком поздно поняв свою ошибку, обездоленный отец объят бессильным гневом. В этой ситуации Эйзенштейн видит след раннего осознания себя частью целого, откуда представление о «безумии» того, кто делит, единое. Действенность произведения тем сильнее, чем ближе сюжет к первичной ситуации в ее общей формуле: «У того же Бальзака по мере приближения к конкретной тенденции, связанной для него с аналогичной ситуацией, падает «чувственная» сила, связанная с более обобщенным контуром, в котором он представляет эту идею... Так «Старик Горио» эмоционально более захватывающ, а потому и популярен, чем очень познавательно уважаемые, но гораздо менее увлекательные «Крестьяне». И это, вероятно, потому, что в «Крестьянах» логически прикладные подробности, в которых выступает протест против расчленения земли, гораздо более заняты сегодняшним аспектом темы, чем «Отец Горио», где по беглому ситуационному намеку тем остreeе устанавливается связь с «современными» пластами прошлого» (М.).

С исследованием воплощений этой первичной ситуации у Бальзака Эйзенштейн связывает и его замысел (в записной книжке) «Анти-Лира» или «Анти-Горио» — истории человека, которого содержат его 400 детей.

Согласно Эйзенштейну, в искусстве «действенная структура..., неизбежно воспроизводящая первичные ситуации,... в принципе есть образное претворение неизменно сущей закономерности» (М. глава, помеченная 9 января 1944 г.), иначе говоря, в структурах произведений искусства можно открыть некоторые образные воплощения первичных (архаических) ситуаций, общая («сквозная») закономерность которых верна и для всех последующих эпох. Как утверждает Эйзенштейн, «... воздейственность неминуема при соблюдении обоих двух ... условий: а) условия точного соответствия сквозной формуле типового конфликта и в) при подстановке в нее наиболее остро современной проблемы — исторически

актуального частного на сей день вида конфликта. Этого достигает Шекспир. Он впитывает в извечную формулу — свой конфликт — своего ровесника» (там же). В качестве примера Эйзенштейн приводит пьесы Шекспира, структуру которых он рассматривает с точки зрения преображения материала первоисточников для выражения собственно шекспировской темы². С этой точки зрения в «Венецианском купце» важен «сдвиг морали в вопросе правосудия», в «Гамлете» — сдвиг «понятия вендетты и кровной мести», в «Отелло» — «понятия собственности на женщину», в «Ромео и Джульетте» — то же в «relation of sex» («взаимоотношения между полами»). По мысли Эйзенштейна, «конфликт типа «Ромео и Джульетты» неизбежен почти при каждой смене поколений. Особенно остро в период ригористически окостеневающих принципов класса или социальной институции. То есть в те моменты, когда в канун неминуемого сметания, черты и принципы их особенно нерушимо, мертвко, неподвижно замыкаются в себе. Принципы тогда походят на старых разорившихся аристократов — чем беднее, тем ригористичнее в строжайшем соблюдении своих традиций, правил поведения, норм морали etc.» (там же). В качестве воплощения той же темы в литературе начала XX в. Эйзенштейн приводит «L'age de Juliette» Деваля, говоря, что здесь, как и в других подобных случаях, «острая современность темы подставляет другие valeur's [значения (в математическом смысле). — B. I.] в алгебраические знаки формулы» (там же).

При анализе структуры «Ромео и Джульетты» в «Методе», как и при разборе «Валькирии» в «Воплощении мифа», Эйзенштейн детально анализирует первичную (пережиточную) ситуацию, на «опрокидывании» которой строится сюжет этих вещей. Согласно формулировке Эйзенштейна, в которой для ее полного соответствия выводам новейших этнологических исследований нужно только опустить (заменить другим или же уточнить по значению) термин «тотемический», речь идет об «опрокидывании института тотемических брачных предписаний, допускавших взаимное бра-

² Ср. отчасти сходный подход к «Гамлете» в книге Л. С. Выготского (Выготский 1968), рукопись которой с многочисленными пометками Эйзенштейна сохранилась в его архиве.

Близкую к проектируемой в кибернетических работах последних лет «порождающей» (точнее синтезирующей) поэтике идею воплощения некоторой исходной темы посредством определенного сочетания ситуаций Эйзенштейн пояснял данными шекспироведения: «Основное, к чему сводилась переделка пьес, помимо красот языка, знания человеческого сердца, темперамента и сценической ловкости Шекспира, неизменно состояло в том, что некое сочетание ситуаций из прежней драмы приобретало характер материального воплощения какой-то основной мысли и темы. События складываются и перекладываются таким образом, что начинают становиться образным переложением некоей тезиса, которая именно через них излагается наиболее полно. Может быть, не в такой «оперативной терминологии», но в довольно близком к этому смыслу это доказывается писаниями большинства шекспироведов» («Grundproblem II», М). В качестве примера Эйзенштейн в нескольких своих заметках разбирает шекспировского «Гамлета» в его отношении к «Испанской трагедии» Томаса Кида, которая строится, как обыкновенная пьеса о мщении.

косочетание между раз установленными и неизменными тотемическими группами и запрещавших бракосочетания вне этих определенных тотемических кланов» (М., глава, датированная 9 января 1944 г., написано в Алма-Ате).

В заметках к «Grundproblem» Эйзенштейн не раз подчеркивал роль экзогамной стадии для объяснения не только социальных отношений, но и структуры пантеона.

В мифе аранта о происхождении людей из сросшихся воедино существ Эйзенштейн отмечает, что отделивший людей друг от друга бог дал им и «порядок кланов бракосочетания» (GP, ч. II, «О тотемизме...»). Здесь развитие от первобытной недифференциированности в самом мифе связано с введением дуально-экзогамной организации (как и во многих других мифах, детально изученных с этой точки зрения А. М. Золотаревым).

3. *Воплощение мифа*. Этнологические и семиотические этюды С. М. Эйзенштейна, в существенной своей части еще не опубликованные, представляют значительный интерес, в частности, еще и потому, что научное исследование этой проблемы шло рука-обруку с художественным экспериментом Эйзенштейна. Наиболее интенсивные его занятия сравнительной мифологией и этнографией приходятся на годы после путешествия в Мексику (1930 г.), когда он не только внимательно изучает классические труды Фрейзера и Леви-Брюля, но и знакомится сам с жизнью индейских племен Мексики и памятниками древней религии и искусства Центральной Америки. Плоды этого опыта дошли до нас в отдельных кадрах и эпизодах фильма о Мексике (смонтированных позднее без ведома автора после его отъезда). В соответствующих страницах его автобиографических записок поражает редкостная наблюдательность, позволившая ему из всех картин жизни индейского племени сосредоточиться на сцене первобытного обмена (т. 1: 483), который, согласно новейшим этнологическим работам, цитированным в предыдущей главе, следует, вслед за Моссом, признать основным фактом жизни коллектива такого типа.

Важнейший этнологический вывод, по которому заключение браков (правила которых определяют социальную структуру) подчинено тем же правилам обмена (Леви-Стросс 1949; Бааль 1970), был предвосхищен Эйзенштейном в его записях, когда он утверждал: «первый товарооборот — товарообмен идет на приобретение женщины мужчины (за «приданое») или приобретение мужчины женщины (через «выкуп»)» (GP). Приведенную свою мысль Эйзенштейн подкрепляет ссылкой на данные предтечи структурной этнологии — Гране (Гране 1934), по которым «весною женщина, наткавшая на себя зиму, берет («покупает») себе мужчину, осенью мужчина, собравший плоды труда хлебопашца, берет (покупает) себе женщину» (GP).

Усвоенные Эйзенштейном при изучении книг Гране, Фрейзера и Леви-Брюля выводы этнологии подготовили его к восприятию основных идей исторической поэтики Веселовского. Выписки

Эйзенштейна из «Исторической поэтики» Веселовского (материалы которой он дополнял древнекитайскими данными, по Гране) хронологически близки к времени, когда он работает (в 1939—1940 гг.) над постановкой «Валькирии» Вагнера, которого тот же Леви-Стросс назвал «отцом структурного анализа мифов» (Леви-Стросс 1972 : 27). Проникая в глубь этой концепции мифа у Вагнера и соединяя научный анализ мифа с художественным его воплощением, Эйзенштейн продолжал ту идею постановки Вагнера, которая была намечена еще учителем Эйзенштейна — Мейерхольдом в его ранней статье (Мейерхольд 1968).

Еще в неизданном наброске «О кинодраматургии», который может быть датирован 1933 г.³, Эйзенштейн обнаружил интерес к тому «космическому» («мифологическому») истолкованию германских преданий о Зигфриде (лежащих в основе всего цикла Нibelungов), которое до настоящего времени рассматривается как одно из возможных (Хойслер 1960 : 367 и след.), хотя Соссюр в своих изысканиях о «Nibelungах», предварявших семиотический анализ (ср. Якобсон 1966), решительно выступал против мифологической интерпретации (Якобсон 1971 в, 1973 : 191).

Намечая в тезисной форме ранние этапы развития искусства, Эйзенштейн в этом наброске явно следует за Веселовским: «Первейшая драма: хоровой, космической сущности акт... Культовый танец. Танец, закрепляющийся в напевное чтение — «сказительство» былин, «chanson de gestes». Тема, «содержание», продолжает оставаться культово-космическим, облекаемым «по образу своему и подобию...» Еще Шлегель о мифологии, как обозначении космических элементов (Зигфрид — солнце etc. etc). Стадия Volks эпоса есть списанность сюжета и конструкции с космической проблемы, обозначаемой как история Зигфрида [,] есть драматургическая схема смены времен года. Эта схема определяет структуру — внутреннюю форму эпоса, одевая двигателей драмы («сезоны») в Хагена и Siegfried'a etc.».

Мифологическое истолкование германских преданий о Зигфриде продолжает занимать Эйзенштейна и во время его работы над постановкой «Валькирии», и позднее, когда он осмыслияет опыт этой работы в своих теоретических трактатах, обдумывая связи искусства и первобытной мифологии. Изучая значимость знака — образа дракона в первобытных мифах, Эйзенштейн отмечает символическую значимость Вотана-Одина, чей образ был подробно им разобран в статье о Валькирии (т. 5): «Интересна связь с Вотаном — богом воздуха, fluid и дракон по существу объединяет стихию воздуха и воды, поднимающейся облаками в небо и низвергающейся дождями» (GP, глава «Protoplasm»). Продолжая свои

³ Набросок, видимо, самим Эйзенштейном был положен в папки, относящиеся к двум последующим его трудам, предвосхищенным в этом наброске (M и GP), датируется около 1933 г. потому, что последний из упоминаемых в ней (и подробнее других обсуждаемый) замысел в кино — комедия «М. М. М.» (хотя возможна и более поздняя датировка).

изыскания относительно сравнительной интерпретации древнекитайских мифов, Эйзенштейн ставит вопрос о возможности сравнения роли дракона в этих мифах с драконом в судьбе Зигфрида! Drache as opposite Вотану? «Победа над драконом, дающая независимость — омнипотенцию Зигфриду etc.» (там же).

Замечание о противоположности дракона Вотану даже самой терминологией напоминает те (продолжающие, по Леви-Строссу, художественный эксперимент Вагнера) современные опыты структурного анализа мифа, которые приходят к точно таким же содержательным результатам, в частности, устанавливают универсальный характер символов типа змея-дракона, связанного с водой (ср. уже Пропп 1946). Эйзенштейна такие первичные элементы, как вода, огонь, воздух, очень занимали и при исследовании мифа, и в собственных его художественных замыслах. Подходя в духе современной науки о знаках к искусству и к мифу как к языку, он видел в элементах или стихиях набор языковых единиц, комбинацией которых художник должен выразить свою тему. Так решалась и тема огня в *Feuerzauber* («Заклятие огнем») в «Валькирии». Всю эту сцену, разбору которой Эйзенштейн посвятил особый раздел своего теоретического трактата, он связывает с «погружением в стихию пламени», огня как «пред-океана» у Гераклита (GP, «Feuerzauber», 3 IX.1947), у которого при структурном анализе обнаруживается непосредственное выражение основных принципов той же мифологической традиции (Топоров 1967: 2039, 2042, Ллойд 1966).

Родоначальник современного структурного исследования мифов Леви-Стросс в первом томе своего последнего обобщающего четырехтомного труда по мифологии говорит о Вагнере как о главном предшественнике структурного изучения мифов. При этом, указывая на глубокое внутреннее «родство, на первый взгляд поразительное, между музыкой и мифами», Леви-Стросс подчеркивает, что «если в Вагнере нужно признать несомненного отца структурного анализа мифов... особенно много раскрывает то, что этот анализ сначала был осуществлен посредством музыки» (Леви-Стросс 1964: 23, ср. там же, 38, о Вагнере как о композиторе «мифа», 287 о мифологических основаниях хроматики «Тристана»; ср. Леви-Стросс 1972: 27). Непосредственная связь этих замечаний Леви-Стrossa (который, как он сам говорит, был подготовлен к структурному пониманию мифов благодаря своему раннему увлечению Вагнером) с подходом Эйзенштейна к постановке оперы Вагнера не может вызывать сомнений. Характерно, что наряду с Вагнером Леви-Стросс своим предшественником считает французского синолога Гране, книга которого (Гране 1934), «блестящая гениальными прозрениями» (Леви-Стросс 1964: 23, прим. 2; Леви-Стросс 1972: 27, примеч.) оказала большое влияние и на Эйзенштейна. Экземпляр этой книги, хранящийся в библиотеке Эйзенштейна в его квартире-музее, буквально на каждой странице содержит закладки и заметки Эйзенштейна.

Рядом с Вагнером и Гране среди предшественников структурного изучения мифов следовало бы назвать и Эйзенштейна, развившего замыслы Вагнера не только сценически, но и в своей статье «Воплощение мифа» (т. 5) и в книге «Grundproblem», которые самой своей формой и многими выводами предвосхищали упомянутую книгу Леви-Страсса. Как и Леви-Страсс, «увертюра» к книге которого (построенной по образцу музыкального сочинения и по своей форме представляющей интерес для проблемы синтеза науки и искусства) отчасти посвящена и теории современной музыки (см. Леви-Страсс 1972), Эйзенштейн пытался объединить науку и искусство в своих опытах реконструкции мифа.

В этом смысле особенно показательно оживление архетипа мирового дерева, который был положен Эйзенштейном в основу спектакля «Валькирия» и детально разобран в статье о принципах спектакля.

Наиболее интересным выводом статьи Эйзенштейна «Воплощение мифа» было установление им (на основании большой изученной им и осмысленной по-новому этнографической литературы) исключительной роли символа мирового дерева не только для первобытных религий всех народов, но и для позднейшего изобразительного искусства (в том числе и европейского). Здесь Эйзенштейн оказался предшественником многих семиотических исследований самых последних лет, в частности, целой серии работ В. Н. Топорова, показавших важность символики мирового дерева как модели мира не только в первобытных «целостных» знаковых системах (где искусство еще неотделимо от ритуала), но и в таких позднейших системах символов, как христианское изобразительное искусство Европы (до Ренессанса включительно) и буддийское искусство Азии (Топоров 1964, 1972, 1973 б).

Приводя примеры использования образа дерева в современной европейской культуре, Эйзенштейн с присущей ему глубиной проникновения в семантику образов и обычным для него вниманием к процессу эволюции символа, теряющего свою конкретную образность, замечает, что для XIX в. и позднее дерево стало лишь условным знаком (как генеалогическое дерево и т. п.), тогда как «Эдда» «представляла деревом систему мира, принцип жизни вообще, образ жизненного процесса» (т. 5: 346). Эта формулировка с завидной точностью предвосхищала то понимание роли мирового дерева, которое в работах по семиотике мифологических представлений было выработано двумя-тремя десятилетиями позднее. Этот вывод подсказал Эйзенштейну основной пластический образ первого акта оперы. Если, по словам Леви-Страсса, Вагнер свой структурный анализ мира осуществил посредством музыки, то Эйзенштейн сходную задачу решил при пластическом (изобразительном) воплощении музыки Вагнера. Мировое дерево оказалось центральным пластическим образом в интерпретации оперы, основной чертой которой Эйзенштейн считал «активность, сценически разрешаемую вертикально вверх» (т. 3: 342), что соответст-



2. Иван Грозный (рисунок Эйзенштейна)

вует символу вертикали, к которому Эйзенштейн возвращается на всем протяжении своей деятельности.

Роль вертикали как главенствующей стилистической координаты видна не только в театральных работах Эйзенштейна (начиная с одной из первых — декораций к «Подвзке Коломбины») и в его рисунках вплоть до эскизов к III серии «Ивана Грозного» (вытянутые во весь рост «призраки») (рис. 2). О ней же он много-кратно писал в теоретических статьях (начиная с речи о вертикальном экране), где он перекликается с Флоренским.

Ход мысли Эйзенштейна здесь шел (благодаря осуществленному им — через посредство музыки Вагнера и собственных его занятий этнографией — перевоплощению в миф) тем же путем, которым древний человек от опоры собственного дома переходил к мысли об опоре вселенной (и обратно). По мысли Ю. В. Кнорозова, высказанной им в связи с образом мирового дерева у майя, представление об одном центральном мировом дереве отвечает жилищу с одним центральным столбом, тогда как четыре мировых дерева, ориентированных по четырем сторонам света, соответствуют четырехугольному жилищу с четырьмя опорными столбами (Кнорозов 1964). Сходным образом Эйзенштейн пришел к сценическому воплощению мифа о мировом дереве, разив ремарку Вагнера (т. 5:344—345, ср. о мировом ясене в «Валькирии» Лопес 1968: 155, 163).

Из записей Эйзенштейна о ритуалах Бали видно, что для него было ясным значение оппозиции сердцевины дерева и его корней, важное для мифологии всех народов. В разборах ритуалов Бали, опережая новейшие методы и выводы семиотического анализа символа мирового дерева, Эйзенштейн отмечает роль центра — «сердцевины». Согласно этим разборам, в сердцевине дерева «верх» и «низ» — М [мужское] и Ж [женское] соединяются в circle (GP, «Bali»). Нельзя не заметить, что это описание прямо соотнесено с тем представлением об особой значимости сердцевины дерева (в связи с браком), которое было дано в статье «Воплощение мифа» при описании интерпретации вагнеровской оперы в спектакле Эйзенштейна.

По словам Эйзенштейна, «это дерево уже не одинокий столб, призванный поддерживать скаты крыши, но мощное Древо жизни, древний Игдразил сказаний «Эдды», поддерживающий стволом своим миры, ютящиеся в разрастающейся его листве» (т. 5:345).

Эйзенштейн постоянно подчеркивал, как важно для него то, что Вагнер писал не о «Нибелунгах» позднего эпоса, а восходил к их первоисточникам — древнейшим сказаниям, отраженным в «Эдде» (т. 5:330). Глубокое проникновение в символику, общую для мифологии «Эдды» и для других архаичных мифологий, было использовано в спектакле Эйзенштейна при создании современного художественного эквивалента мифа, в соответствии с древнеисландским представлением о мировом дереве Игдрасиль, воплощаемом «гигантским — во всю сцену — ясенем» (т. 3:463).

В статье о стереокино Эйзенштейн рассматривает изображение мирового дерева в «Валькирии» как одно из проявлений постоянно выражавшейся в разных его театральных опытах тенденции к снятию границы между сценой и зрительным залом, к созданию светового эквивалента «дороги цветов» (*ханамити*) — дороги (моста) на сцену в классическом японском театре. Таким образом, последовательное проведение идеи единства распространялось в этом спектакле на зрительный зал. Символ дерева (который первоначально должен был стоять над всем залом) был основным для пространственного решения этой задачи спайки артистов и зрителей. Архетипический образ дерева должен был способствовать созданию архаизирующей атмосферы единства массы зрителей и актеров, как в древних обрядах вокруг мирового дерева объединялись все члены сообщества.

Согласно мысли Эйзенштейна, дерево в первом акте воплощает божество Вотана (Одина). Такое понимание мирового дерева в древнерманской мифологии подтверждается большим числом вновь изученных данных, показывающих, что Один (Вотан), по мифу претерпевший мучения на дереве, был с ним связан ритуально: отсюда и связь Одина с людьми и животными, которых вешали на дереве (Якоби 1974, Иванов 1974а).

Обоснованный в статье Эйзенштейна «Воплощение мифа» универсальный характер мирового дерева, или Древа жизни, подтвержден многими специальными исследованиями последних десятилетий. В них отмечено и частое появление этого архетипического образа в литературе нового времени, например, у Гоголя, возможно опиравшегося на украинские народные поверья о мировом дереве, воскрешенные в его «Майской ночи» (Иванов и Топоров 1965а, Иванов 1974а), и Рильке.

Подобные образы мирового дерева у писателей XIX в. постоянно привлекали внимание Эйзенштейна. Из «Проступка аббата Муро» Золя в качестве примера, иллюстрирующего мысли о пафосе, Эйзенштейн приводил символ того же дерева жизни, в котором он видел экстатический образ творчества самого Золя (т. 3; 112). В этих словах безусловно есть и автобиографическое признание Эйзенштейна: мировое дерево — ясень «Валькирии», Иггдрасиль был одновременно и воплощением его собственного творческого пафоса, переживался им как объективация его творческого метода.

Если бы Эйзенштейн дожил до времени, когда психиатрами было установлено, что способ изображения дерева — это средство установления психического склада личности в развитии (от раннего детского возраста) и распаде (при душевной болезни), он увидел бы в этом подтверждение собственных мыслей о Золя (и, добавим без сомнений, о самом себе). В этих психиатрических работах открыто, что знак мирового дерева в его наиболее архаичной Ж-образной форме (где подчеркнута симметричность верхушки и корней дерева, правых и левых его ветвей), совпадающий на

сибирских шаманских изображениях (например, на сибирских шаманских бубнах) и в ранней китайской иероглифике (еще близкой к пиктографии), настолько показателен для нормального и патологического развития, что на нем основан особый «тест дерева» (ср. Иванов 1972а, 1974а). Быть может, речь идет о древнем архете, общем для психического склада всех современных людей. Этот же символ описывается в самых ранних письменных текстах человечества (начиная с шумерских клинописных памятников III тысячелетия до н. э.); аналоги ему обнаружены и у других приматов (Иванов 1974 г.).

При последовательно эволюционистском подходе Эйзенштейн к развитию мифологических образов его особенно заинтересовывает древность именно растительных символов, находящихся на низшей ступени биологической лестницы. «Формотворчество на первых порах тоже предметновещно: вид «оформляется» приданием ему вида более ранней стадии развития видов» (GP, Алма-Ата, 4 V.1944 г.; игра двумя разными значениями слова «вид»). Здесь формулируется гипотеза, согласующаяся с предположением В. Н. Топорова, по которому символика (мирового) животного (например, лошади или бизона) в верхнем палеолите предшествовала символике мирового дерева (позднее обычно изображаемого в сопровождении одного или нескольких животных). «Эпоха звереизображения при переходе от примитивного «эйдемического» натурализма и стилизации производит ее пластически, «метафоризуя» животных формами вьющегося... растения... когда понадобилось оформить образ сверхчеловеческого существа — его сделали в образе того... человека! (после того, как его опробовали и звериной, и растительной формой ранних божеств!)» (там же, 5 X.1944 г.). Эту идею Эйзенштейн в тех же заметках формулирует схематически: «Как происходит оформление

растение — кристалл[ом]
зверь — растением
[человек — зверем
Бог... человеком! (там же).

В архаических ритуалах можно установить определенную иерархию звериных и растительных символов: человек может сочетаться с каждым из таких символов, но при этом удается исторически проследить связь человека именно со звериным символом, и звериного символа — с растительным; представление же человека растительным символом, в частности деревом, выводится из этих двойных связей (ср. Иванов 1974а, Топоров 1964, 1973).

Эйзенштейн и здесь оказывается предтечей новейших исследований структуры ритуала и мифа. В детальном анализе структуры ритуалов Бали, по времени написания (5 сентября 1947 г.) примыкающем к пост-анализам «Валькирии», Эйзенштейн замечает, что в них «по принципу «шкатулка в шкатулку» производится 1) погружение в tree-trunk («колоду»), 2) колода — оформляется...

коровой (в утробу коровы), З) корова сжигается» (GP, «Bali»). Смысл рассмотренного им ритуала Бали он заключил формулой, «в утробу коровы... в утробу дерева» (там же).

Задолго до того, как, опережая сходный вывод Леви-Страсса, Эйзенштейн в своих очень проницательных и глубоких разборах обрядов Бали проанализировал ритуальную роль дупла дерева как «утробу», сходный символ был (видимо бессознательно) использован им в сценарии «Золото Зуттера», где охотники втаскивают женщину в дупло большого дерева (увлечение этнографией — на материале культуры индейцев Северной Америки — сказалось и в других частях сценария «Золота Зуттера», где во второй части сражение происходит у статуи индейского бога, а на рисунках Эйзенштейна к сценарию изображены индейские тотемные столбы — с английской надписью Эйзенштейна «Totempoles» — «totemic poles»).

В заметках о тотеме Эйзенштейн детально развивает мысль о связи дерева с браком. Используя собранный Д. К. Зелениным (Зеленин 1933, 1937) «описательный, а не объяснительный материал» о тотемах-деревьях и строительной жертве, Эйзенштейн пробует и его объяснить своей концепцией первичного ритуального поглощения: «Тако[му] же воссоединению с тотемом-растением отвечают все древесно-растительные метаморфозы» («Копуляция с растением», 22.I.1944, с пометкой: «туда, где о скотоложестве», М., ч. II). Как отмечает в этих заметках Эйзенштейн, ссылаясь на «обычно трагическую» (usually tragic) тональность этих «досекуальных» представлений, этому кругу мыслей отвечала и серия рисунков Эйзенштейна, которым он дал название «пробуждение инстинкта» («das Erwachsen der Instinkte»). Та же тема отражена и в последнем предсмертном цикле рисунков Эйзенштейна «Дары» (декабрь 1947 г.).

К тому же времени, когда Эйзенштейн делает записи о движении вспять от человека к животному и растению в связи с анализом тотемических мифов, относятся его рисунки «Кентавр» (рис. 3) и «Дионис». В кентавре подчеркнуто разноцветностью карандаша противопоставление человеческого верха и звериного низа; в «Дионисе» человеческая (ярко выраженная женская) фигура переходит в зеленый растительный орнамент, как бы прямо иллюстрируя соответствующие теоретические рассуждения Эйзенштейна. Сознательно или бессознательно Эйзенштейн воспроизвел здесь общечеловеческий архетип — сплетение женщины с растительным символом. В связи с анализом этого символа в качестве его характернейшего проявления современными учеными приводится именно греческое изображение Диониса, выступающего из ствола в виде человеческой фигуры, из плеч которой растут ветви (Топоров 1964 : 163, прим. 14; 1965 б : 227, прим. 17).

Исследуя древнескандинавский орнамент для предполагавшегося им раздела «Grundproblem», посвященного происхождению орнамента, Эйзенштейн выстраивал эволюционный ряд символов

3. Рисунок Эйзенштейна
«Кентавр»



от тотема до диснеевского Микки, доказывая, что в каждом из членов этого ряда происходит брак «зверя и его предшественника — растения»; эти же черты он видел и в «растительно-застилизованном звере северного орнамента» (GP).

Как обнаружил Эйзенштейн, исследование орнамента представляет интерес и с точки зрения занимавшей его проблемы метафорического представления растения кристаллом (подобного представлению зверя растения; всякий раз обнаруживает регресс с точки зрения эволюционной иерархии); по словам Эйзенштейна, «растительный ... мир, вступая в область чистой формы и орнаментируясь — геометризуется, т. е. ставится в условия кристаллических закономерностей минерального мира» (GP, продолжение цитированной выше заметки к «Grundproblem» «об эпохе звереизображения», 5 V. 1944 г., подчеркнуто везде самим Эйзенштейном).

Излюбленная Эйзенштейном (как и Выготским в его психологических трудах) мысль о цикличности развития, поздние этапы которого повторяют самые ранние, привела к следующему продолжению приведенной схемы: «к моей цепочке: растение, оформляясь — стилизуется под кристалл на первоначальном периоде искусства, на распаде искусства то же самое: кристаллический

мир Пикассо, во что погрузилась живая природа «(GP, 26.IX. 1945 г.; к этой записи сбоку наверху приписано самим Эйзенштейном «great!» — «здраво!»).

Далее Эйзенштейн развивает ту же мысль: «круг замыкается». «геометризация растения — придание растению структурной формы кристалла — первый шаг «оформления» явлений природы — в орнаменте.

Последние этапы распада — возврат в *кристаллографию* и *геометризм* (GP, 30 XII. 1946 г.).

Раннее увлечение кубизмом позволило Эйзенштейну реконструировать процесс, внешне сходный с геометризацией форм у Пикассо, но осуществлявшийся на гораздо более раннем этапе истории искусства при превращении знака — изображения в символ. Верность мысли Эйзенштейна о кристаллической форме орнамента, происходящего из растительных символов, становится очевидной, например, при изучении подобных «кристаллов» в орнаментах среднеазиатских народов, где «кристаллы» (симметричные геометрические схемы) возникают благодаря симметрическому разрастанию символов (мировых) деревьев, становящихся все более и более условными (Шнейдер 1927).

Мысли Эйзенштейна о тотемизме в «Grundproblem» и примыкающей к этой книге незавершенной работе о Диснеев интересны в том отношении, что Эйзенштейн указывает на многочисленные поучительные аналогии тотемизму в новом искусстве. В его собственном творчестве звериные (зооморфные) символы появляются очень рано (в первых спектаклях и «Стачке») и постоянно повторяются. Исследуя проблему тотемизма, Эйзенштейн, и здесь предваряя К. Леви-Стросса, отмечал такие явления (в сущности предвосхищавшие «звериные» символы типажей в его собственных фильмах, начиная со «Стачки») как «деление людей по сходству с животными в физиognомике Лебрена и — с другой точки зрения — в индийской «Камасутре» (GP, ч. II). Дисней и звериный эпос во всех его разновидностях Эйзенштейна занимает прежде всего как «ретресс в зверя» (М., ч. II, АА). Причины привлекательности басен Лафонтена (о которой писал еще И. Тэн, упоминаемый в этой связи Эйзенштейном) и «Метаморфоз» Овидия Эйзенштейн видел именно в регрессе к биологически изначальным этапам эволюции.

4. *Синкretизм «первобыта»*. Считая, что знаки мифа связаны со всей атмосферой, вызвавшей его к жизни, Эйзенштейн стремился наряду с отдельными существенными знаками системы мифа, использованными Вагнером, которые Эйзенштейн реконструировал на сцене Большого театра, восстановить картину «первобыта» в целом. Выраженную в его спектакле «Валькирия» идею нерасчлененности, хора, столь близкую многим (в особенности ранним) замыслам Эйзенштейна, он сам связывает с представлением о целостности первобытного общества, вполне отвечающим приведенным выводам представителей структурной этнологии. Как сам он

писал семь лет спустя в теоретическом исследовании: «У меня это рождалось из общей концепции еще недифференцированной атмосферы «первобыта», которая должна была лежать на постановке в целом... Связующим элементом в основном было движение — движение персонажа (Хундинга, Фрики, Вотана) как бы волнами расходилось по вторящему ему своему индивидуальному хору... Сам принцип подобной связи рос из принципа связи «всего со всем» в сценическом разрешении этого спектакля... Это в данном случае совпадает с историческим этапом *самых* ситуаций и соответствует мировосприятию героев таких этапов истории.

...Историческая эпоха, в которой я видел для себя «Валькирию» — как раз эпоха синэстетического недифференцированного мировосприятия» (запись «Потоп», 4 IX.1947 г. GP).

В качестве иллюстрации Эйзенштейн приводит миф австралийского племени аранта. Работая над своим теоретическим трудом, Эйзенштейн сделал (с детальным анализом) выписки из этого мифа аранта о происхождении людей от сросшихся воедино нерасчлененных существ — аранта *tella intarinja* ‘сросшиеся друг с другом люди’ (Штрелов 1907, особую значимость этой книги отмечала И. Фрейденберг 1936: 363, примеч. 24). Если воспользоваться пересказом этого мифа, сделанным примерно в те же годы в еще полностью не напечатанной книге выдающегося этнолога — предшественника семиотики А. М. Золотарева, в мифе аранта говорится о первобытных существах, «представлявших собойrudimentарных людей. Последние не имели членов и органов зрения, обоняния, слуха, не могли принимать пищу и представляли собой бесформенные шары, в которых с трудом можно было разглядеть зачатки человеческих членов» (ДО, гл. XII). Эйзенштейн видел в этом мифе подтверждение своей мысли о первичной недифференцированности. Занимаясь в своей теоретической работе о тотемизме анализом материала, собранного в книге Фрейзера о космогонических мифах (Фрейзер, 1935), Эйзенштейн отмечал, что в этом собрании «учений примитивов о происхождении» не учтен этот миф аранта (GP, ч. II, «О тотемизме»).

На этот же миф Эйзенштейн ссылался и в заметках о собственном фильме «Александр Невский», сделанных во время работы над книгой «Grundproblem». В них Эйзенштейн замечал, что в фильме показано безлиое нерасчлененное «регрессивное начало — рыцарство (фашизм)» (GP, ч. II). Это начало выступает «во образе и контуре... — свиньи — аналог *первобыту* — зажившемуся за пределы положенной ему стадии развития и патологичному совсем как *Arunda Klumpen*, по *Strehlow'у*» (там же). Здесь по поводу записанного Шреловым — отцом мифа о «сгустках» (комках нерасчлененных существ) Эйзенштейн кратко сформулировал основную идею своей «Основной проблемы» искусства: архаические регressive черты (в частности, связанные с изначальной недифференцированностью и синкretизмом) патологичны, если они продолжаются на следующих этапах, но могут быть использованы искусством.

Причем для эффективного воздействия произведения искусства Эйзенштейн равно необходимым считал и использование архаических черт в самой его форме (соотносящейся с соответствующими пластами в подсознании воспринимающего произведение искусства) и соединение с этим содержательных черт, свойственных новому этапу (ср. Иванов 1974 в: 848—849). По существу эта мысль была логическим развитием того представления об архаичности форм искусства, которое заложено в теории первобытного синкритизма.

Миф аранта, к которому Эйзенштейн не раз возвращался, был для него символом всего первобытного, который он реконструировал в фильмах и спектаклях тех лет. В то же время в нем он по праву мог увидеть иллюстрацию своей мысли о том, что в мифологии — первобытной науке содержатся намеки, развернутые наукой в эволюционное учение. Ссылаясь на труд Фрейзера (Фрейзер 1935), он говорил, что учение о происхождении животных у первобытных народов (отраженное, по его словам, «еще изысканней» в позднейших представлениях о перевоплощении душ) непосредственно сближается с учениями предшественников Дарвина (заметки «О тотемизме...» М.; ч. II, помечены 6 I—22 II, 1944 г., Алма-Ата).

Одним из открытий семиотической этнологии, предвосхищенных Эйзенштейном, было установление синкретического единства первобытного искусства и первобытной науки. Предугадывая недавние работы о первобытной науке (Штернберг 1936, Финегап 1952: 5) и «протонаучных» классификациях в «мысли дикаря» (Леви-Стросс 1962, Уорсли 1967), Эйзенштейн утверждал в январе 1935 г. в своем программном выступлении на Всесоюзном совещании кинематографистов, что мифология на определенном этапе была «комплексом науки о явлениях, изложенных преимущественно образным и поэтическим языком» (т. 2: 106); так, в сказках о волшебных превращениях и в учении о переселении душ Эйзенштейн видел «предчувствие будущего отчетливого представления о «происхождении видов» (т. 3: 294). Можно думать, что предполагавшееся Эйзенштейном объединение искусства и науки (в частности, в интеллектуальном кино) обострили его интерес к такому синкретизму в прошлом.

В последних своих работах Эйзенштейн с присущим ему вниманием к глубоким связям разных сторон культуры писал, что в эпоху электронных счетных машин и управляемых по радио снарядов, совершающих полет «в дальних сферах других небес», потребуется искусство «совершенно новых, невиданных средств и измерений, далеко за пределами тех паллиативов, которыми на этом пути окажутся и традиционный театр, и традиционная скульптура, и традиционное ... кино ... Надо готовить место в сознании к приходу небывалых новых тем, которые, помноженные на возможности новой техники, потребуют небывалой новой эстетики...» (т. 3: 483). Стремление к созданию нового синкретического искусства вызывало напряженный интерес к проявлениям

символизма, который (как замечали и ранее ученые, критиковавшие с этой точки зрения идею первобытного синкретизма, Казанский 1926; ср. Флоренский 1921) не был ограничен одним периодом в истории знаковых систем, а циклически возникал и в последующие периоды.

Самый замысел постановки «Валькирии», в известном смысле предварявший позднейшие опыты цветного кино у Эйзенштейна, был направлен на осуществление цветозвукового синкретического действия. Более всего Эйзенштейн в Вагнере заинтересовало напряженное внимание к синтезу искусств, попытка соединения звуковых образов со зрительным. Эйзенштейн многократно называл (т. 2: 200, т. 3 : 322 и др.) Вагнера рядом со Скрябиным (Галеев 1967, ср. «Свет и музыка» 1969) в качестве одного из предвестников того синтеза, который он сам надеялся найти в цветовом звуковом кино. Постановку «Валькирии» Эйзенштейн считал важной вехой на пути к цвету в кино (Барнэ 1966 : 294).

Незадолго до смерти в набросках к своей главной книге Эйзенштейн снова вернулся к воспоминанию об этом торжестве стихии огня в спектакле. Эйзенштейн вспоминает о своем разговоре с Крэгом, который излагал ему первоначальную идею своей постановки «Гамлета». Крэг намеревался «сделать двор единой золотой массой, которая в одно золотое облачение включала бы и короля, и королеву, и всех придворных» (GP, «Потоп», 3 IX. 1947 г.). От этой идеи Крэг вынужден был отказаться из-за расхождения с Немировичем-Данченко и Станиславским (ср. о технических трудностях реализации идеи Крэга: Станиславский 1928 : 594).

От этой пластически сходной идеи Эйзенштейн отличал аналогичные построения в собственной постановке «Валькирии», «шедшие, однако, совершенно безотносительно к этому и выраставшие из совсем иных мотивов...», а именно — «из принципа связи «всего со всем» в сценическом разрешении этого спектакля. Ведь игра и движение действующих лиц переливалась и на активную игру декораций — хотя бы... цветовая игра рефлексов в тон прощания Вотана, или нюансы красно-голубых мотивов огня в тон ходу музыки в «Feuerzauber». Да и само искалье зрительного эквивалента музыке — основное в сценическом разрешении — вообще ведь тоже целиком в среде этих соображений» (GP).

Эйзенштейн подчеркивал, что все эти особенности сценического воплощения мифа в «Валькирии» определялись его концепцией синкретического единства, согласующегося с атмосферой первобытности. Идея точных звукозрительных соответствий как следствие этой атмосферы опять-таки может быть сопоставлена с тем, как построен первый том «Мифологий» Леви-Стросса, где каждый миф рассматривается в нескольких «кодах», находящихся по отношению друг к другу в строгом соответствии (Леви-Стросс 1964).

В замысле постановки «Валькирии» Эйзенштейн был верен своим представлениям о роли низших чувственных пластов восприятия для искусства. Первобытность некоторых эстетических

принципов, возрожденных Вагнером, по Эйзенштейну прямо связывалась с темой и эпохой, к которой отнесен спектакль. Этим, в частности, определялась и идея Эйзенштейна, по которой каждое движение в опере должно было стать «руной» — знаком (подобным знаку древнегерманского рунического письма), имеющим определенное значение.

Чрезвычайно показательным представляется сходство этой интерпретации структуры мифа с записями Соссюра о легенде о Нibelунгах, где он утверждал, что вся легенда состоит из серии семиотических символов, подобных рунам древнегерманского письма. Из этих записей видно, что окончательному оформлению принципов семиотики на основании сравнения языка с другими системами знаков в «Курсе общей лингвистики» предшествовало их приложение к знакам-символам легенды о Нibelунгах, которой он занимался в 1906 г. (Якобсон 1973 : 194, Годель 1957 : 136): «Легенда складывается из последовательности символов в том смысле, который будет уточнен ниже. Эти символы, независимо от них самих, подвергаются тем же превратностям и подчиняются тем же законам, что и любые другие последовательности символов, например, те символы, которыми являются слова языка.— Они все входят в область, изучаемую семиотикой.— Не существует никаких методологических оснований для того, чтобы предполагать, что символ должен оставаться неизменным, ни для того, чтобы он был бесконечно разнообразен; вероятно, он должен меняться в некоторых определенных пределах.— Тождество символа самому себе не может быть никогда строго определенным после того, как он стал символом, т. е.пущен в социальную среду, которая в каждое мгновение определяет его ценность» (Старобинский 1971; 15).

Это понимание знака-символа в легенде Соссюр поясняет сравнением с руной — знаком рунического алфавита, на примере которого можно показать, что «каждый символ после того, как онпущен в обращение — а всякий символ является таковым только потому, что онпущен в обращение — с этого самого мгновения остается совершенно неопределенным в том смысле, что нельзя предсказать, в чем будет состоять его тождество (т. е. чему он будет тождествен) в следующее мгновение. В этом духе мы подходим к вопросу о любой легенде, потому что каждый из персонажей это символ, который, как можно видеть, меняется точно так же, как это можно сказать и по поводу руны — в том, что касается а) времени, б) позиции по отношению к другим персонажам, в) характера, д) функций, действий персонажа. Если имя может быть перенесено на другого, то из этого следует, что часть действий тоже может быть перенесена, и обратно, и что вся драма может измениться из-за подобной случайно перемены» (Старобинский 1971, стр. 16).

Представляется чрезвычайно важным для истории семиотики, что важнейшие принципы функциональной неоднозначности знака-

символа были сформулированы Соссюром именно на материале легенды, для языка которой это положение столь существенно. К близкому пониманию знаков-символов («рун» в его спектакле) подходил и С. М. Эйзенштейн, когда он вслед за Вагнером восстанавливал структуру мифа в «Валькирии».

Каждая деталь постановки «Валькирии» толковалась в соответствии с этнологическими концепциями Эйзенштейна. Когда в первом акте Зигмунд прикасается к рогу с медом после Зиглинды, это интерпретируется Эйзенштейном и в самой постановке, и в его последующем теоретическом трактате (М) как преддверие будущего любовного единения.

В том же духе, что и близкий ему синэстетизм вагнеровских замыслов, воспринимаемый как возврат (ретресс) к синэстетизму первобытному, Эйзенштейн трактовал и другую близкую ему черту вагнеровского творчества — повторение лейтмотивов, которое ему представлялось одним из ярчайших повторений «формулы пафоса» (т. 3 : 116 и 601). Обнаружение истоков этой характернейшей стилистической черты вагнеровской музыки в примитивных культурах для Эйзенштейна было лишним подтверждением правильности всего хода его мысли. Найдя в русской перепечатке статьи Кандинского отсутствовавшее в ее первоначальной публикации (в известном сборнике «Der Blaue Reiter») наблюдение о сходстве лейтмотивов Вагнера с особенностями саамской (лопарской) народной музыки, Эйзенштейн отметил это открытие как важное для всей его концепции: «каждой лопарской семье присущ определенный музыкальный мотив, которым и встречают членов этой семьи, когда они являются на семейных празднествах» (Кандинский 1919 : 44).

Эйзенштейн с его умением находить аналоги интересовавших его архаических явлений и в коллективах позднейшего времени, отмечает, что можно обнаружить «традицию этого ... в национальных гимнах! Вообще же plunge slightly in the fountains of this in primitive societies 'надо погрузиться хоть немного в источники этого в примитивных обществах' (GP, «Лейтмотив» Вагнера, 23 VI.1945).

Этнологический материал, обнаруженный в последние годы, подтверждает правильность мыслей Кандинского и Эйзенштейна об истоках таких лейтмотивов (современные «ретрессивные» аналоги этого явления можно найти не только в упомянутых Эйзенштейном гимнах различных сообществ и сигналах фанфар при появлении того или иного исполнителя социальной функции, но и в особенности в позывных радиостанций, выступающих как «индивиду» в кибернетическом смысле, т. е. как сложно организованная система, сама входящая в систему общения; в современном кино можно было бы указать на аналогичный лейтмотив в «8 1/2» Феллини). Явление, подобное саамским семейным мотивам, найдено в примитивных обществах разных частей света — вплоть до индейского племени сирионо группы Гуарани в Боливии (Ки 1963).

Особый интерес представляет *биндэб* иль ‘собственная песня’ у кетов (енисейских остыков), характеризовавшая каждого человека или во всяком случае каждого шамана; каждая собственная («своя») песня состояла у шамана из семи частей (Алексеенко 1967:183), что объясняется ритуальной ролью числа «семь» у кетов (в частности, наличием у человека, как и у медведя, «комплекта» из семи душ, из которых шесть могут быть общими с другими живыми существами, а седьмая специфична именно для человека), ср. Иванов, и Топоров 1962 : 100, 1965 : 142—143; Алексеенко 1967 : 178, примеч. 27, 196. Связь душ и песен вела и к возможности обмена душами и песнями между шаманами (Алексеенко 1967 : 194 и примеч. 75), в чем можно видеть еще одно свидетельство того, что синкретические (музыкальные и словесные) тексты могли участвовать в ритуале архаичного церемониального обмена.

В свете этих данных не приходится сомневаться в том, что лейтмотивы Вагнера, занимавшие Кандинского и Эйзенштейна, действительно соответствуют одной из наиболее архаичных функций музыкальной мелодии в примитивном обществе.

Глубокое проникновение в суть первобытного синкретического действия сказывается и в том, как Эйзенштейн формулирует роль загадок⁹ в примитивном обществе, где они были чрезвычайно существенны для архаического обмена словесными текстами. Объясняя обычай, по которому принимающему жреческий сан задавались загадки (например, в Индии), Эйзенштейн разбирает структуру загадки и приходит к выводу, что «загадка есть по существу проверка на цельность мышления, владеющего всеми слоями и как бы изжитыми „глубинными“ в основном и в первую очередь» (GP); ср. о загадке как способе тренировки на синонимические и омонимические возможности языка Топоров 1974, 712, примеч. 70; о загадке в связи с языком ср. Поливанов 1968 : 351; Скотт 1965.

Сформулированное Эйзенштейном в связи с этим семиотическое понимание загадки и ритуала в целом лучше всего подтверждается такими загадками, которые прямо связаны с обрядом, в частности шаманским. Таковы, например, у кетов загадки: «в ладони сына паук запечатился» (отгадка: «колотушка шамана»), «за спиной сына бессердечный заяц ничком лежит» (отгадка: «одежда шамана»), «за спиной сына разрисованный щит из бересты поставлен» (отгадка: «шаманский бубен», Крейнович 1969 б : 28).

В связи с предполагаемым им объяснением роли загадок для посвящения в жреческий сан Эйзенштейн дает семиотическую характеристику культа: «Религиозная практика есть целая система „метафорических“ переложений „непроизносимой тайны сущности культа в условные изображения, имеющие совершенно иное чтение и значение для посвященных“» (GP). Объясняя отчасти в духе известной более ранней работы П. Г. Богатырева о знаковой функции одежды (Богатырев 1971), которая тогда еще

не была Эйзенштейну известна] знаковый характер одежды и других атрибутов ритуала, Эйзенштейн приходит к выводу, что в основе богослужения лежит „соскальзывание элементов знания символического значения предметов и действий культа в чувственное их переживание через живую метафору самого действия“ (GP). Эта формулировка, отвечающая принципам современного семиотического исследования ритуалов, прямо соотносится с практикой сценического воплощения мифа в „Валькирии“.

При сходстве многих выводов Эйзенштейна и повлиявшей на него книги Фрейденберг он сам находил, что в этой книге недостаточно обращается внимания на структуру анализируемых метафор (GP). Точно так же и анализ загадки как архаизма у Эйзенштейна характеризуется большим вниманием к ее структуре. Занимаясь теорией загадки, Эйзенштейн приходит к выводу, что отгадка дает „название предмета формулировкой, в то время как загадка представляет тот же предмет в виде образа, сотканного из некоторого количества его признаков. Степень характерности признаков, при невозможности тем не менее легко отгадать, определяет загадку „высокого стиля“ в отличие от комической загадки, нарочито выбирающей случайное, не характерное или даже противоречащее“ (GP). В качестве характерного примера загадки высокого стиля можно привести уже цитированную кетскую загадку «за спиной сына разрисованный щит из бересты поставлен» (отгадка: „шаманский бубен“), в качестве нарочито «остраненной» кетскую же загадку (Крайнович 1969 б : 230) «к стоянке обынцевевшие люди подкрадываются» (отгадка: «кучи кала» подтверждает принадлежность загадки к категории комических и связанных с „карнавальными“ образами телесного низа; о структуре таких загадок с „внешним семантическим point“ ср. Левин 1973 : 180, ср. там же о признаках и описаниях предмета в теории синтеза и анализа загадки).

Исследование загадки Эйзенштейну представляется как бы моделью изучения искусства в целом в духе его порождающей поэтики: „Художнику „дается“ отгадка — понятийно сформулированная теза, и его работа состоит в том, чтобы сделать из нее... „загадку“, т. е. переложить ее в образную форму“ (GP). Эйзенштейн намечает эволюционную типологию загадки в ряду других литературных форм. Характерная для загадки «высокого стиля» «замена точного определения пышным, образным описанием признаков сохраняется как метод в литературе» (GP). Имелось в виду такие старинные труды ученых, как многотомный труд Бюффона, который в оригинале изучал Эйзенштейн (издание сохранилось в его библиотеке; ср. замечания о стиле Бюффона, сделанные примерно в те же годы в заметках, биологическая ориентированность которых близка к Эйзенштейну; Мандельштам 1968 : 193).

Считая недосказанность общей для поэзии и загадки, Эйзенштейн признает загадку более первичной (более архаичной) формой, потому что в ней «предоставлена возможность воссоздать

и необходимое блуждающее усилие, посредством которого в конце концов и с большей затратой сил этот процесс приходит к благодатному разрешению. Поэзия, наоборот, строит свою недосказанность с таким расчетом, чтобы, сохранив образ самого процесса, вместе с тем снять усилие, когда-то требовавшееся в этом процессе!» (М., глава «Рильке II»).

На античном литературном материале связь древней трагедической стихомии с загадкой прослеживала Фрейденберг (1936, стр. 181), когда она устанавливала пути эволюции древнего словесного поединка в позднейшей литературе. Именно потому, что загадка представляет собой архаический обломок древнего словесного действия (позднее, очевидно, переосмысленный на особый жанр), в загадке (ср. Иванов и Топоров 1965 а и 1974) можно обнаружить достаточно существенные пережитки образности, частично сохраняющей древнюю символику знаков мифа и самый принцип архаического синкетического обмена знаками и знаковыми текстами.

5. *Перед восходом солнца*. Если пользоваться термином психоаналитиков «травма», можно сказать, что работа одного из них — О. Ранка — оказалась «травмой» для Эйзенштейна в его теоретических исследованиях проблемы отражения комплекса *Mutterleib* (материнского чрева) в искусстве.

Мысль Эйзенштейна о том, что схема типа детективного романа, где убийство совершается внутри закрытого наглоухо помещения, сходна со схемой мифа о Минотавре, могла бы представить интерес для типологии сюжетов. Но попытка подвести под эту же схему любой детективный роман, где ищется путь нахождения истины, и объяснить все эти схемы психоаналитически (вслед за книгой М. Бонапарт о психоанализе Эдгара По) все тем же комплексом выхода из чрева матери на свет божий выглядит явной натяжкой. К тому же сам Эйзенштейн достаточно хорошо понимал, что интересовавшая его в этом типе детективного романа «ситуация, транспонированная в принцип, может свободно существовать и помимо самой первичной — «исходной» ситуации» (М., «Мертвые души»). Анализ самой ситуации и принципа построения детектива у Эйзенштейна сохраняет ценность и для современных исследований детектива именно потому, что эта часть его работы тоже «может свободно существовать и помимо» психоаналитической интерпретации или же в рамках более широкой психологической (не узко фрейдистской) интерпретации, намеченной самим Эйзенштейном.

Восприятие сюжета, как и формы вообще, Эйзенштейн склонен объяснить пережиточным воздействием «первичного инстинкта преследования добычи» (М., «Grundproblem II»). Поэтому он с особым увлечением ссылается на «Анализ красоты» Хогарта (глава V), где анализ сложности формы поясняется сравнением с охотой. В этом смысле «наиболее совершенной разновидностью интриги» Эйзенштейн называет детективную или уголовную,

«когда не только читатель охотится за ее перипетиями, но и сами перипетии изображают охоту друг за другом преступника и жертвы или погоню сыщика по следам преступления» (М, «Grundproblem II»).

Замечание самого Эйзенштейна (там же) о сходстве распутывания нити интриги в детективе с нитью в том же мифе о Минотавре напоминает о его же мыслях, согласно которымrudиментарные эмоции, такие как инстинкт охоты, играют существенную роль в восприятии произведений искусства. В этом случае может быть предложена другая историко-психологическая интерпретация этих сюжетных схем, видящая в них след одного и того же архетипа, но воздерживающаяся от традиционно-психоаналитического истолкования (если не расходящаяся с ним). С этими поправками можно было бы как гипотезу сохранить вывод Эйзенштейна: «всякий детектив сводится к тому, что из „лабиринта“ заблуждений, ложных истолкований и тупиков наконец „на свет божий“ выводится истинная картина преступления. И таким образом детектив как жанровая разновидность литературы *во всяком своем виде* исторически примыкает к мифу о Минотавре и через него к тем первичным комплексам, для образного выражения которых этот миф служит» (М, «Мертвые души»).

Эйзенштейн с увлечением разбирал роман Эллери Квина «Тайна китайской оранжевой» не только потому, что на этом примере он с успехом мог продемонстрировать тезис о полном структурном единстве всего произведения от замысла до мельчайших деталей, но еще и потому, что ложные ходы в этом романе построены на обыгрывании пережиточных «пралогических» обычаев. Но Эйзенштейн едва ли думал о том, что сам он в какой-то мере в своем «Методе» и «Grundproblem» уподобился сыщику Эллери Квину в этом романе: анализ произведения часто у него замечателен совсем не тем, что он во всем хочет выявить пережитки пралогического.

Выводы Эйзенштейна, касавшиеся архаических форм сознания, основывались на сочетании данных этнологии с глубоким самоанализом. Поэтому в еще большей степени, чем работы Марра — этого «Чурлёниса в языкоznании», мысль Эйзенштейна сохраняет ценность человеческого документа даже там, где ее можно оспаривать научно. Она справедлива по отношению к одному человеку, но надо воздержаться от поспешных обобщений индивидуального опыта, столь искаживших картину в психоанализе.

Идея отождествления структуры мысли исследователя с мифическим мышлением, в последнее время повторяемая К. Леви-Стросом, в случае Эйзенштейна выражена особенно ясно.

Эйзенштейновская охота за комплексом *Mutterleib* напоминает те ложные цели, в погоне за которыми совершились подлинные открытия. Так, в предсмертных записях Эйзенштейна из цикла о Дега, сделанных в декабре 1947 г. и в январе 1948 г., сам по себе

анализ структуры картин Дега точен, но попытки их объяснения все тем же комплексом часто недостаточно убедительны.

Сказанное не означает, что неверны или сомнительны все многочисленные предложенные Эйзенштейном интерпретации. Сравнительный этнографический материал показывает, что занимавший Эйзенштейна символ действительно играет большую роль в обрядах, например, австралийских (Элиаде 1962 : 101, 102, 1959 : 106; Берндт 1951).

Сходным образом Эйзенштейн в заметках о «*Mutterleibversenkung*» («погружении во чрево матери») интерпретировал и миф о герое во чреве кита. Из того, что пребывание героя мифа в бочке соответствует пребыванию во чреве рыбы, могут быть сделаны выводы как психоаналитические, так и социологические — в связи с идеей дерева-totема. По второму пути пошел В. Я. Пропп (Пропп 1946 : 224).

В те же годы, когда писалась книга Проппа (но еще не зная о ней), Эйзенштейн приходит к сходным заключениям. Но для Эйзенштейна был при этом характерен эволюционистский подход, биологизмом сближавшийся с психоаналитическим.

Внимание Эйзенштейна и позднее было устремлено — в соответствии с общей его установкой на исследование синтаксиса ситуации — не столько на исследование застывшего символа, сколько на структуру основных ситуаций.

В качестве примера архетипического образа, через который Эйзенштейн хотел раскрыть лежащую в основе его исходную ситуацию, можно указать на повторяющийся в творчестве самого Эйзенштейна, начиная с замысла пантомимы о человеке, идущем по кругу, образ круга (и колеса), которому посвящен большой раздел «*Grundproblem*».

Эйзенштейн выдвинул в «*Grundproblem*» глубокую гипотезу об архаическом обществе, рассматривая причины выделения круговой композиции как особой формы, имеющей «в себе целый комплекс подспудно неизжитых в нас ассоциативно и рефлекторно откликающихся элементов, воссозидающих смутное переживание благих и благополучных стадий „райского“ бытия» (GP, 27 X.1946). Эйзенштейн объясняет биологические и социальные истоки круга как первозданного «образа Рая», тем что «форма „круга“ неотрывно связана со всеми институтами, предполагающими равное участие в общем деле, в отличие от условий, где кто-то кому-то уже диктует, где кто-то кого-то заставляет делать себе, а не ему угодное». Эту мысль можно подтвердить обширным этнологическим материалом.

Отношение Эйзенштейна к психоанализу, очень внимательно им изученному, было сложным, как это отмечают исследователи и по отношению к другим художникам века, не просто испытавшим влияние Фрейда, но часто предлагавшим другие решения тех же или близких проблем. То же внутреннее противоречие, свидетельство счетов с самим собой обнаруживается и в отношении Эй-

зенштейна к психоанализу, с помощью которого Эйзенштейн пробует проникнуть в дологические подсознательные основы искусства.

Эйзенштейн в годы войны в Алма-Ате в заметке автобиографического характера вспоминал, что сборник Г. Закса и О. Ранке «Значение психоанализа в науках о духе» «был одной из первых книг, заставивших меня чуть ли не впервые задумываться над некоторыми вопросами искусства» (М, набросок предисловия, АА). В библиотеке Эйзенштейна сохранился читанный им в юности экземпляр книги с многочисленными его пометками.

Несомненной заслугой психоаналитиков Эйзенштейн считал то, что они указали на роль подсознания в сознательной деятельности, а главным их недостатком — «задержку на полустанке эротики» (М, «Grundproblem II»). «Комплекс эротики» по Эйзенштейну — лишь часть области пралогического чувственного поведения, «но стадия эротической интерпретации... никак не есть первичная, базисная или ... отправная первооснова. Она — не более, чем промежуточный полустанок» (там же.) Эйзенштейн полагал, что «психологическая кульминационная точка эротического переживания сама есть повтор на довольно высокой стадии значительно более первичных стадий» (там же). Более первичные истоки могут быть найдены на стадии полной недифференцированности и бессознательного функционирования. Эйзенштейн внимательно изучает (в частности, по монографии Ференчи) эволюционные изменения форм размножения. Он полагает, что архаические формы, находимые на низших этапах эволюции животного мира, продолжают сохраняться внешне «и для тех случаев, когда „единение соединение“ от своего примитивного копулятивного смысла начнет перескальзывать в переносные чтения. Вторя ему, и форма первичной ситуации соскользнет во всевозможные виды замещений, переносов, условных обозначений, символических действий, настолько удаленных по своим новым видимостям, что даже трудно будет распознать или предположить происхождение от их исходной формы» (М, глава, датированная 9 января 1944 г.). Семиотический подход Эйзенштейна к интерпретации этого процесса несомненен, но спорным остается самый принцип объяснения позднейших символов ранними фазами эволюции видов, характерный для подчеркнутого биологизма эволюционного подхода Эйзенштейна.

Эйзенштейн непосредственно сближается с теми современными исследователями, которые (как Лакан и его школа) исследуют символику бессознательного теми же методами, что прилагаются к языку и другим системам знаков в структурной лингвистике и семиотике. Эйзенштейн постоянно указывал на параллелизм возникновения вторичных (переносных) значений у слов и символических действий: «одновременно со словесным переносом от формы непосредственной (близость сексуальная) на понятие более отдаленное (от той же основы — близость дружеская, или органи-

зационная) — внешняя видимость действия (совершенно как и внешняя звучность слова) претерпевает такой же внутренний сдвиг переосмысления» (М, глава, датированная 9 I.1944 г.).

Уже в заметках «О сущности искусства», датируемых 1929 г. и представляющих собой, по-видимому, тезисы доклада, прочитанного Эйзенштейном по-немецки во времяездки в Германию в начале заграничной командировки, Эйзенштейн писал: «Die Erotik ist eine allzu große Macht um sie nicht zu gebrauchen. Sie wird «delokalisiert». Nicht Liebessituation, sondern Bearbeitung des Unterbewußtseins», ЦГАЛИ, ф. 1223, оп. 1, ед. хр. 1035, л. 2 («Эротика — это слишком большая сила; ею нельзя не воспользоваться. Она «делокализуется». Не любовная ситуация, а переработка подсознательного»). В качестве примера в тех же тезисах Эйзенштейн ссылается на «Генеральную линию». Об этом же он говорил тогда же и в своем докладе в Сорbonne (ЦГАЛИ, ф. 1923, оп. 1, ед. хр. 1036) и в заметках «Как сделана «Генеральная линия», где он утверждает, что «локализация эротического фонда именно на участке любви в большинстве случаев приводит к самодавлению и самоисчерпыванию раздражений ... Самоисчерпывание я понимаю в том смысле, что оно не приспособлено к образованию условных связей, направленных во вне эротический план. Треугольник в себе замкнут и себя исчерпывает» (ЦГАЛИ, ф. 1923, оп. 1, ед. хр. 1034).

Утверждая в духе разделявшейся им концепции школы Павлова необходимость «отдирания любого раздражителя от свойственной ему ситуации», Эйзенштейн приводит образный пример, связанный с интересовавшей его специфической областью японского искусства: «Японцы самураи. У них „в снаряжении“ полагался футляр с порнографическими рисунками. Истекая кровью, самурай бросался в шатер, смотрел на них и переключал эротическое возбуждение в боевую отвагу. На многих в музее еще следы пятен крови» (там же).

О десексуализации символики бессознательного, в частности, на примере «Генеральной линии», Эйзенштейн писал и позднее — в заметках на полях книги Гране о древнекитайской мысли (РС).

В черновых записях для самого себя к «Grundproblem», датированных 1944 г., Эйзенштейн подчеркивает, что в своей теории он хочет десексуализировать реконструируемые им архетипы. На низших этапах эволюции эти архетипы выражаются только в виде «продления цепи особей... Во всех абстракциях или достижениях этого же путем приложения первичного *urge'a* [влечения, импульса] к иным не биологическим и физиологическим потребностям — создавание прогрессивных явлений — социально-общественных... и ... всего искусства» (GP, ч. II, «О тотемизме»). Говоря о ненормальных видах сексуальности, но способствующих продлению рода, Эйзенштейн замечает, что возможности других (общественно-полезных) реализаций импульса могут достигаться именно благодаря «einer gewisser Gehemtheit» («известной затрудненности»)

простейшего сексуального начала. Но существенным у действительно великих («wirklich Großen») людей Эйзенштейн считает, разумеется, не сопутствующее их деятельности наличие разных (всех) форм удовлетворения импульса («Urge'a»), а проявление у них «всего сонма внесексуальных видов его удовлетворения» (там же).

В черновых записях для самого себя к «Grundproblem» Эйзенштейн подчеркивает, что «очень важно» «десексуализировать вопрос» погружения в материнское лоно, объяснив его «простейшим физическим законом соотношения действия и противодействия» (GP). Эйзенштейн стремился понять, как символические действия от первоначальной биологической функции приобретают переносный социальный смысл. Последовательное пригубливание сосуда от символа первобытного брака (в «Валькирии» в интерпретации Эйзенштейна) становится символом братского единения (круговая чаша) и «принадлежности к одному групповому телу» (M, глава, датированная 9.I.1944 г.).

Проблема противопоставления отца и сына, их борьбы, кончающейся у Эйзенштейна гибелью сына (а иногда, потом и отца, как в случае Басмановых), глубоко волновала Эйзенштейна. Еще в 1939 г. он отмечает эту тему как одну из «основных тем» (GP, «basic themes», «Пralогика и драма», 11 IV.1939). В автобиографических записках Эйзенштейн, иронически используя фрейдовские представления о взаимоотношениях отца и сына, предъявляет счет своему отцу, который не посвятил его в «тайны» жизни — и Мейерхольду — любимому учителю, которого он как бы отождествляет с отцом и упрекает в том, что он не раскрыл ему секреты искусства. Биографически Эйзенштейн переживал свои отношения с отцом едва ли не так же напряженно, как Кафка.

Интерпретация Мейерхольда — учителя — как «отца» во фрейдовском смысле у Эйзенштейна напоминает о том, что и в учении самого Фрейда, интерпретируя его в контексте эпохи, можно видеть отражение специфической профессорской среды, где учитель господствовал над учеником, создавая социальную ситуацию, воспроизведенную в комплексе Эдипа (Займан 1968 : 85). Социологическая интерпретация противопоставления отца и сына была одним из существенных расхождений концепции «Grundproblem» с ортодоксальным фрейдизмом. Эдип для Эйзенштейна — знак конкретной социальной ситуации, не являющейся при том самой архаической; в записях к предполагавшейся работе о Дисней Эйзенштейн пишет о сказочных ситуациях, что «они — „до-Эдипны“, до-общественно-био-физиологически раг excellence» (ЦГАЛИ, ф. 1923, ед. хр. 1928, л. 6). По поводу темы Хама, смеющегося над Ноем, Эйзенштейн писал, что этот отросток темы Эдипа «именно в этой ослабленной ужасами редакции дает и наиболее отчетливый ключ к первично социальному осмысливанию Эдипа, Юпитера-Сатурна-Урана» (GP, «Ковчег — потоп»). Работая над посвященным этой проблеме разделом «Grundproblem»,

Эйзенштейн приходит к выводу, что «Уран и Сатурн связаны... с историей социального протеста» (GP). Восстание сыновей рассматривается им как общественный протест: «вопрос Vatermorder ('убийства отца'. — B. I.) связан с вопросом social revolt» ('общественного бунта', GP). В тех же записях Эйзенштейн рассматривает «убийство отца» как «еволюционное преддверие» (буквально Vorstufe 'подготовительную ступень') бунта.

В заметках 1944 г. о тотемизме (GP, ч. II) Эйзенштейн исследует роль отца в «Иване Грозном», где драма (и гибель) Федора Басманова строится на противопоставлении «отца кровного (физиологически — физического)» и «отца социального (общественного)» — царя (подобно тому, как в своих мемуарах Эйзенштейн пишет о кровном отце и отце по искусству — Мейерхольде). Пимен в «Иване Грозном» выступает как «праотец» (патриарх), «которого как изжитую более древнюю стадию надо всегда уничтожать восходящему сыну. Пимен — некий праотец типа Сатурна» (GP, ч. II).

Противопоставление праотца отцу и отца сыну, которое Эйзенштейн называл терминами греческой мифологии, где мифологический сюжет борьбы нескольких поколений богов в конечном счете восходит к древневосточным мифам (Мельцер 1974, Иванов 1974д), у Эйзенштейна постоянно соотносилось с противопоставлением бога человеку. Тема богоборчества и отцеборчества в наиболее острой и трагической для самого автора форме решалась в «Бежином луге». В реконструированном на основании сохранившихся срезов костяка погибшего фильма в очень слабой степени отражена та его подчеркнутая мифологичность в решении двух этих тем, о которой много раз писал сам Эйзенштейн по поводу «Бежина луга». Та конкретная историческая приуроченность темы, которая едва ли была бы воспринята современным зрителем, в фильме (но не в реконструированном его варианте), по-видимому, отходила на задний план по сравнению с мифологическим решением темы столкновения отца и сына. В «Бежином луге» выражалось с предельной отчетливостью отмеченное самим Эйзенштейном взаимопроникновение и согласованность личных комплексов (в какой-то мере восходящих, согласно Эйзенштейну, к «травмам» раннего детства) и социального заказа. Это свойство, очень характерное для Эйзенштейна и определившее особое место его фильмов последнего периода в истории нашего искусства, в «Бежином луге» было выражено с предельной отчетливостью.

В «Грозном» Эйзенштейн объясняет, а тем самым и оправдывает своего героя психоаналитическими средствами, открытыми в XX в. и являющимися суррогатом нравственности. «Пролог» к «Грозному», дающий психологическое объяснение всей жизни Ивана, по словам Эйзенштейна, «совсем во мраке подсознания» (M, 19 I.1944).

Травмы детства героя переданы автобиографически (судя по признанию самого Эйзенштейна: т. I : 85) в прологе к «Ивану

Грозному» (не вошедшему в окончательный прокатный вариант фильма, но сохранившемуся). Отчасти сходным образом и сценарий «Американской трагедии» начинается с травм детства Клайда. По отношению к Грозному Эйзенштейн смыкается с теми новейшими историками, которые, вслед за Ключевским, утверждают, что именно детство определило черты характера Ивана (Хельман 1966 : 65; Смилянич 1969 : 125).

Отсюда сформулированная Эйзенштейном мысль, по которой «травмы» его собственного детства в какой-то степени наложили отпечаток на его будущее искусство. Он сам сознавал это, когда писал о жестокости своих фильмов, о повторяющихся в них бесчеловечных образах, которым искал психологический источник в своем детстве (подобный описанию детства Грозного в прологе к его фильму). Но если эти особенности его искусства — следуя его собственным гипотезам — отчасти можно объяснить психоаналитически, то не в меньшей степени нужно думать о совпадении типа специфических образов художника с типом явлений, характерных для времени. Достаточно привести только один пример соединения социального анализа с психологическим, к которому он стремился: в духе наблюдений самого Эйзенштейна можно было бы построить гипотезу об отражении его собственных психологических комплексов в сценах, изображающих женский батальон, который защищал Зимний, в фильме «Октябрь» (ДЭ, т. Va, стр. 14, § 8). Но именно эти сцены соответствуют документальному материалу (Астрахань 1965).

Сам Эйзенштейн со свойственной ему беспощадностью психологического анализа указывал и на те художественные просчеты, которые возникали у него, когда стремление изжить «травму» получало перевес над исторической реальностью. Так обстояло дело, по его собственному мнению, с эпизодом расправы женщин над демонстрантами в «Октябре». Разбирая этот эпизод, Эйзенштейн признавался, что он был ему нужен (внутренне) для выявления и изживания «травмы», причем травмы его «книжного детства».

Понятие «травмы» широко используется в «Методе» для стилистической характеристики писателей. Описанную Эйзенштейном в разделе о ситуации как трофее структуру, где в отсутствие карающего рока герои сами себя карают, Эйзенштейн считает «прямым сколком с основной психологической пружиной самого Достоевского — проблемы христианского искупления... Но мало этого — проблема перенесения вины и перенесения акта искупления — одновременно же и травма Достоевского» (М., глава о Достоевском, ЦГАЛИ, ф. 1923, оп. 2, ед. хр. 255).

Если одержимость одной манерой, одной темой Эйзенштейн ставит в зависимость от «упиленности» одной травмой, то, наоборот, «поразительная легкость и прозрачность пушкинской манеры писать, неисчерпаемое многообразие средств и путей выражения своих замыслов,— вероятно, прямое следствие его внутрен-

ней свободы, свободы от травматической привязанности к руководящей — „точащей“ — мысли» (М, глава «Герой видит эту затею насквозь»).

В те же годы и в том же городе, где Эйзенштейн вел работу над осмыслением роли «травмы» в творчестве художника в «Grundproblem», реализуя ту же идею в «Прологе» к фильму, этим же (на материале собственного творчества и собственной судьбы) занимался один из наиболее одаренных его современников — Зощенко, заканчивавший в Алма-Ате свою автобиографическую книгу «Перед восходом солнца». Конечной целью, поставленной перед собой автором, было преодоление «травмы», пережитой в раннем детстве.

Лежащая в основе тех представлений о роли детства, которыми пользовались и Эйзенштейн, и Зощенко, гипотеза об определяющей роли первых впечатлений, находит все более широкие подтверждения. В частности, ей соответствует вывод современной биологии, по которому поведение животного в той мере, в какой оно не формируется с помощью генетической программы, обусловлено первыми впечатлениями, получаемыми им от внешнего мира. Это же явление «отпечатывания» (*imprinting*) внешнего мира по существу лежит и в основе психоаналитической концепции «травмы» раннего детства, повлиявшей на Эйзенштейна и на Зощенко.

Психология подстановок (замен) одного предмета другим не только теоретически изучалась Эйзенштейном, но и использовалась в его сценариях. Уже в «Американской трагедии» герою в объятиях Роберты мерещится другая женщина — Сондра (ч. 6, 16). Эти замены и оказываются решающим психологическим мотивом построения сценария о Пушкине.

Для Эйзенштейна тема «безыменной любви» Пушкина представляла интерес прежде всего как воплощение занимавшей его мысли о ряде последовательных замещений, следующих за первоначальной психологической травмой.

Концепции психоанализа у Эйзенштейна преобразовывались, потому что его занимало не следование рецептам школы, а постижение сути душевной жизни художника. Из собственного опыта и биографических трудов исследователей, вовсе не являвшихся психоаналитиками, Эйзенштейн черпал аргументы, которые дополняли обычный арсенал последователей Фрейда. Примером такого интуитивного, вовсе не психоаналитического проникновения в биографию поэта, которое Эйзенштейн оценил очень высоко и положил в основу своего замысла цветового фильма о Пушкине, может быть статья Ю. Н. Тынянова (Тынянов 1968), где предлагалась «безыменная любовь» поэта к Карамзиной. Эйзенштейну эта гипотеза пришла по вкусу как художественно достоверная. По его словам, в письме к Тынянову, где он вспоминает по этому поводу пародирование шекспироведческих споров в «Улиссе» Джойса (сцена со Стивеном Дедалусом в библиотеке), «исследовательская истинность и историческая достоверность ее меня со-

вершенно не беспокоили» (Эйзенштейн 1966 : 180). Ему было не важно, сколько в гипотезе Тынянова «факта и сколько здесь вымысла» (т. 3: 496). Но казалось бы парадоксальным образом при этом художественной реконструкции юношеской любви Пушкина в незавершенном из-за смерти автора романе Тынянова «Пушкин» он предпочитал статью, где та же догадка «изложена гораздо остree и вдохновеннее, чем в последней части романа, где так и кажется, что торопится рука досписать последние страницы, боясь не успеть их закончить» (т. I: 524). Здесь Эйзенштейн-художник почти дословно совпадает с исследователем Б. М. Эйхенбаумом, которому тоже «при сопоставлении со статьей эти главы романа кажутся более бедными, лишенными той научной остроты, которая есть в статье» (Эйхенбаум 1944). Именно научная острота статьи с глубоким разбором элегии «Погасло дневное светило» вдохновила Эйзенштейна на замысел фильма и на гипотезу, развивавшую мысль Тынянова.

Согласно дополнительной гипотезе Эйзенштейна, в «безыменной любви» к Карамзиной — объяснение любви Пушкина к Гончаровой. Это развитие идеи Тынянова Эйзенштейн, как он писал в том же неотправленном (из-за смерти Тынянова) письме, основывалось на психоаналитическом объяснении донжуанизма как продолжающихся поисков и последовательных замен единственной недоступной возлюбленной; подтверждение этому он видел в жизненной ситуации Чаплина, с которым Эйзенштейн сблизился во время поездки в Америку.

Как бы предвосхищая современные опыты семиотического истолкования замен знаков, Эйзенштейн, пытаясь понять, что могло сделать Гончарову «заместительницей» Карамзиной, писал: «неисповедимы пути ассоциаций, помогающих внезапно подставить по схожести микроскопического признака одно существо вместо другого» (т. 3: 497). Он хотел понять, по какому признаку Гончарова сблизилась с Карамзиной.

Истолкование Эйзенштейном этой «безыменной любви», которая ему рисовалась как «самая прекрасная, самая строгая и великолепная тема» (т. 3: 496) биографии Пушкина, шире того круга мыслей, о котором может заставить думать немецкая психоаналитическая терминология («Vater — Imago», «отец — образ», «Ersatz» — «замещение»), употребляемая, хотя и не без иронии, в его письме Ю. Н. Тынянову. Само отождествление Карамзиной и Наталии Гончаровой можно было бы понять скорее в свете аналитической психологии Юнга (и в других отношениях имеющей много общего с концепцией «основной проблемы»), где обобщенное представление мужчины о его типе женщины — анима — является одним из центральных понятий.

Разительно сходно с эйзенштейновским сопоставлением Карамзиной и Гончаровой изложение мыслей, которое содержится в недавно опубликованном черновом отрывке Цветаевой (Цветаева 1967).

Замысел эйзенштейновского фильма о Пушкине, вероятно, не поддавался пересказу словами и даже рисунками,— он мог бы быть передан только цветовым фильмом, который в то время был технически неосуществим. Но содержащаяся в цитированных записях вокруг этого фильма психологическая догадка находит неожиданную опору во внезапной перекличке с Цветаевой, так глубоко (через себя) проникшей в суть личности и судьбы Пушкина.

С поэтическими прозрениями и научным анализом другой великой современной русской поэтессы, много занимавшейся Пушкиным — Ахматовой, согласуется и дважды оброненное Эйзенштейном в связи с изложением этой гипотезы замечание о неслучайности дон-жуановской темы у Пушкина (т. I: 496). В поразительно трезвом и убедительном разборе «Каменного гостя», написанном в 1947 г., — спустя несколько лет после цитированных записей Эйзенштейна — Ахматова показала, что эта вещь определяется собственными лирическими переживаниями Пушкина. Ее разбор во многом основывается на том письме Пушкина своей будущей теще, которое поразило и Цветаеву — полным ясности предсказанием будущей судьбы.

Наиболее глубокое сходство между концепцией «Основной проблемы» и той линией современного искусствознания и литературоведения, которая испытала воздействие психоанализа и аналитической психологии, можно видеть в понимании Эйзенштейном «базисных» (архетических) ситуаций. Одной из основных мыслей «Grundproblem» Эйзенштейна является выявление набора базисных ситуаций и символов — таких, как обмен одеждами. Через эти базисные ситуации описывается каждое из интересовавших Эйзенштейна произведений искусства. Но в отличие от исследователей-психоаналитиков Эйзенштейн использование этих ситуаций рассматривает прежде всего как столкновение двух социальных эпох.

В заметках по поводу анализа соотношения между отцом и сыном в «Исторической поэтике» Веселовского, сделанных 15 ноября 1941 г. (GP), когда Эйзенштейн заканчивал работу над литературным сценарием «Ивана Грозного», он, помимо некоторых фактических дополнений (в частности, относящихся к порядку наследования через поколение в древнем Китае) к материалам Веселовского, дает анализ противопоставления отца и сына в этом сценарии. По мнению самого Эйзенштейна, самые сильные эпизоды в сценарии — убийство Владимира Андреевича («несомненно, ключевой эпизод и для темы и для стиля», там же), Иван и казнь Басмановых, сцена исповеди — связаны с этим противопоставлением и являются его «усложненными дериватами». В сцене казни Басмановых поединок делится на две части с двумя трагическими исходами: «Сын (Федька) убивает отца (Алексея), после чего дериват отца — Царь (Иван) убивает сына (Федьку). Помимо сюжетной схемы здесь еще и структурная схема чистого Umbruch'a в противоположность [:] сын — отца : отец — сына» (там же).

Такой же «обмен положением и функциями» происходит, по Эйзенштейну, и в сцене исповеди, где «сын-исповедующийся — занимает место и положение отца-исповедника (и физически, и морально) и побивает отца» (там же). Согласно Эйзенштейну, весь конфликт в сценарии «посажен на первичную драму — становление отца — становление вожака — отца из стада (феодального равнозначения)» (там же).

Говоря о постепенном развитии представления общества как матери, затем как отца, и о соотношении «единицы, растворяющейся в массе», как она была показана в «Потемкине», Эйзенштейн, по его словам, «20 лет спустя» точно сформулировал «переход к отцу» (в рукописи Эйзенштейна по-немецки «Übergang zum Vater» в «Иване Грозном»: «Есть и иная взаимозависимость общества и единицы. Единица выделилась из среды равных и не дает себя заглотать обратно, но наоборот покоряет все остальное с е б. е. Сама поглощает уже не как мать, а как з в е рь и это уже Иван и... отец!» (М, ч. II, «О тотемизме», 16 I.—22 II—44 г. Алма-Ата). Отмечая «звериные обозначения» века Ивана в письмах Курбского и бессознательно (по словам самого Эйзенштейна) данные им самим обозначения Ивана как зверя Курским и Филиппом в его сценарии, Эйзенштейн замечает: «Mon Dieu! И все это сделано подсознательно» (там же).

6. *Перевертыши и карнавал.* Прослеженное Эйзенштейном на материале его собственного фильма переворачивание отношений между отцом и сыном стоит в одном ряду с другими подобными сюжетами, где противоположение, например, «виновный и невиновный» отпадает (М, глава «Герой видит эту затею насквозь»). В современных терминах структурного описания можно было бы говорить о нейтрализации противоположностей (подобной нейтрализации языковых противоположений, например, в фонологии, где глухие и звонкие в конце слова выступают в виде глухих). Сопоставление с комплексной нерасчлененностью первобытного сознания, настойчиво проводимое в цитируемой главе «Метода» (как и во всей этой книге) было бы оправдано только в том смысле, что и в ритуале (и в его позднейших карнавальных продолжениях), как это особенно рельефно показал Леви-Стросс, а по отношению к карнавалу — за 20 лет до него М. М. Бахтин, происходит аналогичное снятие противоположностей: виновный может стать невиновным и обратно.

Но сопоставление будет оправдано только в том случае, если оно останется структурным, и не будет претендовать на историко-психологическое объяснение, которое частодается в «Методе». По существу такое структурное сопоставление с языковыми нейтрализациями имел в виду и сам Эйзенштейн, когда он сопоставлял криминальные сюжеты типа «Красной гостиницы» с «вопросом условной небылицы»: «ворона летела, а собака на хвосте сидела». Эйзенштейн поясняет, что впечатление фантастичности, «чуда» возникает благодаря *сплавлению* (т. е. нейтрализации) того,

что в эксплицитной, «размежеванной» форме той же фразы («ворона летела, а собака на хвосте — на *своем* хвосте сидела») не содержит ничего фантастического. Сверхъестественность возникает за счет отсутствия обычного языкового средства отождествления или различения (своего и несвоего, принадлежащего одному или другому).

Особенно занимала Эйзенштейна структурная схема произведений, где меняются местами члены определенной пары противопоставленных друг другу элементов. Простейший (в этом смысле «грубейший») пример представляет «свифтовская страна лошадей, где переставлены местами лошадь и человек (всадник!). Тоньше буквально то же самое сделано в толстовском [„Холстомере“], где у коня и хозяина обменены причитающиеся им по рангу скотский и человеческий „душевный“ облик. Совершенно то же в „Мадемузель Фифи“ Мопассана, где обменены традиционно присущие „нравственные наборы“ (наборы нравственных черт) между проституткой и офицером» (GP, заметка «Ситуация как стадия тропа», 7 XI.1942 г.). Эйзенштейн подчеркивает, что эта структурная схема перемены мест в равной мере верна для свифтовской «сатирической сказки-небылицы», «поэтической притчи в реалистическом рассказе» Толстого и даже для «натуралистического тенденциозного Мопассана, далекого от условно-метафорической стилистики» (там же).

Как пример такого же «перевертыша» в сюжете Эйзенштейн рассматривает один из детективных рассказов Честертона, где лакеи и джентльмены (члены клуба) одеты одинаково и, имитируя только разницу походок, преступник среди джентльменов изображает лакея, среди лакеев — джентльмена и остается незамеченным.

«Перевертывание», или «перевертыш», Эйзенштейн рассматривает как «литературно-языковый прием, знающий целую серию формальных разновидностей, и образцов». В частности, в своих разборах детективных новелл и романов Эйзенштейн рассматривает случаи переворачивания привычных традиционных схем: привычным носителем тайны обычно служит убийца, а в детально исследованном Эйзенштейном романе Эллери Квина «Тайна китайской оранжевой» — убитый (вместо убийцы). В «Поющей кости» Остина Фримена «перевернута последовательность процесса обнаружения тайны. Сперва описаны подробности преступления и личность преступника, а затем дается процесс раскрытия их сыщиком (доктором Торндайком)» (M). В детективном романе Эйзенштейн выделяет «ряд классических типовых ситуаций», среди них «убийство внутри наглоухо закрытого... помещения» — тип ситуации «Двойного убийства на улице Морг» Эдгара По («Мертвые души», M). Различая эту ситуацию и общий принцип детективного раскрытия преступления, Эйзенштейн отмечает «тот факт, что исторически первый чистый образец жанра (наравне с «Похищенным письмом» того же автора) «Убийство на улице Морг»

дает одновременно как принцип, так и его непосредственное (ситуационное) воплощение» (там же).

Наиболее детально и убедительно анализ вещи, основанный на единстве ее от заглавия и общей сюжетной схемы до мельчайших подробностей описания и языковых приемов, проведен Эйзенштейном по отношению к роману Эллери Квина «Тайна китайской оранжевой».

Эйзенштейн в соответствии с общей своей концепцией роли двоякого значения (и амбивалентности) знака в искусстве обращает внимание на отражение этой черты уже в самом заглавии «The Chinese orange mystery», которое «содержит всю интригу. И весь ключ детективного метода... в нем заключена „игра слов“, т. е. двойное чтение. „The Chinese orange“ буквально означает «Китайский мандарин», переносно же означает особый оттенок оранжевого цвета... В самом же романе это обозначение имеет еще и второе добавочное переносное значение — оно является обозначением для одной... уникальной китайской почтовой марки, оранжевого цвета. Эта марка существует в одном лишь экземпляре, является колоссальной ценностью и вокруг ее похищения и связанного с ним убийства строится весь роман. Систематически всплывающие в романе... китайские мандарины в непереносном смысле... служат систематическому отвлечению внимания на ложные ходы» (М).

Эйзенштейн внимательно исследует прием «унификации» не только в кино (на примере «Наполеона» Абеля Ганса, где Наполеон, чтобы скрыть нарушение строя своим старым товарищем, приказывает всем сделать шаг вперед; т. 3 : 244), но и в детективных рассказах, например у Честертона, где срезаются углы у листов бумаги, чтобы спрятать лист с отрезанным углом, или труп прячется среди трупов павших на поле бой. Наиболее детально этот прием унификации, заключающийся в том, что предмет прячется среди других, ему подобных или ему уподобляемых, Эйзенштейн рассмотрел в своем мастерском анализе детективного романа Эллери Квина. В этом романе главной задачей сыщика («перевернутой» по отношению к обычной цели — нахождению убийцы) является обнаружение того, кем был убитый. Единственной приметой, по которой можно было бы его опознать, оставалось отсутствие у него галстука (священнический наряд убийца унес, но у него не было запасено галстука) и то, что воротник перевернут. Для того, чтобы это скрыть, убийца все «унифицировал», перевернув все предметы на месте преступления.

Лейтмотивом романа, его «сквозной темой», определяющей единство построения, является «обратность», «перевернутость» всех предметов и ситуаций. «Перевернутость», лежащая в основе главной улики (перевернутый воротник, по которому можно было бы опознать загадочного убитого — священника), распространяется на все предметы и делает тем самым очень трудным обнаружение именно этой улики: «...Для своих „ложных ходов“ Эллери

Квин с великолепием первоклассного мастера [ис]пользует все переносные психологические „обратности“, чтобы отвлечь внимание от истинной причины [той] ситуационной „обратности“, нужной ему по сюжету» (М). Впервые эта тема вводится словами врача об убитом: «...Все на нем одето наоборот („задом наперед“ — по-английски *backwards* ‘обратно’)... Щит тоже оказывается перевернутым шиворот навыворот (вся глава III названа „Убийство шиворот навыворот“)... Все оказывается перевернутым. Вплоть до стола, повернутого ящиками в стенку, дедовских часов, обращенных циферблатом туда же. То же самое в отношении удобных глубоких кресел. А настольные лампы перевернуты вверх ногами. Выясняется, что мебель и все остальное, что поддается перемещению, все в равной степени перевернуто, повернуто обратной стороной, направлено „обратно“... перевернутый воротник „рифмуется“ с перевернутым ковром, перевернутые брюки с лампой, поставленной вверх ногами» (М).

Ошибочное истолкование этой перевернутости вводится посредством вопроса китаеведки мисс Тэмпл: «Вы думаете, что в отражении самого преступления или в ком-либо из его участников есть что-то, что могло бы иметь a backward significance?» («второй смысл» — по английски *backward significance*, т. е. дословно ‘смысл, находящийся позади чего-то’) и перевернутость всего использована для того, чтобы направить внимание туда. Мисс Тэмпл предлагает понимать перевернутость предметов как метафору, решенную перевернутой мебелью, коврами, шкафами и картинами. Это типичный для детектива — ложный ход: образное, а не по смыслу, чтение улики». Мисс Тэмпл и сыщик Квин направляются по ложному пути, пытаясь найти разгадку в специфической для старого Китая «обратной» первичной психологии (*backward* по-английски означает и ‘обратный’ и ‘отсталый’ в смысле ‘прошлый’).

С этим двояким значением самого слова «*backward*» Эйзенштейн связывает «поиски Квина по ложным следам — нет ли чего-либо непосредственно „backward“ в нравах и обычаях китайцев, что могло бы послужить указанием на сокровенное значение именно самого факта, что все... перевернуто обратной стороной». На первый план выдвигается... «умышленно ложно акцентируемая все время эта видимая сторона факта, чтобы лучше скрыть ее сущность». Это же по существу своему семиотическое (основанное на различии видимой, означающей, и скрытой, означаемой, сторон знака — «симптома», т. е. улики, на различении знака-символа и знака-индекса преступления) понимание структуры детектива Эйзенштейн подтверждает словами самого Квина, который сознается, что он ошибался, считая, будто «перевернутость предметов указывает на что-то касающееся участников преступления, тогда как на деле истинным смыслом перевернутых вещей явилась задача скрыть нечто связанное с участниками драмы. Т. е. существенна вовсе не видимая сторона факта, что все „перевернуто“,

а факт того, что именно „все“ перевернуто. И перевернуто все имено с целью скрыть одну „ключевую деталь“ — перевернутый воротник — примету убитого священника».

Приведенный разбор романа Эллери Квина интересен тем, что в нем сам Эйзенштейн показывает, как поиск архаических черт может оказаться и ложным. Самый принцип переворачивания более универсален, чем те случаи, где он унаследован от глубокой древности. Тем не менее эти случаи больше всего занимали Эйзенштейна. Этот же прием переворачивания Эйзенштейн рассматривает и на материале карнавала, где он безусловно является весьма архаичным. Речь идет о карнавальном обмене мест (позиций) между царем и рабом (подданным). Анализируя с этой точки зрения «Принца и нищего» Марка Твена, Эйзенштейн писал: «Эта тема соприкасается с одной из самых глубоко-тайных ситуаций обмена социальными положениями (раб — государь) в обрядах, пола путем переодевания в сатурналиях и даже в историко-политических случаях — таинственная история Ивана Грозного и татарского царька Симеона Бекбулатовича, временно заменившего царя всея Руси на престоле. Эта „необходимость“ обменов тема сама по себе бесконечно интересная и где-то соприкасается не только с вопросом амбивалентности первобытного мышления, тоже переложенного в ситуацию, поведение и поступок, но где-то скрещивается и с вопросом метафоры — в том же смысле, — ибо орудует двойным переносом — обменом в ситуации» (GP, глава «Американцы нам кажутся...»).

Весь цикл заметок Эйзенштейна на эту тему представляет огромный интерес не только для теории карнавала (где Эйзенштейн в еще ненапечатанных отрывках лекций 1934 г. по режиссуре близок к идеям замечательной книги Бахтина), но и для правильного понимания внутреннего сплетения, мотива, во 2-й серии «Ивана Грозного». В «Грозном» сначала дается та карнавальная ситуация, которую сам Эйзенштейн считал исходной — обмен мужскими и женскими одеждами (во время пляски Федора), а затем дается архетипическая ситуация обмена одежд между царем и подданным. В одной из последних записей на эту тему Эйзенштейн писал: «Сегодня, ура, кажется, наконец поймал за хвост основу обычая обмена местами между царем и рабом! Меня это вообще давно интриговало, но в особенности в связи с Иваном Грозным» (GP, «Медникъ Сляй», «Круг», 13 IX.1947 г.).

Снова напомнив о том, что Иван Грозный реально обменялся местами с татарским царевичем, Эйзенштейн указывал, что в его фильме «эта ситуация перенесена на смерть Владимира Андреевича... Этот обмен одеждами (и местами) стоит в одном ряду с другими обменами одеждами. А основной обмен одеждами — это обмен мужской и женской между мужчинами и женщинами. Карнавальная традиция, разрастающаяся во все переодевания: соотношения здесь, вероятно, такие же, как между парным танцем и хороводом (как „обменом“)» (GP).

В «Иване Грозном» Эйзенштейну удалось воспроизвести ту древнюю ситуацию умерщвления ритуального заместителя царя, которая была детально изучена этнологами.

Древняя сакральная традиция, которую в известной мере ожидал Грозный с его тягой к карнавалу, была Эйзенштейном воспроизведена во всех деталях, известных по древневосточным материалам. Царя замещает заместитель, когда царю грозит беда; заместитель объявляется царем после того, как ему вручаются царские знаки; его убивают вместо царя. В этом, как и во многих других деталях, вторая серия «Ивана Грозного» может рассматриваться как точная реконструкция всего круга обрядов, связанных со священным царем. При этом теоретически Эйзенштейн пришел к выводу (также воплощенному во 2-ой серии фильма еще до того, как он сформулировал его в «Grundproblem»), по которому этот обмен местами связан с нейтрализацией основных семиотических оппозиций.

Общая теория карнавала как инверсии двоичных противопоставлений, намеченная М. М. Бахтиным (Бахтин 1963, 1965, Иванов 1973а, 1973б), находит опору в современных этнологических исследованиях, посвященных обрядам переворачивания социального положения (*status reversal*). Как установлено в этих исследованиях, для циклических и календарных ритуалов, в которых участвует целый коллектив, характерно то, что в определенные моменты сезона цикла, по-разному определяемые в разных культурах, некоторые группы (или категории) лиц, обычно занимающие низшее положение, должны приобретать ритуальную власть над теми, кто обычно занимает высшее положение. В свою очередь эти последние (например, офицеры, которые прислуживают солдатам во время рождественского праздника в британской армии) должны добровольно претерпевать ритуальное унижение. Такие обряды сопровождаются грубым словесным и жестовым поведением лиц низшей группы, которые дурно обращаются с лицами высшей группы, ругают, обзывают их малопристойными словами. Часто при совершении обрядов этого типа лица, занимающие обычно низшее положение, образуют иерархию, служащую как бы пародией на обычный иерархический порядок высшей группы (Тернер 1969: 167—168).

В качестве характерного примера этнологи приводят распространившиеся среди жителей Меланезии с конца XIX в. культуры карго, в которых имитировались особенности европейской административной структуры. Для культов карго обычны поверия, согласно которым европейцы будут изгнаны или уничтожены, но туземные пророки и предки туземцев будут править ими, образуя собственную «псевдобюрократическую структуру» (Тернер 1969: 191).

Согласно некоторым вариантам культов карго, белый человек должен быть низведен до положения чернорабочего, делающего всю грязную работу (Мид, Шварц 1960: 183). Поэтому в культурах

карго можно видеть проявление стремления к «инверсии существующих порядков» (Уорсли 1963: 347). С этой точки зрения показательно использование туземцами на раннем этапе движения крикетных клубов для создания собственной внутренней «карнавальной» организации, включавшей губернатора, верховного судью и государственного секретаря (Уорсли 1963: 347).

В социолингвистическом плане инверсия символизируется распространением «новомелапезийского» языка, основанного на пиджин-инглиш, в качестве основного языка. Характерное для культа карго представление о том, что в будущем (в конце света) наступит переворачивание отношений между белыми и черными, напоминает типологически сходные представления об уже осуществившемся ранее и ожидаемом в будущем (как в культурах карго). Инверсия основных соотношений между членами полярных бинарных оппозиций (типа «мужской — женский», «горы — море») в таких мифологиях, как айнская, согласно которой «в начале мира явления были обратными тому, что известно теперь. Так, айны были маленького роста; у мужчин, а не у женщин, были менструации; местоположение моря и гор было взаимо перевернутым. Божества сообщили айнам через посредство шаманов, что в конце света положение вещей будет перевернуто еще раз» (Охнуки-Тьерни 1969: 48).

Инверсия двоичного противопоставления «мужской — женский», существенная для этих космогонических и эсхатологических схем айнской мифологии и других с ней типологически сходных, является едва ли не определяющей и для значительного числа карнавальных ритуалов переворачивания социального положения. В тех местностях Западной Европы, где до настоящего времени сохраняется древняя карнавальная традиция, для нее остается характерным прежде всего надевание участникам карнавала масок противоположного пола; «в течение маскарада пол тех, кто носит маски, скрывается и лица обоего пола могут меняться ролями, причем женщины могут приглашать на танец мужчин без масок» (Галт 1973: 337, 326, 332, 336, Лич 1961: 132—135).

Ритуалы, при которых девушки надевают мужские одежды и пасут скот, обнаруживаются во многих обществах южных и центральных племен банту; обряды этого типа могут совершаться, если основной территории племени грозит бедствие. Благополучие племени восстанавливается посредством обращения к тем, кто находится «ниже схватки за юридические и политические пре-восходства. Но само понятие „низа“ имеет два значения: оно относится не только к тому, что структурно занимает низшее положение; это также и общая основа всей социальной жизни — земля и ее плоды. Другими словами, то, что является нижним в одном социальном измерении, является основным в другом» (Тернер 1969: 184). С этими идеями выдающегося этнолога-африканиста В. Тернера, обстоятельно изучившего обряды переворачивания социального положения, совпадает понимание роли «низа» в кар-

навальных образах у М. М. Бахтина, намеченное им уже в 40-х годах в его диссертации.

Особый интерес для развития намеченного М. М. Бахтиным понимания карнавала как инверсии двоичных семиотических оппозиций представляют свадебные обряды с травестизмом. Эта проблема была детально исследована в монографиях С. М. Эйзенштейна «Метод» и «Grundproblem».

Архетип, объясняющий становление этих обрядов и повторное обращение к ним (в ритуализированном поведении, как и в неритуализированном — обыденном нормальном), является, по-видимому, универсальным, что отмечал Эйзенштейн, ссылаясь на материалы, собранные Фрейзером. Но он обращал вместе с тем внимание на диспропорцию между необъятностью фактов, приведенных в этой связи «Золотой ветвью», и скромностью выводов самого Фрейзера в предисловии к дополнительному тому «Золотой ветви», изданному в 1936 г.: «В истолковании приведенных фактов сэр Фрэзер идет не дальше того, чтобы предполагать в этом средство к ограждению ... от дурного глаза и враждебных духов. Если это может ... в какой-то степени подходить к случаям (им же приводимым в другом месте), когда, дабы избегнуть места души убитого человека или зверя, мужчина-воин прячется, облачаясь в одежду женщины, то здесь, где происходит обмен, т. е. продолжают существовать все те же оба „преследуемых“, только поменявшиеся местами — такое толкование вряд ли достаточно исчерпывающе и убедительно» (M).

Широкое понимание травестизма как обмена, повторяемое в целом ряде записей Эйзенштейна к «Grundproblem», сближается с современными этнологическими концепциями, в которых, вслед за Моском, обмен понимается как целостный социальный факт. «Эта необходимость обменов — тема, сама по себе бесконечно интересная и где-то соприкасается не только с вопросом амбивалентности мышления, тоже переложенного в ситуацию, поведение и поступок, но где-то скрещивается и с вопросом метафоры — в том же смысле, — ибо орудует двойным переносом — обменом — в ситуации» (GP).

Вместе с тем (предвосхищая последующие труды Мирче Элиаде и Бауманна о культе адрогинов) Эйзенштейн полагал, что обряд травестизма относится к множеству поверий и ритуалов, связанных с культом «единого исходного андрогинного существа, затем разделенного на два разобщенных вида — начала мужского и женского, которые в брачном сочетании празднуют новое восстановление этого исходного первичного, единого бисексуального начала» (M). Смысл этих обрядов Эйзенштейн видел в приобщении к сверхчеловеческой сущности андрогинного божества, в уподоблении ему. Существенно для него то, что во всех подобных культурах оба начала — мужское и женское — объединяются в одном (ср. Элиаде 1962, Бауман 1955).

Для современной этнологии травестизм (как и другие карнавальные обряды) является одним из случаев ритуальной нейтра-

лизации семиотически значимых оппозиций, в данном случае оппозиции «мужской — женский». Основным выводом структурной антропологии как части семиотики, особенно отчетливо сформулированным К. Леви-Страссом, является то, что в ритуалах и мифах постоянно ищется равновесие полярных двоичных противоположностей. Оно может достигаться благодаря медиации между ними, что типично для карнавальных обрядов, типа исследованных Тернером западноевропейских, где одетые в маски «дети оказываются медиаторами между живыми и мертвыми» (Тернер 1960: 172). В финале мексиканского фильма Эйзенштейн использует аналогичные карнавальные образы детей в масках смерти, разобранных самим Эйзенштейном в его анализе мексиканского праздника «Дня мертвых» (т. 2: 365—366).

Другим способом достижения равновесия является объединение двух полюсов в едином целом. Показательным примером может быть древнекитайское наименование шамана — жреца или гадателя *инь-ян*, в котором объединяются оба ряда противоположностей *инь* (в частности, ‘женский’) и *ян* (в частности, ‘мужской’), точно так же, как в названиях качеств типа кит. *да-сяо* ‘величина’ объединяются оба полярных значения семантического признака (*да* ‘большой’, *сяо* ‘маленький’), что позволяет предположить аналогию разбираемого этнологического явления с явлением нейтрализации семантической оппозиции (Апресян 1974: 158—163, 239—243, 299) в естественном языке, в известных отношениях изоморфной нейтрализации фонологических оппозиций. Китайское наименование шамана *иньян* является символом объединения (нейтрализации) обоих рядов противоположения символов в такой же мере, в какой эту функцию в древнекитайском наборе изобразительных символов имела логарифмическая спираль. Специально о логарифмической спирали в этой связи писал С. М. Эйзенштейн (т. 4: 653—654).

Следует отметить, что использование образа пульсирующей логарифмической спирали в фильме Кокто «Кровь поэта» (1930 г.) может быть объяснено воздействием Эйзенштейна, с которым Кокто встречался в Париже в 1929 г. (как это отмечено в мемуарах Эйзенштейна). Эйзенштейн не только занимался этой спиралью теоретически, но и сам использовал ее как символ (в значении, близком к ее употреблению у Кокто) в своем рисунке «Леонардо».

Ритуальное использование образа андрогина по существу представляет собой один из видов объединения полярно противоположных символов. На этом и основано принимаемое Эйзенштейном объяснение трансвестизма.

Эйзенштейн указывал и на возможность сходного толкования еще двух ритуалов, относящихся к «двум другим вершинам биологического существования особи: обрезания при вступлении в жизнь» и инициации (посвящения), «когда молодой дикарь достигает половой зрелости и достоин быть принят в общину полноценных членов примитивного общества» (М.).

В качестве иллюстрации к учению об андрогинном существе Эйзенштейн приводит соответствующие примеры из культовой символики и мифологии острова Бали, древнекитайской религии и иероглифики, египетской религии, библейского сказания, отраженного в КаббALE. В качестве более новой параллели Эйзенштейн ссылается на Сведенборга и его поэтическое переложение в «Серафите» Бальзака; у того же Бальзака косвенно этот круг представлений сказался и в образе «сверхчеловека» Вотрена.

Эйзенштейн замечает, что «везде и всегда достижение этих черт первичного божества связывается с могуществом достичь сверхчеловеческого состояния. Примечательно, что на наиболее отчетливом образе намеренного сверхчеловечества — у Ницше — этот элемент присутствует неизбежно в образе Заратустры и в те моменты самоизлияния о себе, в которые автор сливаются с создаваемым им образом сверхчеловечества вперед (как и следует ожидать), мы имеем оборот вперед — в идеал, исходного, первичного дочеловеческого состояния» (M).

При установлении связи представления о сверхчеловеческом с андрогинным комплексом Эйзенштейн в «Методе» описывал виденного им пациента в берлинском Институте сексологии доктора М. Гиршмана (впоследствии уничтоженного гитлеровцами). Этот пациент утверждал, что «вместе с надеванием женского платья он как бы начинает ощущать себя целостным и превосходящим обычных людей», что Эйзенштейн описывает как «восполнение себя до совершенства» путем приобщения через платье.

Согласно концепции Эйзенштейна, развернутой им в книгах «Grundproblem» и «Метод», «любые регressive формы, т. е. формы воспроизведения нормально исторически-социально и биологически изжитых этапов — неминуемо ведут к мистико-религиозной регрессии сознания и форм деятельности или к патологии... Регressive импульс должен сочетаться с областью прогressive приложения. Только тогда результат или результирующий процесс поступательны и благоденственны для развития человечества» (M) (по изложенному в «Grundproblem» пониманию искусства, в нем регressive импульс необходим для создания психологически выразительных форм).

Представление об андрогинном существе, как и другие «первичные учения», по Эйзенштейну, это «прежде всего опоэтизованный (или ранее омифологизированный) биологический (или ранний социологический) факт ... Бисексуальность в происхождении видов ([онтогенетически] повторяющаяся в периоде от детства до окончательного сексуального созревания) такое же общеизвестное положение, как сейчас общеизвестно, что и легенда о непорочном зачатии есть перепев древнейшей видовой формы оплодотворения — до животно-растительного» (M)⁴.

⁴ Последнее утверждение, бесспорно, нуждается в уточнениях, в частности, в свете недавнего специального исследования Э. Лича.

Такая эволюционно-биологическая интерпретация соответствовала подчеркнуто диахронической ориентированности не только самого Эйзенштейна, но и повлиявших на него (или работавших с ним одновременно) исследователей, в том числе Фрейда. По рассказу самого Эйзенштейна (в «Методе»), проблема андрогинного существа занимала его с того времени, когда он прочитал (в 1918 г.) работы Фрейда о Леонардо да Винчи. Дополнительным импульсом послужило знакомство с древнемексиканской религией. В качестве любозытной аналогии следует указать на сходную тему в автобиографических записях Т. Уильямса. Идея роли андрогинного комплекса в древних религиях в какой-то мере продолжала линию, намеченную в персонологическом плане популярным в начале века Вейнингером (в этой связи упомянутым в записях Эйзенштейна об андрогине) и Розановым (в «Людях лунного света»), подошедшем с этой точки зрения к пониманию христианства.

Связь «сверхсуществ» — богов (как египетского божества Мут — Кээс 1956: 162—163, Матье 1956: 160, ср. о хурритских двуполых богах Ларош 1970: 61) и их жрецов, как потом «сверхчеловека» с представлением об андрогине, согласно Эйзенштейну, объясняется тем, что это существо должно по нормам раннего мышления вмещать «обе противоположности» познания. В терминах современной этнологии можно было бы сказать, что речь идет о ритуальном спянии противоположностей между двумя полярными рядами классификационных семиотических символов, из которых один соотнесен с мужским началом, другой — с женским. Такое истолкование вполне согласуется со словами Эйзенштейна, который в конце одного из разделов «Метода», посвященного андрогинизму, утверждает: «приведенные здесь соображения о бисексуальности никакого отношения к какой-либо узкой сексиуальной проблеме не имеют. Нас интересует вопрос «снятия» этого биологического поля приложения противоположностей в идее, в образе воображаемого сверхчеловека, объединяющего противоположности» (М).

В связи с проблемой древнего «снятия противоположностей», повторяемого на новом этапе людьми искусства, Эйзенштейн обращает внимание на Бальзака и Уитмена: «Оба воскликают почти в одних и тех же выражениях о совмещении в себе противоречий... оба создают свои воображаемые автопортреты, которые и они, подобно автопортрету (вернее полпреду) Ницше — Заратустре, снабжают бисексуальностью: герой «Каламуса» в «Побегах траяны» у Уитмена, а у Бальзака Серафито-Серафита и Карлос Херрера-Вотрен-Надуй-Смерть» (М). У обоих писателей Эйзенштейн находит соединение двух казалось-бы прямо противоположных «первичных» тем (архетипов) — сверхчеловечности и образа нерасчлененности и недифференцированности, у Бальзака выраженного в его «склонности к образу тайных обществ» (М). «Это единство сверхчеловека и коллектива, мистически отвлеченно данное в «Серафите» — в «Нищете куртизанок» дано материально и си-

туационно; сверхчеловек Надуй-Смерть просто всемогущий вожак союза преступников фонанделей» (М.).

Нельзя не отметить полноты совпадения проницательного анализа Эйзенштейна с выводами новейшей этнологии. Разбирая «пороговые» (*liminal*) явления, связанные с «карнавальным» переворачиванием социального положения, Тернер перечисляет в их ряду и сицилийскую мафию, Ку Клукс Klan и «другие виды тайных обществ» (Тернер: 1969: 192). Следовательно, предпринятая Эйзенштейном попытка объяснения внимания к этим обществам теми же факторами, которые он привлекал и для осмысливания карнавального переворачивания отношения в оппозициях типа «мужской — женский», «царь — раб», согласуется с этнологическим истолкованием этих «пороговых» явлений. Так же можно объяснить и его интерпретацию опричнины Грозного.

Следует подчеркнуть, что и в труде М. М. Бахтина о Рабле указано наличие карнавального элемента в опричнине (Бахтин 1965: 294), который еще только начинают исследовать историки культуры (Лихачев 1973, 1974, Лихачев, Папченко 1976, ср. в этой связи об Эйзенштейне Андропикова 1974: 68; ср. Иванов 1973а).

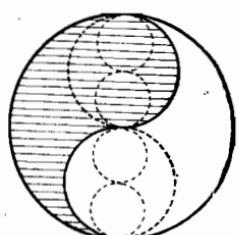
К числу тем, объединяющих труд Бахтина с цитируемыми записями Эйзенштейна, принадлежит и анализ мотива андрогина в связи с идеей двутелости, возникающей благодаря снятию двойичных оппозиций (типа «жизнь — смерть», «мужской — женский»). Рисунком Леонардо да Винчи, упоминаемым в этой связи Бахтиным (Бахтин 1965: 349—350), навеян рисунок Эйзенштейна «Леонардо» (Р III, 2). Экстатическое соединение в Леонардо да Винчи разных полюсов бинарных оппозиций, о котором Эйзенштейн не раз писал (ссылаясь и на других исследователей), в этом рисунке обозначено как пластически, так и символически — древнекитайской спиралью — образом соединения двух противоположных начал (бинарных оппозиций) — *инь* и *ли* (рис. 4).

Эйзенштейн обратил внимание на то, что в рисунках и рукописях Леонардо повторяется тема логарифмической спирали, интерпретируемой в трудах Эйзенштейна (в согласии с другими современными исследованиями) как образ органического развития. Этот же символ в таких архаических традициях, как древнекитайская, выступает как знак объединения противоположностей, в книге Гране о китайской культуре и в других изученных им трудах Эйзенштейн специально отмечает геометрическую и математическую интерпретацию этой кривой, согласно которой кривая приближается к диаметру круга, и 3 стремится к 2 (РС: 280).

Для выявления ритуальных и мифологических истоков таких противопоставлений в искусстве существенно то, что, например, соотношение правой и левой сторон, верха и низа сцены соответственно с раем и адом в finale 2-й части «Фауста» имеет прообраз в средневековом мистериальном театре. Здесь обнаруживается непосредственная преемственность структурных соотношений, вы-

являемых в современном искусстве, и архаических ритуалов и мифологических представлений, для которых значимы те же самые универсальные оппозиции.

Сохранение и развитие пространственных оппозиций, существенных для средневековых мистерий, в позднейшем европейском театре способствовало выявлению в нем основных противопоставлений еще на ранних этапах театриведческих опытов семиотиков, входивших в Пражский лингвистический кружок. Предшественником подобных работ был С. М. Эйзенштейн, писавший об этих противопоставлениях в театре в своих первых эстетических



4. Схема логарифмической спирали (по Эйзенштейну и Гране)

набросках 20-х годов. В дальнейшем на предложенную им теорию эстетических двоичных различительных признаков несомненное влияние оказала древняя дальневосточная эстетика, основывавшаяся на различении полярных рядов *инь* и *ян* в древнекитайской модели мира (где с каждым из этих рядов соотносились и известные эстетические объекты, в частности музыкальные).

Из этих древних дальневосточных эстетических учений Эйзенштейном была перенята оппозиция *чет — нечет*, использованная наряду с другими двоичными оппозициями в анализе эпизода с яликами из его же фильма «Броненосец Потемкин», а также в его разборах «Троицы» Рубleva и триптиха Утамаро, где Эйзенштейн шел по пути, близкому к тому, благодаря которому Вельфлин выявил роль оппозиции «правый — левый» для западноевропейской живописи. Освоение Эйзенштейном теории рядов *инь* и *ян* можно сопоставить с использованием маздоистских оппозиций для построения эстетической системы двоичных различительных признаков (общим числом 29) у И. Иттена в Баухаузе: в обоих случаях архаическая дуалистическая концепция переосмысливается и становится средством структурного эстетического описания.

Выявив значимость таких двоичных противопоставлений, как «чет — нечет», в мифологии и философских (а позднее эстетических) системах Дальнего Востока, продолжающих ту же мифологическую традицию, Эйзенштейн применил эту же оппозицию к описанию не только дальневосточных, но и европейских образцов искусства. Его первоначально занимало при этом то, как в самой композиции сказываются законы, управляющие архаическими слоями сознания. Но даже независимо от принятия этого

основного тезиса «Grundproblem» предложенный Эйзенштейном анализ остается классическим, так же как его анализы структур картин Дега представляют собой выдающиеся достижения точного искусствоведения независимо от того, насколько оправдано предложенное им психоаналитическое истолкование этих структур. Разбор «чета и нечета» в произведениях живописи Японии и Европы останется одним из наиболее наглядных и простых образцов структурного анализа. Принцип анализа по двоичным признакам, сейчас ставший одним из основных методов структурного изучения разных знаковых систем, был усвоен Эйзенштейном из дальневосточной эстетики. Его приложения этого принципа по существу соответствуют установкам новейшей науки о знаках.

Эйзенштейн начинает свой разбор триптиха Утамаро с формулировки асимметрического приема композиции, последовательно выявляя двоичные противопоставления типа «чет — нечет», «сомкнутый — разомкнутый», «твердый — жидкий». После этого исключительного по ясности основных положений разбора Эйзенштейн задает вопрос: «Встречается ли подобный метод композиции только на востоке или можно его обнаружить еще и на других примерах, которые с востоком непосредственно не связаны?» Эйзенштейн дает на этот вопрос положительный ответ, разбирая тем же методом ряд произведений европейского искусства. Замечательным по простоте и точности является предложенный им разбор «Троицы» Рублева. Отмечая, что в этом случае «число фигур доведено до минимума — до трех — и музыкальность необыкновенно отчетлива и сильна», Эйзенштейн объяснял эту музыкальность теми же простыми соотношениями:

«Мне кажется, что необычайное усиление пластической лирики „тихого перезвона“, которым проникнут образ „живоначальной троицы“ Рублева (1408 г.), во многом зависит от того, что и здесь в фигурах трех ангелов применен тот же принцип сочетания четных элементов с нечетными».

Убедительность предложенного Эйзенштейном разбора несомненна. Но кажется бесспорным и то, что ценность этого разбора выходит далеко за пределы той более ограниченной проблемы, которую решал Эйзенштейн. Он не просто доказал наличие соотношения чета и нечета в европейской живописи (что казалось важным ему самому), а сформулировал принципы структурного описания. Эти принципы действительны и там, где едва ли без натяжки можно говорить о регрессе к архаичным слоям сознания.

На примере разбора Эйзенштейном «перевертышей» (инверсий) и переодеваний карнавального типа и других соотношений, основанных на наличии бинарных оппозиций, можно видеть, как его диахронический подход налагался на собственно структурное описание. В таких случаях, как разбор «Троицы» Рублева, значение диахронического принципа минимально. При исследовании карнавала, особенно мексиканского, где — на примере празд-

ника «Дня мертвых» — Эйзенштейн убедительно раскрыл карнавальную тему смеха над смертью (связанного с пейтрализацией противопоставления «жизнь — смерть» в карнавале), наоборот, именно диахронический анализ становится наиболее значимым. Для Эйзенштейна эти последние случаи были особенно важны, так как они позволяли ему объединить изучение карнавальной культуры с исследованием глубинных пластов внутренней речи и чувственного мышления.

7. *Внутренняя речь*. В статье о Гриффите Эйзенштейн подводит итог своих размышлений о киноязыке, родившихся у него еще в период увлечения Джойсом и работы над сценарием «Американской трагедии». «Внимание постепенно перемещается от любопытства по поводу *эксцесса* в сторону интереса к природе самого этого языка.

Так, постепенно разгадывается тайна строения монтажа как тайна структуры эмоциональной речи. Ибо как самый принцип монтажа, так и все своеобразие его строя — суть точный сколок с языка взволнованной эмоциональной речи» (т. 5: 174—175). Закономерности этого языка Эйзенштейн находит «в третьей разновидности речи — не в *письменной*, не в *устной*, но во *внутренней* речи, где аффективная структура присутствует в наиболее полном и чистом виде» (т. 5: 176). Как бы прямо продолжая эту мысль Эйзенштейна, но уже на основе всего того опыта современного кино, первым предвосхищением которого был сценарий «Американской трагедии», Пазолини в одной из многочисленных своих работ, посвященных киноязыку с точки зрения лингвистики и семиотики, писал: «Когда мы вспоминаем, мы проецируем внутри своей головы, небольшие, обрывочные, искаженные или явные последовательности кадров фильма.

Теперь такие архетипы воспроизведения языка действий, или попросту действительности (которая всегда является действием) конкретизировались в таком механическом и общераспространенном средстве, как кинематограф» (Пазолини 1966).

На основании этой концепции, предельно близкой к идеям Эйзенштейна зрелого периода (после работы над «Американской трагедией»), Пазолини предложил свое понимание поэтического кино как кино, фиксирующего эту внутреннюю речь, отождествляющего автора фильма с героем. В языке художественной литературы аналог этому Пазолини находит в несобственно прямой речи, т. е. во внутреннем монологе. Здесь Пазолини опять-таки прямо перекликается с Эйзенштейном, для которого внутренний монолог, в частности в той его форме, как он был разработан Джойсом, был образцом для построения киноязыка.

Эйзенштейн писал о Джойсе: «Ко всему арсеналу приемов литературного воздействия здесь присоединяется еще композиционный строй, который я бы назвал „сверхлирическим“. Ибо, если лирика воссоздает наравне с образами и самый интимный ход внутренней логики чувств, то Джойс уже дает ее сколком с физио-

логии образования эмоций, сколком с эмбриологии формирования мыслей» (т. 5: 90). По мнению Эйзенштейна, по ложному пути идут многочисленные исследователи „Улисса“ Джойса, которые вместо изучения психологической значимости его метода, «предпочли играть в отгадки и разгадки намеков, рассыпанных по роману, расшифровывать содержание ассоциаций, делать анкеты на неврозы, беспокоящие бедного м-ра Блума» (М, «Фрэнк Бэдмен»).

Синтаксис для Эйзенштейна должен соответствовать строению вещей: внутренний монолог Джойса удивителен тем, что передает ход движения сознания.

Объясняя, почему для него Джойс не близок сюрреалистам, а в определенном смысле противостоит им, Эйзенштейн утверждает, что сюрреалисты (в отличие от Джойса) не увидели в движении сознания главное — «закономерность хода, а не только анекдот содержания мыслей!» (М, «Фрэнк Бэдмен»). Силу Джойса Эйзенштейн видит в передаче не мелькающих в обрывках потока сознания деталей, а именно в воссоздании «закономерности хода» потока сознания: «Джойс велик тем, что он из процесса внутреннего хода мышления извлек на *первый план* иной *строй хода* тех *содержаний*, которые скользят во внутреннем монологе» (там же).

Согласно Эйзенштейну, подчеркивавшему не только словесный, комплексный характер внутренней речи, в ней «по самой природе, сущности и закономерности ее именно и не может быть выделения из диффузного целого вообще одной какой-то ведущей черты, например, словоряда, выделенного из всего остального, чем думаешь пралогично, внутренне чувствено. Путь слов — лишь... такая же условность передачи, как трехмерность тела, подаваемого двумя проекциями, или процесс движения, зачерченный кривой по системе Декартовых координат. И в этом процессе воссоздания основная сила именно не в рациональной стороне текста, а как раз в иррациональной. Не только в том, что значат слова, а как они расставлены. Не смысл слова, извлекаемый всеми анализами из под сдвига, в котором его подает Джойс, но в природе того сдвига, которым обработано слово, и в том расчете эффекта, который дается именно этим сдвигом, а не иным. И еще, главное в этой таинственной силе покорения — это строй хода от порядка сочетания двух слов рядом, до целых страниц и глав» (М, «Фрэнк Бэдмен»).

Ходство Дюжардена и Джойса Эйзенштейну кажется лишь темой салонных бесед: «ходство приемов можно установить в литературном разговоре — пропасть принципиального различия лишь читая» (М, «Фрэнк Бэдмен»).

Эйзенштейн издевался над теми снобами, кто не смог увидеть глубины проникновения Джойса в закономерности внутренней речи и поэтому считал Джойса всего лишь продолжателем Дюжардена в развитии приема внутреннего монолога: «При таком (ихнем) прочтении удивительности Джойса она приобретает

характер не более некоей частной эксцентричности, которой очень старательно приписывают — и по этой линии вполне обоснованно! — генеалогию (с самодовольным Дюжарденом во главе) некоей частной эксцентричности „трюка“, которому по истечении „моды“ предстоит не только „лечь под вечные своды“, но и не иметь потомков» (М, «Фрэнк Бэдмен»). Анализируя различие между глубоким открытием Джойса и внешним новаторством Дюжардена, Эйзенштейн приходит к выводу: «Внутреннему монологу „габаритов“ Дюжардена ничего не оставалось делать дальше, как опять укладываться в могилу на обширном кладбище литературных курьезов» (там же).

Двадцать лет спустя после того, как Эйзенштейн написал свое эссе о Джойсе и Дюжардене, чье влияние на Джойса он считал пустой темой салонных разговоров сnobов, эти продолжающиеся разговоры были иронически запечатлены в романе Н. Саррогт «Золотые плоды».

Выраженное в цитированной части «Метода» Эйзенштейна отношение к Дюжардену, как к писателю, несопоставимому с Джойсом, становится все более распространенным. Внутренний монолог Дюжардена был еще слишком украшен безвкусными для нынешнего читателя стилистическими общими местами конца века. Там, где у Джойса точность детали, Дюжарден отделяется общей фразой. Синтаксис Дюжардена предвосхищал стиль Джойса, но Эйзенштейна занимала не столько синтаксическая структура, сколько лежащая в ее основе внутренняя речь.

Эйзенштейн внимательно анализирует приближение в передаче внутренней речи в «Кроткой» Достоевского, внутренние монологи у которого были исследованы М. М. Бахтиным. По мнению Эйзенштейна, подойдя к передаче внутренней речи, Достоевский тут же от нее «отходит и, подслушав магию истинного хода внутренней речи, слаживает ее «шершавость» и равняется на риторический шаблон условной формы внутренней... декламации, восхваляя и именуя «прообразом» «Последний день осужденного» Виктора Гюго. Правда, у Достоевского кое-где всего лишь в двух-трех местах прорываются и истинные образцы «иного синтаксиса», — но их бесконечно мало среди общей условности монолога о Кроткой, да и даже в этом случае это скорее сколок изобразительной угловатой жизненности, с которой Достоевский умеет ухватывать истинный «разговорный» синтаксис, comme on le parle [как обычно говорят] в отличие от книжной «правильности» фразопостроений» (М. «Фрэнк Бэдмен»).

В конце «Кроткой», отличие которого от всей остальной повести замечено и самим Достоевским и его исследователями, Достоевский приближается к внутреннему монологу, где мешаются несвязанные прямые фразы, рубленные (часто именные предложения) с отсылками к прежде упомянутому: «Ресницы лежат стрелками. И ведь как упала — ничего не размозжила, не сломала! Только одна эта «горстка крови». Дессертная ложка, то есть.

Внутреннее сотрясение. Странная мысль: если бы можно было не хоронить?»

Этот же рассказ и авторское предисловие к нему разбираются Бахтиным в книге о Достоевском для иллюстрации того, как «внутреннее слово» героя о себе самом становится последней целью построения (Бахтин, 1963 : 72—74).

Путь Эйзенштейна от исследования знаков монтажного киноязыка к попыткам проникнуть средствами кино и одновременно научными методами в строй внутренней речи в известной мере аналогичен движению от рационалистически (логически) понимаемого знака как основного объекта семиотики на первом этапе ее развития к высказыванию.

Монолог Бахтин вообще понимает как диалог, вошедший внутрь, «интериоризированный» в терминах Пиаже, которые использует в своей работе на эту тему Бенвенист, здесь полностью совпадающий с Бахтиным (Бенвенист 1970). «Слово должно было сначала родиться и созреть в процессе социального общения организмов, чтобы затем войти в организм и стать внутренним словом» (Волошинов 1929:50). Эта идея, впервые отчетливо выраженная в исследованиях Бахтина в 1926—1929 гг. позднее (в 1934 г.) была поставлена Л. С. Выготским в связь с данными экспериментально-психологических работ Пиаже о детской эгоцентрической речи.

Выготский в своем классическом исследовании «Мышление и речь», впервые изданном в 1934 г., установил, что внутренняя речь, являющаяся формой, в которой обычно протекает работа сознания взрослого человека, возникает из эгоцентрической (предназначенной только для самого говорящего, хотя и произносимой в присутствии других) речи ребенка (Выготский 1956). Эта гипотеза представляет исключительный интерес для решения поставленной недавно Ж. Пиаже общей проблемы «интериоризации» знаков (в частности, слов) — перевода их из сферы общения между индивидами и управления человеческим поведением извне. Эйзенштейн много раз обращал внимание на особенно верное психологически воссоздание внутреннего монолога у Джойса в последней главе «Улисса», которая «чрезвычайно точно воспроизводит течение мыслей засыпающего человека» (т. 3, 287).

Как заметил В. Б. Шкловский (Шкловский 1939), сходная с прозой Джойса запись потока сознания была дана еще Львом Толстым в ранней его вещи «История вчерашнего дня», при жизни Толстого не печатавшейся; в этой вещи есть запись именно дремотного сознания.

Верность этих психологических прозрений писателей и учёных подтвердилась несколько лет тому назад, когда с помощью магнитофона была записана преддремотная речь ребенка (Якобсон 1971б). Если внутренняя речь взрослого человека никогда не произносится, а эгоцентрическая речь ребенка, обращенная к самому говорящему, произносится всегда при других детях, то

преддремотная речь ребенка, обращенная к нему самому, не терпит слушателей и поэтому ее стало возможным обнаружить лишь благодаря магнитофону. Строение этого произносимого монолога оказалось сходным с той преддремотной речью, которую записывали Лев Толстой и Джойс. Пристальное внимание к внутренней речи и ее изображению в искусстве позволило Эйзенштейну не только определить вместе с Выготским экспериментальную психологию своего времени, но и, как теперь широко признается в науке о кино, заглянуть в будущее этого искусства.

Интерес к внутреннему монологу объясняет внимание Эйзенштейна к монодраме Н. Н. Евреинова, в ту пору оставшейся недооцененной. Эйзенштейн называет монодраму таким «театральным действием, где сценическое представление есть проекция сгустка психологического внутреннего клубка переживаний персонажа на сценическую площадку». Говоря о монодраме «Представление любви», Эйзенштейн замечал, что она построена «по типу непрерывности потока сознания, которым написана последняя... глава романа Джойса. В ней миссис Блум идет мужа в кровати и вспоминает своих бывших любовников — без единого знака препинания через много-много страниц — точь в точь, как... движется поток нашего сознания особенно в полусумеречных состояниях, особенно перед сном» (М.). Сопоставление монодрамы с этой главой «Улисса», занимавшей Эйзенштейна (ср. о ней же т. 3: 286—287) особенно интересно потому, что монодрама, несомненно, очень близка тому, что позднее осуществил в своих пьесах (таких, как «Последняя лента Краббба») Самуэль Беккетт — ученик, последователь и секретарь Джойса, переписывавшийся с Эйзенштейном.

С приемом, использованным Беккеттом в «Последней ленте», где внутренний монолог героя записан на магнитную ленту, можно сравнить описанный Эйзенштейном (именно в связи с сопоставлением внутреннего монолога в монодраме Евреинова и в «Улиссе») опыт пародирования внутреннего монолога (по Эйзенштейну, подобный пародии в пьесе Евреинова «В кулисах души») в неосуществленной комедии «М.М.М.»: «В М.М.М. — герой М.М., хватая воздух, как рыба, вытащенная из воды — в момент морального затруднения — неосторожно заглатывает... съемочный микрофон. Страшная звуковая батальная вводит нас в круг „внутренней борьбы“... Любви и Долга в душе героя» (М.). Напряженное внимание к проблеме внутреннего монолога, характерное для звукоизительного замысла «Американской трагедии», в этот период сменяется опытом пародийного обращения к нему.

Если средства звукозаписи способствовали экспериментальной проверке крайне занимавшей Эйзенштейна реальности внутреннего монолога в преддремотной речи, то они же могут с успехом быть применены в монодраме, как показывает пьеса Беккетта. Эйзенштейн, намного предвосхитив весь этот круг развития научного и художественного осмысливания проблемы внутреннего моноло-

лога, первым увидел роль современной техники звукозаписи для решения этой проблемы.

Исследование метода Джойса привело Эйзенштейна к опыту передачи внутренней речи средствами кино в сценарии «Американской трагедии».

Затемнение, наплыв, двойная экспозиция и монтаж Эйзенштейну казались, как он пишет в «Методе» (вспоминая и о ранних своих статьях — «Родится Пантагрюэль», т. 2 и предисловии к книге Гвида Зебера «Техника кинотрюка», т. 5), естественными средствами передачи внутреннего монолога. По Эйзенштейну, кинодраматургия отличается от театральной драмы тем, что она вырастает из «закономерностей, управляющих специфической формой внутренней монологической речи».

Среди записей к сценарию «Американской трагедии», сделанных по-английски рукой Эйзенштейна, есть одна, в которой вначале назван внутренний монолог, а далее имитируется его разорванная синтаксическая структура — так, как она передается в прозе после Джойса: *«Murder: Inner monologue — I'll never have the courage to kill her... Never moaning. No»* («Убийство: Внутренний монолог — у меня не найдется мужества убить ее... Без единого крика. Нет»). Опубликованный еще в 1942 г. фрагмент сценария «Американской трагедии», по словам самого Эйзенштейна, не раскрывает монтажной структуры внутреннего монолога, которая хранилась в описаниях и заметках (пока лишь частично разобранных).

В сценарии «Американской трагедии» (ч. 9, 5—6) замысел убийства, родившийся у Клайда, когда он прочел газетное сообщение об утопленниках, воплощается сперва в голосе, ему шепчущем, и в видении опрокинутой лодки. Здесь средства по существу еще близки к театру Шекспира. Но по мере того, как нарастает голос, говорящий ему «Убей!», на экране мелькают различные изображения (комната Клайда, улица в деловом оживлении, озеро, убогое жилище Роберты, летняя резиденция Сондры, машины на заводе, поезда в движении, бурное море) и всякий раз движения Клайда противоположны состоянию среды, на фоне которой он оказывается (он движется в быстром темпе, если фон недвижим, и наоборот: неподвижен на шумной оживленной улице). Шум колес экипажей или заводских машин — все складывается в голос «Убей!», после чего приятный голос без выражения читает статью из газеты. При всей обусловленности развитием сюжета эта часть сценария кажется слишком рационалистически придуманной, чтобы приблизиться к реальному внутреннему монологу.

Как бы опережая замысел «Мариенбада» или «8^{1/2}», сценарий «Американской трагедии» (ч. 10, 3—12) использует звуковые и словесные ассоциации для того, чтобы мотивировать всплытие воспоминаний героя (о его детстве). Когда Роберта спрашивает Клайда, не пойдут ли они в церковь, Клайд, слушая ее, начинает

слышать голос проповедника, пение гимна, как в его детстве, и он наполняется отвращением. Если эта часть сценария психологически тонко разработана, то следующая за ней сцена, предшествующая гибели Роберты, в сценарии обозначена с помощью несколько схематичного конфликта двух голосов («Убей!» и «Не убивай!»), борющихся в сознании Клайда. Среди мелькающих в сознании Клайда картин можно видеть сходные с теми внезапными вспышками — предвидениями будущего, которые вводят в кинематографический внутренний монолог героя Ален Рене в своем недавнем фильме «Война окончена». Это как бы кинематографическое соответствие тех моделей поведения, которые ежеминутно строит человек согласно концепции физиологии активности Н. А. Бернштейна.

Внутренний монолог в его литературной передаче у Джойса и кинематографический у самого Эйзенштейна для него был частью той программы, которую он изложил в статье «Одолжайтесь». Характерно, что к английскому переводу этой статьи (Эйзенштейн 1945), Эйзенштейн предпослал эпиграф из речи Стивена Дедалуса — героя «Улисса» Джойса: «Так что жест, не музыка, не запахи, будет всеобщим языком, когда дар речи сделает зримым не обыденный смысл, а первую энтелехию, структурный ритм» (*So that gesture, not music, not odours, would de a universal language, the gift of tongues rendering visible not the lay sense but the first entelechy, the structural rhythm*). Именно «структурный ритм», метод внутренних монологов Джойса Эйзенштейн хотел подслушать и воссоздать средствами киноязыка (т. 5, 485). Последующий опыт Феллини ($8\frac{1}{2}$), Бергмана («Земляничная поляна»), Ален Рене показал значимость приема внутреннего монолога для киноязыка. Но еще существеннее был метод, передающий значимость этого приема «стенограммы» внутренней речи.

Взаимодействие приемов монтажного кинематографа и современной прозы (в частности, Фолкнера) приводится в современной семиотике в качестве одного из наиболее убедительных примеров того общения разных сфер культуры, которое связано с проблемой их специфичности (Метц 1969 : 380—381). Сосредоточение на структуре, а не только на содержании внутреннего монолога, примером которого может быть также ранний опыт Льва Толстого «История вчерашнего дня» (с записью дремотного «потока сознания»), представляет собой особенно важный для искусства XX в. путь, принципиально отличный от объективной подачи внутреннего монолога (Волошинов, 1929) («в линейном стиле»). Если несобственно прямая речь определяется формально как такая, которая может быть посредством одного ряда трансформаций переведена в прямую речь, а посредством другого ряда в косвенную (Успенский 1970 : 60, 91), то внутренний монолог «живописного стиля» (в школе потока сознания) непереводим ни в косвенную, ни в прямую речь без потери существенных его композиционных свойств.

Проблему внутренней речи Эйзенштейн, и здесь обнаруживающий себя как характерный мыслитель века, решал в духе подчеркивания ее структурных характеристик, в которых он находил отражение специфических законов чувственного мышления. Поэтому он одновременно был далек и от более ранних опытов изображения внутреннего монолога, до Джойса не проникавших в самую суть этого процесса, и от понимания джойсовского потока сознания только как особой литературной техники.

Решение этой проблемы в теории и практике Эйзенштейна и в работах близких ему ученых (Бахтина, Выготского) может проиллюстрировать тезис о неотторжимой связи наиболее смелых исканий науки с творческим экспериментом в искусстве. Для таких ученых, как Бахтин и Выготский, внутренняя речь оказывалась узловой проблемой при исследовании соотношения между коммуникативной и психической деятельностью человека: трансляция общего для всего коллектива в индивидуальное осуществляется через внутреннюю речь. Сходным образом и для Эйзенштейна проблема внутренней речи стала трамплином для построения теории «Основной проблемы», где скрещивается чувственное мышление и логическое (подчиненное целям коммуникации).

Как и Выготский, Бахтин приходит к семиотическому пониманию высших психических функций, которые всегда «существуют только в знаковом материале» (Волошинов 1929 : 37)⁵. Бахтин исходит из роли его «знакового воплощения... организующий и формирующий центр которого находится не внутри (т. е. не в материале внутренних залов), а во-вне. Не переживание организует выражение, а, наоборот, выражение организует переживание» (Волошинов 1929 : 101), что отвечает идеям эйзенштейновской психологии выразительности. Наряду с «мы-переживанием» (высшие психические функции в терминах Выготского) Бахтин выделяет низшее чувствование — «я-переживание», лишенное в своих крайних формах коммуникативного проявления: «В отношении к потенциальному (а иногда и явно ощущаемому) слушателю можно различить два полюса, два предела, между которыми может осознаваться и идеологически оформляться переживание, стремясь то к одному, то к другому. Назовем эти пределы условно: «я-переживание» и «мы-переживание». Собственно «я-переживание» стремится к уничтожению: оно теряет по мере приближения к пределу свою идеологическую оформленность, а, следовательно, и осознанность, приближаясь к физиологической реакции животного. Стремясь к этому пределу, переживание утрачивает все потенции, все ростки социальной ориентации, а поэтому теряет и свое словесное обличие» (Волошинов 1929 : 164). В частности, группы сексуальных переживаний могут выпадать из социального контекста и в связи с этим утрачивать словесную осознанность.

⁵ Основной текст книг: Волошинов 1927 и 1929 и Медведев 1928 принадлежит М. М. Бахтину, см. об этом Иванов 1973б.

Бессознательное у Фрейда Бахтин рассматривает как «неофициальное сознание» (Волошинов 1927: 136—137); «чем шире и глубже разрыв между официальным и неофициальным сознанием, тем труднее мотивам внутренней речи перейти во внешнюю речь» (Волошинов 1927 : 134). Так в ранней работе, посвященной переинтерпретации данных психоанализа с семиотической точки зрения, формулируется та проблема соотношения между официальным и неофициальным сознанием, которая составит содержание серии позднейших историко-культурных работ М. М. Бахтина, посвященных противопоставлению «официального монолога» диалогу и неофициальной карнавальной культурной традиции средневековья и Возрождения. По очень близкому пути идет Эйзенштейн, который в еще неопубликованных фрагментах «Режиссуры» и позднее в «Методе» и «Grundproblem» в связи с социально-историческим исследованием проблемы чувственного мышления и его использования в искусстве решал те же вопросы роли карнавала. В книге Бахтина о Рабле «неофициальные элементы речи» или «непубликуемая сфера» (Бахтин 1965 : 459, прим. 1), освобожденная от иерархии и запретов официального языка, противопоставлены ему как особый язык, которому соответствует и особый коллектив — карнавальная «толпа на площади» (Бахтин 1965 : 203). Само содержание образов гротескного тела, изученных в книге о Рабле, близко к тому кругу символов, которые исследовались Фрейдом и его школой, в этом отношении повлиявшей и на Эйзенштейна; общее есть и в тезисе об амбивалентности площадных слов и карнавального образа.

Но точка зрения Бахтина и Эйзенштейна принципиально отлична от фрейдовской: они анализируют тот неофициальный народный язык, который сложился в определенных — праздничных, карнавальных, ярмарочных ситуациях неофициального общения. Этот язык карнавала пользуется, в частности, набором символов, которые могут иметь много общего с «я-переживанием» (образы низа тела), но по отношению к этому языку (как, видимо, и вообще по отношению к творчеству Рабле и его современников) нельзя говорить о «бессознательном», потому что у Рабле символы карнавала выступают в качестве осознанного коммуникативного средства.

С этой точки зрения, которая была выработана Бахтиным еще в ранних его трудах, биологические и биографические факторы существенны только для «нижних пластов жизненной идеологии» (Волошинов 1929 : 111). «То, что обычно называется „творческой индивидуальностью“, является выражением основной твердой и постоянной линии социальной ориентации данного человека... Сюда входят, таким образом, слова, интонации и внутрисловесные жесты, проделавшие опыт внешнего выражения в более или менее широком социальном масштабе, как бы социально хорошо подтверждие, отшлифованные реакциями и репликами, отпором или поддержкой социальной аудитории» (Волошинов 1929 : 110,

111). Поэтому же карнавальный язык оказывается средством связи нижних пластов внутренней речи с широкой социальной средой, иначе говоря, способом ретрансляции индивидуально-биологического в социальное и обратно — способом перевода социального на язык этих нижних пластов в соответствии с идеей «Основной проблемы».

Связь карнавальной традиции и ее позднейших ответвлений, с одной стороны, и глубинного чувственного мышления (соответствующего нижним пластам внутренней речи), с другой, всего нагляднее обнаруживается на примере цирка. Недавно опубликованные отрывки из детских писем Эйзенштейна (Шкловский 1973) показывают, как рано началось его увлечение цирком. Превращение театра в цирк, намеченное Мейерхольдом в «Мистерии буфф», было экспериментальным соответствием той теоретической работы по биомеханике, которой Эйзенштейн увлекся вслед за Мейерхольдом. Эйзенштейн принимал участие в качестве режиссера-лаборанта в спектакле Мейерхольда «Смерть Тарелкина», целиком строившемся на биомеханике и во многом близком к «чистой клоунаде».

Срашивание театра с цирком составляло отличительную черту ранних эйзенштейновских постановок. Эйзенштейн и в этом был верен духу своего времени, когда цирк стал едва ли не одним из самых часто упоминаемых видов искусства, в которых не только Эйзенштейну, но и многим другим художникам виделся прообраз других искусств. Цирковые увлечения великих мастеров живописи конца прошлого и начала XX в. — Тулуз-Лотрека, Дега, Пикассо голубого и розового периодов — были словно предвестрием той роли, которая отводится цирку у крупнейших кинорежиссеров — Чаплина, Феллини (начиная с «Дороги» и кончая финалом «8½», построенным, как цирковое шествие в конце представления, и последним его фильмом «Клоуны»), Бергмана (особенно в его «Вечере шутов»).

Для установления непосредственной преемственности особый интерес может здесь представить отмеченная еще И. Аксеновым связь между балетом Пикассо и Кокто (1917 г.) и эйзенштейновскими спектаклями, прямо подготавливавшими аттракционы в ранних его фильмах. Отчасти роль цирка для кино (особенно для массовой широкой продукции) можно было бы объяснить сходством социального заказа: кино унаследовало ту широкую аудиторию, которая раньше могла быть только у спортивных и цирковых зрителей. Но более существенным — и вероятно определяющим по отношению к названным кинорежиссерам, как и по отношению к Эйзенштейну, — является внутреннее родство обоих видов искусства, глубоко выявленное в последнем теоретическом трактате Эйзенштейна. Цирк для Эйзенштейна оставался моделью всякого искусства, вплоть до последних лет его жизни, когда по этой именно причине «основную проблему» эстетики Эйзенштейн в заключении к «Методу» раскрывал на примере

цирка. Цирковая форма для Эйзенштейна всегда оставалась «пределной» в том смысле, что всякое искусство, по его мнению, тяготеет к этой форме.

Свою постановку «Мудреца» Эйзенштейн позднее (в дневнике 1928 г.) осмыслил как намеренное столкновение «пределной» цирковой формы с традицией, идущей к Островскому от классического театра: «Умышленный „прыжок назад“ от предельной формы всегда заостряет блеск построения. Там, в „Мудреце“ хорошо, что это не просто Revue, а ревизованный Островский» (ДЭ, т. IV, стр. 94; у Эйзенштейна игра слов: Revue ‘ревю’ и ‘ревизованный’).

Но в то же время, это театральное действие, где предметность целиком растворялась в монтаже цирковых аттракционов, оставалось весьма содержательным. Его значение не лежало, однако, на поверхности, а касалось глубинных слоев психики зрителя, воздействие на которые Эйзенштейн всегда считал главной задачей искусства. Действие совсем лишалось денотатов (обозначаемых вещей), через которые может быть интерпретировано действие в натуралистическом театре, но у него оставалось (и доводилось до наибольшей возможной остроты) то значение, которое определяется непосредственной реакцией зрителя и поэтому в семиотических терминах может быть названо pragmatischen — в соответствии с названием «прагматика» (область семиотики, исследующая взаимоотношение между знаком и его потребителем-получателем или источником, в отличие от семантики, исследующей значение знаков, и синтаксиса, исследующего их соотношения между собой).

Поэтому очерк теории циркового искусства, предложенный Эйзенштейном в «Методе», представляется исключительно важным не только для теории цирка — области, остававшейся совсем еще не разработанной до недавних семиотических опытов, что скорее всего зависело от снобистского пренебрежения низшими формами «площадных забав», к которым, по словам Пушкина, тяготеет «прямой поэт». Для семиотики искусства в целом эта часть завершающего эстетического труда Эйзенштейна важна тем, что в ней показана многослойность тех уровней, по отношению к которым определяются значения знаков искусства. Казалось бы беспрецедентное на уровне соотношения знаков с денотатами цирковое искусство оказывается особенно семантически насыщенным, если рассматривать его на более глубоком уровне прагматических значений, определяемых через реакции зрителя, что соответствует концепции выразительности Эйзенштейна.

При кибернетическом подходе к проблеме значений естественно возникает возможность определить значение знака через его воздействие на получателя знака. Значением слова или предложения, сообщаемого автомату, можно было бы считать те действия, которые этот автомат совершил благодаря полученному слову или предложению. Эйзенштейн по существу был очень близок к такому

кибернетическому подходу к определению значений произведений искусства. Согласно формулировке, много раз повторяющейся в его курсах лекций, программах к этим курсам и статьях, художник в своем произведении всей совокупностью взаимосвязанных его черт сообщает зрителю или слушателю «пропись», согласно которой он испытывает определенные эмоции (его состояние меняется). По существу здесь в зачатке содержится теория искусства как способа программирования человеческого поведения. Согласно такой теории значение знака, являющегося инструкцией или программой, определяется через изменение внутреннего состояния получателя знака.

Сформулированная Эйзенштейном задача «управления психотехникой зрителя» (т. 1 : 86) была непосредственно связана с исследованием управления психикой посредством знаков, которая была выдвинута Выготским и по существу намечала путь, позднее приведший к кибернетическому. «Оперативная эстетика» (т. 1 : 86) Эйзенштейна по существу и была уже кибернетической.

С этой точки зрения искусство, оказывающее на зрителя столь сильное воздействие, как цирковое, не может считаться не имеющим значений. Но значения его должны исследоваться способами, отличными от обычных приемов изучения предметного искусства. Как писал Эйзенштейн в соответствующем разделе «Метода»: «Цирковое зрелище есть тот случай, где мы имеем дело с разновидностью искусства, в которой сохранилась в чистом виде только чувственная компонента... во всех иных случаях являющаяся лишь формой воплощения неких сюжетно-идейных содержаний. Поэтому цирк неизбежно работает как своеобразная чувственно-тони[зи]рующая ванна. И поэтому-то цирк особенно популярен среди детей и т[ак]и называемого простонародия, не ищущего в этом виде зрелищ особых ответов на особые интеллектуальные запросы. Одновременно же и для особо рафинированных изощренных („левых“) умов... Поэтому же цирк совершенно безнадежен по линии „осмысления“ или осмысленного использования его. Двадцать пять лет систематических и неудачных попыток сделать из цирковой программы „идейное целое“ могли бы сами по себе служить подтверждением этой мысли для тех, кому недостаточно отчетливо ясно, что цирковое зрелище самосодержательно, т. е. что чувственный арсенал зрелища здесь самоисчерпывающ» (М, «Цирк»).

Утверждение Эйзенштейна о невозможности «осмысления» цирковой программы относится к его протесту против попыток такого ее видоизменения, которое выводило ее за пределы цирка и лишало действенности. Сам же он дал пример глубинной семантической интерпретации (а не поверхностного осмысления) по отношению к цирковым номерам в своем «Мудреце» и другим ранним своим спектаклям. Разбирая семантику костюма Януковой в момент ее выхода на сцену в «Мудреце», Эйзенштейн писал, что «помимо всей „глубинной“ образности в этом моменте был и

выход за пределы иллюзорной (хотя и относительной) „сценической жизни“ — в реальности цирковой — внеиллюзорной работы» (GP, «Круг»).

8. «Поэма экстаза». Эйзенштейна привлекали те проблемы, которые в семиотике называют pragmatischen: соотношение автора произведения и самого произведения, психология выразительности (которой перед смертью он предполагал посвятить курс лекций в Московском университете) и психология восприятия искусства. Его занимал тот вопрос о возможности превращения самого лицедея в зрителя и зрителя в лицедея, который Нильс Бор считал одной из главных проблем человеческой культуры. Внимание к роли наблюдателя, общее для современной науки и искусства, позволило Эйзенштейну сделать такое тонкое наблюдение, как обнаружение полосы наверху в японском пейзаже, изображающей «тень ресниц, затемняющую верхний край пейзажа, когда мы смотрим на реальный ландшафт» (т. 3: 516). Раскрывая в страницах, дышащих жаром подлинного самонаблюдения, психологию экстаза и пафоса, Эйзенштейн описывал восприятие искусства в выражениях, которые с помощью современной терминологии кибернетики можно было бы назвать анализом через синтез: зритель восстанавливает ход того психологического процесса, который совершился в творце. Говоря о взаимопроникновении субъекта и объекта, характеризующем творчество, Эйзенштейн останавливается на имитации Ираклия Андronикова как на модели такого перевоплощения. Читая эти страницы, постоянно удивляешься тому, как близко в своих эстетических и психологических построениях он подходил к проблемам, которые по другим причинам выдвигались наукой XX в.

Каждый выявляемый при исследовании искусства структурный прием Эйзенштейн старался понять через его психологические и патопсихологические эквиваленты: «повторность есть структурный эквивалент или, если угодно, выражитель понятия одержимости (в положительных случаях) или «навязчивости идей» (в случаях патологических) или просто автоматизма, как первобытной стадии всякого функционирования» (М., отрывок «Снимать нельзя. Пишу»). Эту интерпретацию Эйзенштейн подкрепляет ссылкой на истолкование ритма в работах Кретчмера по медицинской психологии.

Исследуя в своем выводов структурной психологии (*Gestalt-psychologie*) роль приема недосказанности в поэзии (и в прозе, например, у Хемингуэя), Эйзенштейн отмечает, что он связан с общим для всех людей свойством, заставляющим «всякого нормального человека завершить какое-либо незаконченное построение в законченную и закономерную формулу» («Рильке II»).

Для психологии искусства и для психологии вообще, значительный интерес представляют мысли Эйзенштейна об экстатическом типе художника (и религиозного деятеля, например Лойолы, подробно им проанализированного).

В мексиканских дневниках Эйзенштейна, в его опубликованных уже трактатах (т. 3: 205—207) и в «Рильке, II» (АА), в «Grundproblem» («Кино и основные черты метода искусства. Die rytmische Trommel»), он постоянно возвращается к экстатической технике Лойолы. Анализируя сохранившуюся (единственную) тетрадку с записями экстатических состояний Лойолы, Эйзенштейн приходит к выводу, что «процесс достижения состояния экстаза распадался на две фазы. Во-первых, создания остропережитых конкретных состояний на темы, взятые из священного писания. Во-вторых, из накопления и сопоставления таких острых состояний обрести необходимое состояние уже сверхсюжетной экзальтации, перебрасывающейся в то, что известно под состоянием экстаза («выхода из себя»)» («Рильке II»). Вторая фаза легче осуществима, но «самым трудным было искусственным путем добиться *естественного* сильного и искреннего переживания «на заданную тему» (там же).

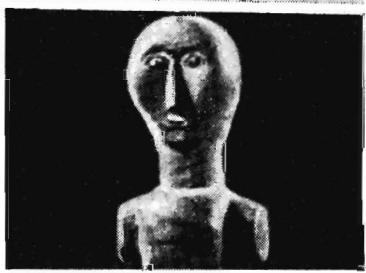
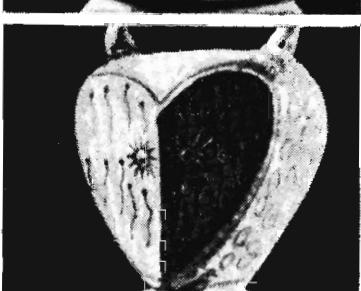
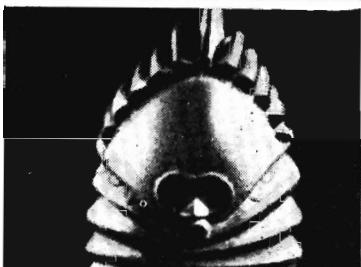
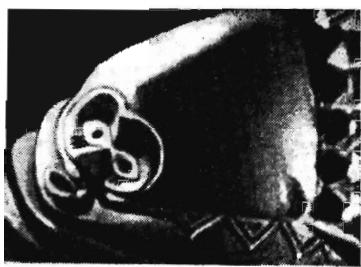
Эйзенштейн подчеркивает правильность вывода о том, что переживание само по себе не может быть вызвано насилием, «для того, чтобы оно, возникло *само и естественно*, нужно собрать достаточное количество *сопутствующих явлений и обстоятельств*, из *сопоставления* которых возникает необходимое чувство» («Рильке II»). Детально изучая общую систему и приемы вызывания экстаза, Эйзенштейн отмечает, что важнейшим приемом является «создание определенных физических ощущений по всем пяти исчерпывающим видам чувств: вид, звук, запах, осязание, вкус» (там же). Эйзенштейн, многократно подчеркивавший архаичность экстатической техники, был бы рад узнать, что по исследованиям Леви-Стросса, именно «симфония пяти чувств» характерна для мифов и ритуалов бразильского индейского племени бороро (Леви-Стросс 1964).

Каждое из ощущений согласно экстатической технике возникает суммарно из уже известных: «вообразите, то есть, по существу, *вспомните* известный вам из опыта — запах серы» (там же). Из этих воспоминаний об ощущениях рождается представление (например, картина ада или ощущение смерти), которое уже и вызовет нужную эмоцию, особенно острую «еще и потому, что сфера *воссоздания* через остроэмоциональное *воспоминание* не ограничивается только одною сферою органов чувств. В медитациях на тему смерти вам предлагается ощутить то, что вы «отделены от близких вам», «что вы их никогда не увидите» и т. п. психологические и психические состояния, которые вам неминуемо известны из эмоционального прошлого вашей собственной биографии» (там же).

Сравнивая эту экстатическую технику с системой Станиславского, Эйзенштейн указывал на наличие многих общих черт при менее отчетливой рационализации всей системы классификации приемов по отдельным органам чувств (осознания, зрения, вкуса и т. п.) у Станиславского.



5. Монтажная фраза „Боги“ из кинофильма Эйзенштейна „Октябрь“



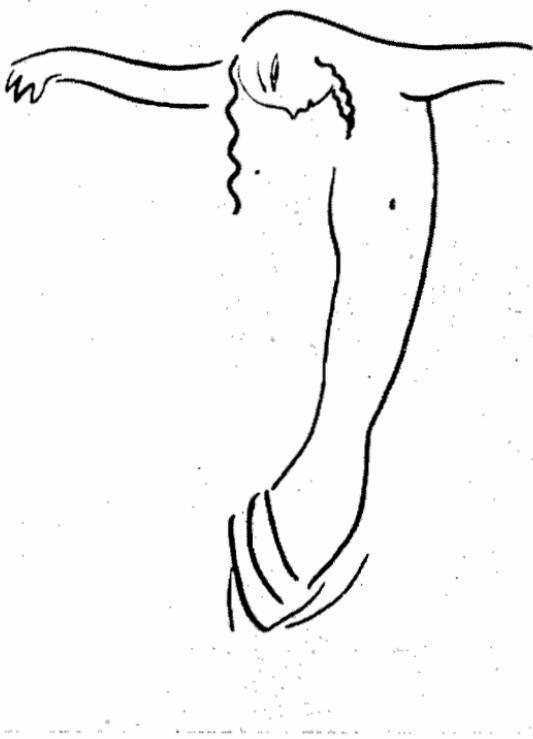
Особенно заинтересовала Эйзенштейна предпоследняя «ступень» погружения в экстаз по описанию Лойолы, «когда в сознании должен беспрерывно повторяться один и тот же образ, облеченный в разные формы. Например, сквозной образ бога, через всевозможные частные эпизоды его предполагаемого бытия на земле в образе человека. При этом важно не разбегаться в подробности, но наоборот добиваться того, чтобы через все разнообразие эпизодов непрестанно «билась» одна и та же мысль, один и тот же образ» (GP, «Кино и основные черты метода искусства. Die rhythmische Trommel»). Здесь естественно напрашивается сравнение с монтажной фразой «Боги» (рис. 5), в постановках которой Эйзенштейн утверждал, что эта фраза выражает значение отрицания идеи бога.

Способ достижения экстаза (ср. рис. 6), разработанный Игнацием Лойолой, Эйзенштейн называл «психическим барабаном», сравнивая его с физическим воздействием — фасцинацией «ритмического барабана» первобытных обрядов. В записях экстатических состояний Лойолы Эйзенштейна заинтересовал рационалистически описанный «график, по которому душа восходит к богу, т. е. попросту отделяясь от сфер логического мышления, способна галлюцинации сверхвоздужденного воображения, тонко обработанного «подсказом» образов ожидаемого видения, принимать за реальность; утрачивать ощущение «себя», погружаться в небытие, т. е. в полный отказ от регистрируемых форм мышления и т. д.» (GP, «Кино и основные черты метода искусства. Die rhythmische Trommel»).

Основным средством «первоначальной обработки» человека, вовлекаемого в круг чувственного мышления, Эйзенштейн считал «ритмический барабан». «Приложение этого средства почти универсально, несмотря на самое изысканное разнообразие форм. Начать с простейшего [...] с буквального — с ритуальных барабанов культа Бу-Ду (остров Куба). Мерный стук их, во все убыстряющемся темпе, приводит вторящих им слушателей в состояние полного исступления. Воля парализована. И они находятся в полной власти образов, которые проносятся перед их возбужденным воображением, или тех, что внушает им ведущий. Ничем не отличны «вертящиеся дервиши» Востока, шаманы Сибири или «дансанте» Мексики, в одном и том же ритме с утра до ночи отплясывающие одну и ту же фигуру, под одну и ту же музыку...» (GP, «Кино и основные черты метода искусства. Die rhythmische Trommel»). Во всех этих случаях посредством действия «ритмического барабана» достигается «временное «выключение» верхних слоев сознания и полное погружение в чувственное мышление, уводящее от реальности в область фантастических обрядов...» (там же).

Причиной того, что ритмический барабан возвращает слушателей на регressive стадии мышления, Эйзенштейн считал согласие этого барабана с внутренними бессознательными состоя-

6. Рисунок Эйзенштейна
„Экстаз“



ниями: «Все то, что в нас происходит помимо сознания и воли — происходит ритмически: сердцебиение и дыхание, перестальтика кишок, слияние и разделение клеток и т. п. Выключая сознание, мы погружаемся в нерушимую ритмичность дыхания во время сна, ритмичность походки соннамбулы и т. д. И обратно — монотонность повторного ритма приближает нас к тем состояниям «рядом с сознанием», где с полной силой способны действовать одни черты чувственного мышления» (GP, «Кино и основные черты метода искусства. Die rhythmische Trommel»).

Технику экстатического построения в зрительных искусствах (графике и архитектуре) Эйзенштейн изучал на примере Пиранези (т. 3: 165—179). Интерес к Пиранези роднит Эйзенштейна одновременно с романтиками — Гюго, Нодье, Кольриджем, де Квинси, Одоевским — и с новейшими авторами. Следующим за искусством Пиранези шагом Эйзенштейн считает взрыв предметности, осуществленный в искусстве XX в.

Поэтому возобновление интереса к Пиранези в последние годы органично. Характерно, что Пуле, как бы восстанавливая ход мыслей Эйзенштейна, уловил связь видений Пиранези (в их осмыслиении де Квинси) с последовательностью «жестов одного и того

же человека, запечатленных на киноленте» (Пуле 1966 : 666). Энценсбергер — совсем в духе трактата Эйзенштейна — обращается к строениям Пиранези как к символам человеческого сознания (Энценсбергер 1965 : 26, 27, ср. Келлер 1966).

Верлибр Энценсбергера, где «темницы» Пиранези предстают в черно-белом монтаже нерифмованных строк без пунктуации как символ человеческих видений (термины, употребленные в стихотворении, относятся одновременно и к архитектурным видениям, и к анатомии черепа), продолжает ту традицию их отождествления с экстатическими видениями, которая была начата де Квинси и поддерживалась Эйзенштейном.

Разбирая архитектурные видения Пиранези в их экстатической интерпретации де Квинси и Колльриджем, Эйзенштейн в связи с особенностями восприятия этих английских романтиков занимается проблемой экстатических видений, вызываемых необычными состояниями сознания.

Эйзенштейн в записях о Мексике не раз (т. 1: 367; т. 3: 176) обсуждает гипотезу, по которой «орнаментальное разложение... в декоративный орнамент человеческого лица на памятниках древнемексиканской архитектуры стилизует искажение образов действительности под влиянием наркотиков» (М., отрывок «Снимать нельзя. Пишу»).

Разбирая (во многих своих записях) орнаментацию перуанской керамики, Эйзенштейн говорит о том, что вне помноженности на зрительные «сдвиги» в видах сумеречных состояний никогда не могла бы осуществиться подобная причудливость орнаментальных форм» (М., отрывок «Снимать нельзя. Пишу»).

В описанных Гране особенностях стиля древнекитайских авторов, которые с помощью стандартных формул прямо вводят читателя (слушателя) в целостную систему понятий, не расчленяемую аналитически, Эйзенштейн замечает, что речь идет о «физиологическом воздействии *rag excellence*» (т. е. «по преимуществу» РС: 72 и 74). Его занимает то, что, согласно Гране, речь идет не о сообщении сведений, а о пробуждении уже существующих в воспринимающем состояниях; для этого подходят стереотипные формулы, получающие различные толкования. За физиологическим глобальным воздействием, по Эйзенштейну, следует восприятие детали (там же; 74); существенны оба эти приема (там же).

Эйзенштейна чрезвычайно заинтересовала связь разных жанров древнекитайской литературы с типом вдыхания (РС: 76—77), предполагающаяся по гипотезе, на много столетий предвосхитившей смелые выводы Выготского — друга Эйзенштейна: в некоторых жанрах древнекитайских стихов обязательен глубокий вздох, приходящийся на месте цезуры в каждом стихе.

Изложенное Эйзенштейном представление о «прописи», которую произведение искусства сообщает человеку, его воспринимающему, близко к пониманию процесса восприятия речи в психолингвистике, где предполагается, что слушатель синтезирует

воспринимаемые фразы по тем же правилам, которые используются говорящим.

Наибольший интерес высказывания Эйзенштейна об экстазе имеют не в той части, где они касаются рецептуры экстатического творчества, а там где изучение экстаза связывается с проблематикой регресса к низшим формам (в этом же духе можно оценить и новейшие труды Мирче Эллиаде о шаманизме и технике экстаза) и с установлением связей между структурой произведения и психологическими структурами. Описание архитектурных форм у Гоголя Эйзенштейн рассматривает и как раскрытие Гоголем «экстатической природы своей натуры», и как выражение некоторых принципов «предпосыloчных устремлений нашей природы» (т. 3: 192). Искусство предопределено человеческой природой.

Схему композиции патетических произведений он мыслил как сколок с закономерностями «ежесекундного становления и развития вселенной» (т. 3: 202). По его словам, те же переживания лежат в основе представлений мистических и пантеистических, но его интересовал более глубокий уровень, позволяющий объяснить эти последние, но к ним не сводящийся.

Психологически и социологически исключительный интерес представляет столь напряженное внимание к технике экстатического слияния со всей природой у художника, в высокой степени связанного по своим эстетическим истокам с разладом искусства начала века, его дисгармоничностью.

Искусство, по Эйзенштейну, непосредственно отображает структурные закономерности природы. Резонанс, как явление природы, первоначально прямо передается «переводом» (как в древнекитайском искусстве) и лишь позднее становится приемом искусства — повтором (т. 3: 274). Особенно близки Эйзенштейну были современные идеи синтеза наук о неорганической и органической природе (т. 3: 189).

В очень глубоком смысле слова Эйзенштейн понимал исследование искусства в духе современной бионики — науки, исследующей некоторые общие принципы построения биологических систем с тем, чтобы перенести их на построение систем конструируемых. Эйзенштейна особенно привлекали такие случаи, когда «произведение искусства — *искусственное произведение* — построено по тем же законам, по которым построены явления *неискусственные* — «органические», явления природы» (т. 3; 46).

Глава третья

СТРУКТУРНОЕ ИССЛЕДОВАНИЕ ЗНАКОВ ИСКУССТВА

1. Образ и изображение. В тех последних работах Эйзенштейна (прежде всего в «Методе» и «Grundproblem»), которые в основном составили предмет разбора в предшествующей главе, выделение разных уровней в произведениях искусства ориентировано на установление динамических (диахронических) связей между эстетикой, понимаемой в семиотическом духе, и смежными науками о человеке — этнографией (антропосемиотикой) и психологией. Если же рассмотреть эстетические работы Эйзенштейна в целом, то в них выделение разных уровней необходимо прежде всего для синхронного анализа знаковых последовательностей искусства.

С точки зрения теории знаков (семиотики) художественное произведение можно рассматривать как текст или знак, состоящий из нескольких уровней. В наиболее простом случае под текстом понимается последовательность знаков, а под знаком — структура, включающая означаемую (*signifié*) и означающую (*signifiant*) стороны знака. Однако для семиотического исследования искусства существенно то, что текст (высказывание) может выступать и как единое целое, не членящееся на отдельные самостоятельные знаки, обладающие значением, хотя при этом нечленимый на знак текст может разлагаться на отдельные компоненты — «фигуры» (по терминологии Ельмслева, принятой в последних работах Бенвениста, где особенно четко сформулирована эта мысль, впервые еще в конце 20-х годов намеченная М. М. Бахтиным). Такими фигурами, не имеющими самостоятельного значения и поэтому не являющимися знаками, могут быть, например, отдельные цветовые пятна на картинах тех художников нового времени, которые (в отличие от некоторых школ иконописи) не пользовались символикой цветов (при использовании этой последней каждое цветовое пятно имеет свое собственное значение и поэтому выступает как знак — подобно зеленому цвету, означавшему бессмертие в египетских текстах Пирамид).

Можно условно называть весь такой членящийся на фигуры, но не на знаки текст, например, все живописное произведение

в целом, знаком, хотя ввиду его размеров и сложности сопоставление со знаками (например, словами) естественного языка не окажется в этом случае наглядным; но в пользу такого употребления термина «знак» говорит то, что и в некоторых языках один знак слово существенно сложнее по своей структуре (и существенно больше по величине), чем более нам привычны слова европейских языков. Так, в инкорпорирующих-полисинтетических языках индейцев Северной Америки и в северо-западнокавказских языках внутрь одного знака-слова, входит по существу эквивалент целого высказывания: абазинское *дгIахI-напIы-цIашвад* ‘он попал в наши руки’ формально является одним (инкорпорирующим) словом, но внутри него находятся не только фигуры (фонемы — звуковые единицы), но и целые знаки-слова (*напIы* ‘рука’).

Другим существенным уточнением, вносимым в теорию эстетического знака современным развитием семиотики, является то, что знак представляет собой сложную структуру, которая, например, в естественном языке описывается как состоящая из нескольких уровней. Отношения между единицами этих уровней формализуются в порождающей грамматике с помощью правил переписывания (развертывания — rewriting rules у Хомского). То, что на ранних этапах развития семиотики именовалось означаемой и означающей сторонами знака, представляет собой только сообщения на входе (input) и выходе (output) всей знаковой структуры. Но как для лингвистики, так и для семиотики в целом и отдельных ее ветвей (в том числе занимающейся исследованием искусства), наибольший интерес представляет соотношение между разными уровнями внутри знаковой структуры.

Эти уровни, по которым могут быть расклассифицированы различные художественные средства, располагаются между замыслом (представляющим собой высший уровень или означаемую сторону художественного произведения) и конечным его воплощением в последовательности сигналов, воспринимаемых органами чувств. Последнюю можно назвать означающей стороной, или низшим уровнем художественного произведения. Знаковый характер художественного произведения предполагает наличие не меньше чем двух этих уровней, обязательно не совпадающих друг с другом (поэтому, например, не является художественным произведением деловая фотография для паспорта или другого документа, где изображение не должно выражать никакого замысла).

В наиболее простом случае означаемая сторона художественного образа может быть отождествлена с концептом (смыслом — Sinn, в терминах Фреге (Frege) и логиков, за ним следующих), означающая сторона — с детонатом: образный смысл (концепт) красного флага в кинофильме Эйзенштейна «Броненосец Потемкин» может быть раскрыт словами, описывающими идею восстания, тогда как денотатом этого образа («образа-знака», согласно теории киноязыка П. Пазолини) является самый предмет — флаг. Подобные однозначные образы характерны для интеллектуально-

го кино Эйзенштейна, интеллектуального театра Брехта и других образцов современного «ангажированного» («завербованного») искусства, где у каждого художественного образа предполагается четкая прагматическая функция (социальный заказ), а также для более ранних образцов программного искусства, в частности, ритуального (ранние архитектурные памятники, своей формой воспроизводящие определенную, например, четырехчленную модель мира; иконы; священные действия и мистерии; некоторые виды духовной музыки и т. п.).

Для художественного произведения с четко выраженными концепциями допустим перевод на другие языки (в случае словесного искусства) или транспонирование их средствами другого искусства. Так, здесь возможно создание музыкального эквивалента стихотворному тексту, например, в 13-й и 14-й симфониях Шостаковича, или тексту прозаическому в операх «Катерина Измайлова» и «Нос» того же композитора и в «Свидетеле из Варшавы» Шенберга. Такой перевод или транспозиция невозможны в тех произведениях искусства, где на первый план выдвигаются собственно эстетические задачи, формулируемые прежде всего в терминах соотношений между разными уровнями знаковой структуры или соотношений внутри одного уровня.

В таких случаях часто концепт может быть описан лишь негативно — при сопоставлении с отличными от него концептами других произведений; эта негативная установка отчетливо выражена в термине «антитеатр», относящемся к пьесам театра «абсурда» (Хармс, Введенский, ранний Ионеско, Беккет, Олби), где, в отличие от пьес драматургов других школ, концепт либо отсутствует, либо намеренно противоречит денотату. При отсутствии заданного концепта на первый план выдвигаются не семантические, а синтаксические задачи. Наличие не менее двух уровней в художественном образе обеспечивается в этом случае благодаря несовпадению изображения с эталоном, считающимся (для обычного восприятия) нормальным по отношению к данному денотату (остранение в словесном искусстве, например описание оперного спектакля в «Войне и мире», или художественная деформация, характерная для ранних стадий искусства и для отдельных крупнейших художников позднейших эпох: Микеланджело, Эль Греко, Роден, и особенно последовательно проводимая в кубизме, например у Пикассо). С теоретико-информационной точки зрения при остранении (новом показе) предметов, восприятие которых автоматизировалось, передается существенно большее количество информации.

Низший уровень (означающая сторона) художественного образа образуется материальными сообщениями, кодирующими замысел: звуками речи в поэзии, цветовыми пятнами в живописи, линиями в графике, объемами и поверхностями в скульптуре. В тех современных искусствах, где концепт характеризуется чаще всего негативно, обнаруживается стремление соотнести этот

негативный концепт непосредственно с низшим уровнем художественного образа («заумная» поэзия Хлебникова и дадаистов, беспредметная живопись). В этих случаях изобразительность (сопротивленность с денотатом) может быть сведена к минимуму (как это обычно в непрограммной музыке или архитектуре), а перевод или транспозиция принципиально невозможны.

Различные уровни художественного образа (например, низший — звуковой и более высокий — семантический в поэзии) оказывают влияние друг на друга. Структура художественного образа на каждом уровне в поэтическом языке зависит не только от высшего уровня (замысла), но и от ограничений, наложенных на низший уровень выбранной автором формой.

С лингвистической точки зрения работа писателя состоит в отборе единственного текста, удовлетворяющего эстетическим критериям, из всего возможного числа фраз (или более обширных текстов), передающих некоторое содержание. Особенностью обычного (естественного) языка, благодаря которой делается возможным словесное художественное творчество, является многообразие синонимических способов передачи одного и того же значения (в отличие от полной однозначности, к которой стремится язык науки). Мера равнозначных способов передачи одного и того же содержания h_2 может быть в принципе вычислена на основании таких экспериментов, как, например, осуществление разными лицами перевода одного и того же иностранного текста или пересказ одной и той же ситуации (или же с помощью машинных экспериментов семантического синтеза). Для поэтики, в частности для проблемы метафорического и метонимического стилей, исключительное значение имеет соотношение между этим коэффициентом h_2 и коэффициентом β , характеризующим ограничения, налагаемые на текст стихотворной формой. Благодаря этим ограничениям существенно уменьшается число текстов, из которых производится выбор. Последний коэффициент может быть вычислен благодаря успехам современного статистического стиховедения.

Применяя к исследованию стиха идеи теории информации, А. Н. Колмогоров исходит из того, что (в согласии с трудами создателя теории — Шеннона, развитыми в многочисленных работах последних десятилетий) может быть экспериментально определена энтропия естественного языка. Поэтому можно построить модель творческого процесса, понимаемого как распределение «расходов энтропии» (в пределах возможностей языка).

Согласно Колмогорову, энтропия языка H складывается из h_1 -информационной емкости языка, т. е. количества разных мыслей, которые могут быть изложены в тексте данной длины, и h_2 -меры равнозначных способов изложения одного и того же значения: $H = h_1 + h_2$. Если коэффициент β , характеризующий формальные ограничения, накладываемые стихотворной формой, больше меры синонимии языка ($\beta > h_2$), то выражение заданной мысли в данной форме невозможно. Таким образом, неравенство $h_2 \geq \beta$

оказывается необходимым условием поэтического творчества; им определяется, в частности, соотношение между сложностью поэтической формы (т. е. величиной β) и числом образных употреблений слов, увеличивающим величину h_2 .

Из открытой А. Н. Колмогоровым роли неравенства $h_2 \geqslant \beta$ следуют чрезвычайно существенные выводы для описательной и исторической поэтики: при увеличении сложности стихотворной формы (т. е. при увеличении β) должна быть увеличена и гибкость языка данного автора (h_2). Это оказывается достижимым благодаря разрешаемому структурой языка увеличению числа образных (переносных или метафорических) употреблений или многозначности каждого слова (что увеличивает соответственно синонимию в широком смысле слова, т. е. гибкость языка). Обратно, расширение числа метафор для переносных употреблений слова создает условия для увеличения числа формальных приемов (рифм, звуковых повторов и т. д.) в данном тексте.

В строфах Пастернака, описывающих море в его поэме о 1905-м году, такие цепочки слов с одинаковыми или сходными фонемами, как *ръяности — прячась — пряность, допотопный — расторопный, свирепеет — сатанаеет, по-своему — воет, по сваям — по-своему*, не могли быть употреблены, если бы поэт не использовал бы этих слов в метафорическом смысле (характерен контраст с отсутствием звукописи и метафоричности в последующих строфах). Поэтому взаимозависимость между усложненностью заданной поэтической формы и образностью поэтического языка, характерная для многих восточных поэтических традиций и для определенных периодов истории европейской поэзии, оказывается выводимой из указанной математической закономерности.

Стихотворная форма с заданным метром и с обязательным повторением одних и тех же рифм в заданном порядке, которой написаны, например, сонеты Гонгоры или «баллады» из «Второго рождения» Пастернака («На даче спят» и «Дрожат гаражи автобазы»), по-видимому, предполагает в принципе употребление поэтом большего числа образных выражений, чем свободный стих. Именно поэтому свободный стих столь широко используется в таких образцах публицистической или интеллектуальной поэзии с четко очерченными значениями слов, как стихи Брехта.

Распространение свободного стиха в новейшей поэзии естественно связывается с преодолением традиционного противопоставления поэтического и разговорного языка. В указанном отношении свободный стих XX в. можно сравнить с белым стихом предшествующих столетий (при этом в обоих случаях относительное уменьшение ограничений, накладываемых звуковой организацией стиха, может компенсироваться усложнением смыслового строения текста, что заставляет внести соответствующие поправки в приведенные выше общие рассуждения). Сама по себе тенденция к приближению языка поэзии к разговорному языку многократно ощущалась и в предшествующие эпохи, но только

во второй половине XX в. увеличение роли свободного стиха, функционально сближающегося с «киноправдой» (где язык реальных событий подвергается минимальной монтажной деформации, как в свободном стихе минимальной деформации может подвергаться семантика языка естественного), ведет к изменению верного для более ранних эпох тезиса о том, что метафоры преобладают в языке поэзии, метонимии — в прозе (характерна, впрочем, роль метонимического «крупного плана» в классической японской поэзии, с которой сближается и современный свободный стих). Господство метафорической установки предполагает выдвижение на первый план парадигматических отношений, тогда как метонимический стиль всегда характеризуется ролью синтагматических отношений по смежности (Якобсон 1973).

Помимо парадигматического разделения по уровням, структура художественного произведения может исследоваться синтагматически — с точки зрения выделения отдельных составных частей внутри художественного произведения; каждая из таких частей в свою очередь может рассматриваться как художественный текст (например, эпизод внутри фильма, монтажная фраза внутри эпизода, кадр внутри монтажной фразы). Замысел целого (произведения как художественного образа) не выводится из суммы концептов составных частей, каждая из которых приобретает свою функцию только в пределах всего произведения (монтаж в немом кино и в некоторых новейших звуковых фильмах, например, у А. Рене; композиция новеллы и романа и т. п.). Обычный предмет повседневной жизни (колесо от брички в «Мертвых душах») может рассматриваться как знак некоторой ситуации, из-за чего получает особую значимость. Персонажи в литературных произведениях так же могут быть описаны прежде всего по их синтаксическим (сюжетным) функциям.

Принципиально отличны друг от друга те виды искусства, низший уровень которых строится из дискретных единиц (например, звуков речи — фонем) и непрерывные виды искусства (например, кино, где кадр, особенно кадр-эпизод в современном метонимическом кино, в реальном восприятии неразложим на отдельные дискретные знаки). По отношению к низшим уровням художественного образа, строящимся из дискретных элементов — «фигур», уже оказалось возможным построение математических моделей (в стиховедении), определение количественной меры сложности художественного образа методами теории информации (расчеты затрат энтропии языка на художественную форму, например, в «Евгении Онегине» около 13 двоичных единиц информации на одну строку, по А. Н. Колмогорову).

Это, в свою очередь, дает возможность описать художественный образ как результат действия автомата, перерабатывающего первоначальный замысел. Для такого автомата применительно к поэзии может быть дана оценка его сложности и временных характеристик (из которых, в частности, следует принципиальная

трудность автоматизации художественного творчества по сравнению с другими видами интеллектуальной деятельности). Знаковая структура может быть интерпретирована как программа работы автомата, откуда следует возможность моделирования ряда эстетических проблем (Колмогоров 1965, 1969).

Наличие строгих синтаксических правил следования «фигур», единиц низшего уровня, складывающихся в единицы высшего ранга, последовательности которых тоже закономерно организованы, характерно для классической европейской музыки в отличие от некоторых направлений новейшей музыки, где, как и в беспредметной живописи, осуществляется, согласно К. Леви-Стросу, наибольшее приближение к одноуровневому искусству (с наименее сложной структурой художественного образа, не являющегося в этом случае знаком в обычном смысле) (Леви-Стросс 1964, 1972).

Выделение алфавита (набор) элементов — «фигур», из которых строится низший уровень художественного образа, проведено по отношению к таким формализованным системам, как классический балет (набор основных положений) и пантомима (алфавит основных движений, по системе М. Марсо), древнеиндийская скульптура (где в местной традиции выделены основные жесты, соответствующие и основным элементам индийского танца). Для более высоких уровней, непосредственно связанных с концептом, синтаксические правила следования элементов установлены в дискретном случае по отношению к таким фольклорным произведениям, как русская народная сказка (с жестко определенной последовательностью действий или функций), и сказки некоторых других народов, загадки (представляющие собой удобную простую модель для изучения структуры текста), заговоры. Такие же четкие синтаксические правила обнаруживаются и в произведениях современной массовой культуры (детективный роман и новелла, голливудский фильм), но в этом случае под вопросом остается принадлежность их к числу художественных.

Модель, предполагающая наличие замысла и низших уровней, может быть использована как при описании произведений искусства, так и при исследовании художественного творчества. При этом предполагается, что для воплощения своего замысла автор произведения отбирает некоторое число элементов из обширного репертуара, представляемого в его распоряжение грамматикой и словарем естественного языка (в поэзии), определенной 5-тоновой, 7-тоновой, 12-тоновой и т. п. системой (гаммами в музыке), набором допустимых движений (в балете), запасом повседневных ситуаций (в художественной прозе, кино и т. д.).

Можно предположить, что отчасти перебор астрономически огромного числа вариантов, без которого нельзя полностью обойтись при моделировании решения таких задач, на практике сокращается благодаря наличию множества людей искусства, например, писателей, подготавливающих появление одного крупного

писателя (как Пушкин был подготовлен меньшими поэтами XVIII и начала XIX вв.). При этом перебор осуществляется всем обществом, совокупно читающим своих писателей. Поэтому препятствия, которые могут возникнуть перед обществом при решении этой коллективной задачи, пагубно отразятся на результатах литературного развития: так, например, особенно вредной может быть практика литературного редактирования, устраняющая из текста элементы, несущие информацию, в частности, необычайные сочетания слов, содержащие наибольшее количество информации в точном смысле этого слова.

С этой точки зрения особенно существенной задачей литературоведения оказывается тщательное исследование того, как отдельные частные достижения в творчестве крупных поэтов подготавливаются всей предшествующей литературой (например, большой материал, относящийся к использованию традиций XVIII и начала XIX вв. Пушкиным, был собран в исследованиях таких наших пушкиноведов, как Г. А. Гуковский, Г. О. Винокур, Б. В. Томашевский и др.). Сходный материал накоплен шекспироведением, исследовавшим преобразование дошекспировской традиции на уровне мотивов и сюжетов у Шекспира. В пределах творчества одного писателя «персональная филология» — исследование черновиков и версий одного произведения — может содействовать уяснению еще неясных путей отбора. В киноведении также возможна постановка сходных задач там, где сохранилось много промежуточных материалов, позволяющих восстановить историю фильма. По существу литературоведение в указанных областях может дать опору для построения моделей, подобных современным кибернетическим моделям биологической эволюции.

Рождающаяся в новейших математических и литературоведческих работах стохастическая поэтика в той же мере, что и современная биология, исходит из роли случая в эволюции сложных структур. Понятие отбора прямо связано с представлением о нарушении традиций. В поэтике мы находим аналог к устойчивости видов (таковы традиционные жанровые формы, начиная с фольклорных) и мутациям. При этом можно говорить о литературном развитии (в частности, в европейской литературе XX в.), направленном в сторону мутаций. Особенное значение и для литературной теории, и для эксперимента (например, сюрреалистического) имеет принятие случайного как метода (в этом отношении несомненный интерес представляет алеаторика в музыке, предшественником которой считают уже Моцарта, интересовавшегося возможностями случайного составления музыкальных произведений). Отбор осуществляется путем выбора из большого числа случайно получаемых структур. В художественной литературе те сообщения, которые с точки зрения теории информации несут шум, могут быть переработаны в такие, которые в составе литературного текста являются носителями информации. В этом и состоит

преобразование фраз обиходного языка, включаемых в художественный текст.

В эстетических исследованиях Эйзенштейна с той точки зрения, которую в современных терминах можно назвать семиотической, детально исследовано соотношение между образом (соответствующим означаемому в семиотике) и изображением (соответствующим означающему). При этом всякий раз Эйзенштейн исследует взаимоотношение образа и изображения с обозначаемыми предметами (денотатами) и идеями (концептами). Характер этих взаимоотношений вытекает из теории выразительности: необходимость достижения максимального воздействия произведения на человека, его воспринимающего, часто требует несовпадения образа с изображением, изображения с денотатом и т. п. Различные возникающие при этом возможности были отдельно изучены Эйзенштейном. Согласно Эйзенштейну, лейтмотив в каждом из его фильмов, пронизанных сквозной темой,дается трояким способом: предметным изображением, возгласом и титром (GP).

Эти три типа показа темы отвечают трем ступеням представления предмета. Первая из них — такая, которая не отделена от видимости самих предметов. В качестве иллюстрации в одной из своих заметок Эйзенштейн упоминает философов из академии Лапуты, в «Путешествиях Гулливера» у Свифта, изъяснявшихся с помощью демонстрации предметов. Вторая стадия, по Эйзенштейну, характеризуется «полуосвобожденностью от чувственного комплекса», связанного с предметом; этот «звукокомплекс» Эйзенштейн сравнивает с диспутами буддистов, во время которых исследовалось соотношение предмета и имени. Наконец, титры соответствуют «чистой абстракции — депиктографированному начертанию» (GP), т. е. начертанию, свободному от изобразительности.

Эйзенштейн, по его собственным словам, еще в детстве испытал сильное впечатление, «когда впервые узнал, что то, что мы полагаем совершенно абстрактно самостоятельным — наши собственные имена, есть не более, как весьма предметные обозначения, только высказанные на мало известных нам в обиходе и обычно мертвых языках» («Глава о Достоевском», М; в качестве примера Эйзенштейн приводит свое собственное имя: «Сергиус — значит “почтенный”»). Проблема постепенного превращения конкретного предметного обозначения в иероглифический знак для отвлеченного понятия становится одним из главных предметов размышлений Эйзенштейна в то время, когда он приступает к решению задач интеллектуального кино. Но еще раньше сходные вопросы возникали перед ним при работе в театре.

Опыт, накопленный в этих областях экспериментального искусства и при занятиях иероглификой, осмысливается в статье «За кадром» — послесловии к книге «Японское кино» Н. Кауфмана. Статья посвящена разбору тех черт японской культуры, которые, с точки зрения Эйзенштейна, являются кинематографическими, хотя и лежали тогда еще за пределами кино («за кадром»).

Статья начинается с анализа иероглифики. Эйзенштейн показывает, как древнее изображение лошади превращается в иероглиф 馬 ‘лошадь’ по-китайски читающийся *ма*, по-японски *умма* (т. 2, 284). Здесь Эйзенштейн формулирует закономерность, характерную для всех типологически поздних иероглифических систем письма. В них почти полностью устраниются элементы изобразительности, еще сохранявшиеся в полуપունկտографических, отчасти сходных с рисунками, знаках раннего письма.

Эволюция знаков-символов, возникающих из конкретных изображений, Эйзенштейна заинтересовала очень рано. Обсуждая мысль психиатра Кретчмера о развитии письма путем формального сокращения серий знаков-образов, Эйзенштейн замечает, что его это волновало «...очень давно еще с детства»; например в латинском *L* ему виделся контур очертания профиля лежащего льва (попутно можно заметить, что сам образ лежащего льва, связанный с зарождением методов интеллектуального кино в «Потемкине», с детства входил в «запас» образов, занимавших Эйзенштейна).

Преобразование означающей (внешней) стороны письменного знака, становящейся все более условной, обычно связано с тем процессом, который Эйзенштейн детально прослеживает в «За кадром» и других своих работах тех же лет. Речь идет о том, что в семиотических терминах может быть названо превращением знака-изображения (*icon*) или указателя (*index*) в знак-символ (*symbol*).

Для всякого знака характерной является двусторонность, то есть наличие внешней (означающей) стороны (написания в письменном языке, звучания в устном языке), соотнесенной со значением — концептом и с некоторым предметом (или чаще всего классом предметов) — денотатом. Связь между означающей стороной знака, с одной стороны, и значением и денотатом, — с другой, может быть различной. В знаке-изображении (например, на картине в предметной живописи) означающая сторона воспроизводит денотат (хотя бы частично); знак-указатель, например, стрелка, показывающая, куда идти, ограничивается сигналом, указывающим на предмет. Наконец, для знака-символа (например, для большинства слов языка) характерна полная условность связи между означающей стороной, значением и денотатом.

Интересовавшие Эйзенштейна знаки-символы иероглифической письменности обычно проходили путь развития от наиболее прямой (изобразительной) связи начертания и значения к наиболее окольной — условной.

Эволюция знаков-изображений, становящихся знаками-символами, имеет место не только при превращении рисунков-пиктограмм в стилизованные иероглифы-символы и при грамматикализации, когда самостоятельное слово становится грамматическим знаком, но и при развитии ритуалов и социальных институтов.

С этой точки зрения изучен процесс развития конкретного ритуального символа — знака неба, солнца, грома или быка, ста-

новящегося позднее синтаксическим знаком особой социальной функции — царем (архаические ритуалы, связанные с символикой царской власти, реконструированы Эйзенштейном в его последнем фильме). По мере развития царской власти она абстрагируется от первоначальной символической функции, к которой сводилась роль царя во всех древних обществах, не знавших выделенного устройства для управления (Хокарт 1963; Иванов 1969б).

Устранением черт изобразительности объясняется и развитие игр, где деление на две группы фигур (шашек или шахмат) или на две команды (как в футболе) некогда воспроизводило социальную (дуальную) организацию, как в шашках древнейших культур долины Илда и в шашках народов Сибири, а затем свелось к чисто синтаксическим правилам устройства данной игры. Возможность соотнесения каждой из команд с солнцем или ночью еще сохранялась в играх все той же древней Мексики, архаичность которой столь привлекала Эйзенштейна. Оживление древней ритуальной функции игры, например, футбола, когда каждая из команд снова соотносится с какой-либо социальной группой, является примером того регресса к древним формам, черты которого в современной жизни, возникающие, в частности, под влиянием аффекта, внимательно изучал Эйзенштейн.

Это же развитие прослеживается и при изучении орнамента, где первоначальная непосредственная связь с денотатом может быть восстановлена только исторически. Как отметил Эйзенштейн, самой архаичной формой орнамента является такая, где обозначаемый предмет сам себя обозначает. Эйзенштейна очень занимала история орнамента, материалы для изучения которого он подбирал в своей библиотеке по разным странам мира (о чем он упоминает и сам в одной из своих записей об орнаменте).

Говоря об основных чертах искусства, проявляющихся в его «первообразе» (орнаменте, которому посвящены многие заметки Эйзенштейна), он отмечает, что «в самой ранней стадии орнамента изобразительность отсутствует вовсе. На месте изображения — просто сам предмет, как таковой: на нитку натянуты когти медведей, или зубы океанских рыб, просверленные раковины, засущенные ягоды или скорлупа» (М., отрывок «Снимать нельзя. Пишу»).

В соответствии с этой точкой зрения Эйзенштейна, показ предмета как такового в искусстве XX в. вместо изображения предмета (например в коллажах кубистов) можно было бы считать регрессом к начальным стадиям искусства, что соответствует одной из основных мыслей его «Grundproblem».

Дальнейшие тенденции развития орнамента связаны с постепенным развитием изобразительных черт, становящихся все более условными.

По мнению Эйзенштейна, росписи перуанской керамики, многократно им анализируемой, поражают своим рисунком именно потому, что в степени ее графической и цветовой застилизованно-

сти совершенно невозможно ухватить источники внешних впечатлений, их породивших» (М., отрывок «Снимать нельзя. Пишу»).

Точно так же Эйзенштейн (с художественной проницательностью предвосхищая выводы, подтвержденные недавними исследованиями древнего центральноамериканского искусства) говорит о возможности разгадать в орнаментах майя «бесконечные вариации на тему силуэтов верхней челюсти кайманов и крокодилов» (там же).

Потеря изобразительности, являющаяся, следовательно, результатом развития в одном и том же направлении в самых различных системах знаков, интересовала Эйзенштейна в особенности тогда, когда она была связана с соединением двух знаков в один. В той же статье «За кадром», на примере второй категории иероглифов (*хой-и*, ‘совокупных’) Эйзенштейн показывает, как путем монтажа совершается переход от изображения предмета к передаче понятия (т. 2: 284—285).

Часто об Эйзенштейне говорят как о теоретике, переоценившем роль монтажа в кино (Миша 1951, Метц 1964) и распространявшем этот принцип на все виды искусства (Метц, 1968: 40—41).

Но он сам отошел от крайностей своих ранних теоретических работ с их установкой на короткий монтаж в узком (технически-кинематографическом) смысле. В трактатах поздней поры, как и в статье «За кадром», им предшествующей, его занимает не столько монтаж в общепринятом смысле, сколько «синтаксис языка форм искусства» (т. 3: 218), в частности, «звукозрительный синтаксис кинематографа» (т. 3: 474).

Здесь даже терминология совпадает с развивающейся в самое последнее время семиотической, где под синтаксисом понимаются правила сочетания друг с другом каких-либо знаков, передающих определенное значение, будь то сочетания звуков в словах, слов в предложении, комбинации цветовых пятен на картине, иероглифов в иероглифической надписи или кадров в фильме. Первые десятилетия нашего века характеризовались исключительным вниманием к синтаксису различных знаков как в искусстве (кубизм, дадаизм, монтажный кинематограф), так и в науке (дескриптивная лингвистика, метаматематика, логический синтаксис и т. п.). В этом смысле ранние фильмы Эйзенштейна с их подчеркнутой установкой на монтаж и соответствующие его теоретические декларации отвечали духу времени; позднее сам он видел признак юности в «осязаемости контрапунктического построения» в «Потемкине» (т. 3: 290).

Но для нынешнего семиотического подхода к произведениям искусства эстетические исследования Эйзенштейна представляют особый интерес не там, где он, следуя вкусым своего времени, занимался прежде всего синтаксисом как таковым, а там, где (как в статье «За кадром») Эйзенштейн синтаксис превращал в средство изучения семантики, что находит соответствия в работах по логической семантике. Эйзенштейн исследовал, как синтаксичес-

ким сочетанием двух изображений (например, двух пиктограмм или иероглифов) передается «графически неизобразимое». Этот принцип Эйзенштейн считал основным и для иероглифики задуманного им интеллектуального кино, которое отошло бы от фотографической изобразительности.

Анализируя в своем дневнике сразу же после завершения работы над «Октябрем» монтажную фразу «Боги», ставшую затем его «парадным примером» (*«Paradebeispiel»*) интеллектуального кино, Эйзенштейн писал, что при всем изобразительном различии вошедшие в эту фразу «куски похожи... по линии их значения... барочный Христос и деревянный болван — совсем не похожи, но значит одно и то же» (ДЭ, т. IV, стр. 50; подчеркнуто Эйзенштейном; позднее Эйзенштейн пробовал найти и черты пластического сходства между этими кусками монтажной фразы «Боги»).

После постановки «Октября» Эйзенштейн старается поять, как в удавшихся местах фильма он сумел последовательностью изобразительно различных кадров передать одно значение. 2 апреля 1928 г. он записывает в своем дневнике: «Блестящий способ придания однозначности кадру — это его повтор. Очень сложное барокко Иорданской лестницы + Керенский + 2 адъютанта + + статуи etc.— очень мало похож на «однозначный» значок. Повтором он становится одного значения — «вознесение» (ДЭ, т. IV, стр. 20) (рис. 7). Выделив процитированную мысль тремя чертами с обеих сторон, он затем поясняет ее по-французски: «Il se souligne lui-même» ‘Он (т. е. знак-кадр) сам себя подчеркивает’.

В занятиях теорией значения знака-кадра в интеллектуальном кино постоянно чувствуется проводимая Эйзенштейном аналогия между монтажными фразами и последовательностями иероглифов в дальневосточной иероглифике. Дневниковая запись «я очень пользуюсь всеми параллельными чтениями и параллельными значимостями» (ДЭ, т. IV, стр. 30) напоминает о структуре параллельных фонетических чтений одного иероглифа в японской иероглифике (с этой точки зрения прекрасно описанной самим Эйзенштейном). Выделяя в книге Гране о древнекитайской мысли описание характерных для китайской письменности сочетаний смысловых (идеографических) знаков, например, знака со значением «одежда», и знаков фонетических (например, знака *ли*, означающего при идеографическом употреблении «село»), в составе сложных иероглифов (*ли* ‘подкладка’), Эйзенштейн отмечал сходство принципов построения этих сочетаний с тем, что он называл «би-механическим» (РС: 44, 51).

Гране прав в том, что касается принципов построения сложного иероглифа из простых. Здесь (как это многократно подчеркивал в своих статьях Эйзенштейн) целое складывается из двух образных (а не логических) значений — в отличие от логических языков и от современных искусственных [мета] языков для записи значений слов естественных языков.



7. Монтажная фраза со сценами из кинофильма «Октябрь»

Оригинальность идеи Эйзенштейна заключалась именно в выдвижении на первый план тех черт естественных языков, которые (в соответствии с идеей «Основной проблемы») не укладываются в рамки логики, хотя это и не всегда мешает использованию подобных «дологических» знаков для передачи сообщений, относящихся к более высоким (в эволюционном смысле) сферам интеллектуальной деятельности. По мере того, как семиотика «во втором поколении» от изучения логических языков начинает переходить к знаковым системам и текстам других типов, становится ясным значение идей Эйзенштейна, обнаружившего черты, существенные для структуры знаков этих систем.

Сформулированные Эйзенштейном принципы комбинаций иероглифов обнаружаются не только в дальневосточной иероглифике, с которой был знаком Эйзенштейн, но и в египетской (Быстржыцка 1970).

Для Эйзенштейна существенным было то, что при монтаже, то есть при соединении в синтагматической последовательности двух знаков-изображений (иероглифов или кадров кино), каждый из которых может соотноситься с конкретными предметами (денотатами этих знаков), они в сочетании друг с другом становятся сложным абстрактным символом, соотносящимся с новым концептом, но не с этими денотатами. Позднее Эйзенштейна к сходным выводам пришел при семантическом исследовании китайской иероглифики синолог Рейфлер (Рейфлер 1949).

Для иллюстрации степени близости всех рассматриваемых исследований существенно то, что изложенное Рейфлером наблюдение об универсальном (повторяющемся в самых различных устных и письменных языках) характере связи значений ‘солнце’ и ‘один, единственный, одинокий’ может быть разъяснено в свете выводов исследований об универсальной роли символа ‘солнца’ — царя как центра ритуала, что позволяет объяснить и древнейшую форму китайского иероглифа, изученного Рейфлером: круг с точкой в центре. Значения ‘один, единственный, одинокий’, связываемые с царем, послужили семантическим и эмоциональным ключом к решению темы Ивана — в особенности в замысле нереализованной до конца III серии фильма Эйзенштейна. Здесь, как обычно, Эйзенштейн добивается воссоздания архаичного ритуала и понятий, за ним стоящих; характерно, что Эйзенштейн считал весьма архаическим символ круга, лежащий в основе реконструированной Рейфлером связи понятий.

Исследование иероглифики с той точки зрения подводит к открытию семантических законов, общих для всех языков мира (или к универсальной семантике). Достаточно сказать, что образование значения ‘плакать’ из сочетания ‘вода’ и ‘глаз’, упомянутое в статье Эйзенштейна «За кадром» при разборе соответствующего китайского (и японского) сложного иероглифа (образующегося соединением двух простых), находит соответствия во множестве языков. Те законы соединения конкретных («изобразительных»)

значений в пределах одного сложного знака, которые Эйзенштейн изучал на материале иероглифов, действуют в большинстве языков (если не во всех языках). В частности, данными самых разных языков (в особенности, древних и архаичных), подтверждается мысль Эйзенштейна в «Монтаже» о том, как «родится глагол, процесс из сопоставления двух результатов: начального и конечного, например, кинофеномен как мы его описали из двух рядом стоящих клеток. Или практика китайского иероглифа, которая дает понятию *действия* «подслушивать» родиться из столкновения двух (существительных) предметов: *изображения «двери» и изображения «уха»* (т. 2: 429).

Для решения на материале культуры нашего века занимавшей Эйзенштейна проблемы единства разных областей научной и художественной деятельности огромный интерес может представить сравнение цитированного описания «кинофеномена» у Эйзенштейна с тем, как понимается в логике, вслед за Витгенштейном, строение языковых «картин» мира: в каждой такой картине сцепление двух предметов передает отношение между этими предметами (Моррисон 1968 : 54). Характерное для научных и художественных (в частности, монтажных) картин мира этого периода использование дискретных единиц делало особенно важным исследование того, как строятся комбинации дискретных единиц для передачи непрерывного процесса.

В теоретических занятиях Эйзенштейна намечался семантический синтаксис — исследование того, как комбинации конкретных предметных значений передают значение отвлеченного целого — процесса: «Звук японской флейты «яку» настолько выразителен в своей тоске мольбы, что пиктографический портрет инструмента... в соединении... с иероглифом головы читается как «мольба — умолять» (т. 4: 234).

Эйзенштейн очень бы обрадовался, если бы он узнал, что сформулированный им принцип был заново открыт благодаря сопоставлению его фильмов с искусством древней Мексики, которое он считал столь близким своему творчеству. В недавней богатой тонкими наблюдениями книге американца Фердинанда Антона о древнемексиканской культуре в качестве наиболее характерной стилистической черты древнемексиканской поэзии отмечается соположение двух понятий, которые выражают третье неназванное слово. Не зная, по-видимому, о многократно выражавшемся убеждении Эйзенштейна во внутреннем тождестве мексиканской культуры и его собственного мироощущения, Ф. Антон как бы развивает эту мысль Эйзенштейна, говоря, что в древнемексиканской лирике «это стилистическое средство сходно с монтажной техникой великих мастеров советского немого кино, для которых не столь важно было рассказать о чем-либо, сколько вызвать определенные ассоциации посредством соположения образов» (Антон 1965 : 111).

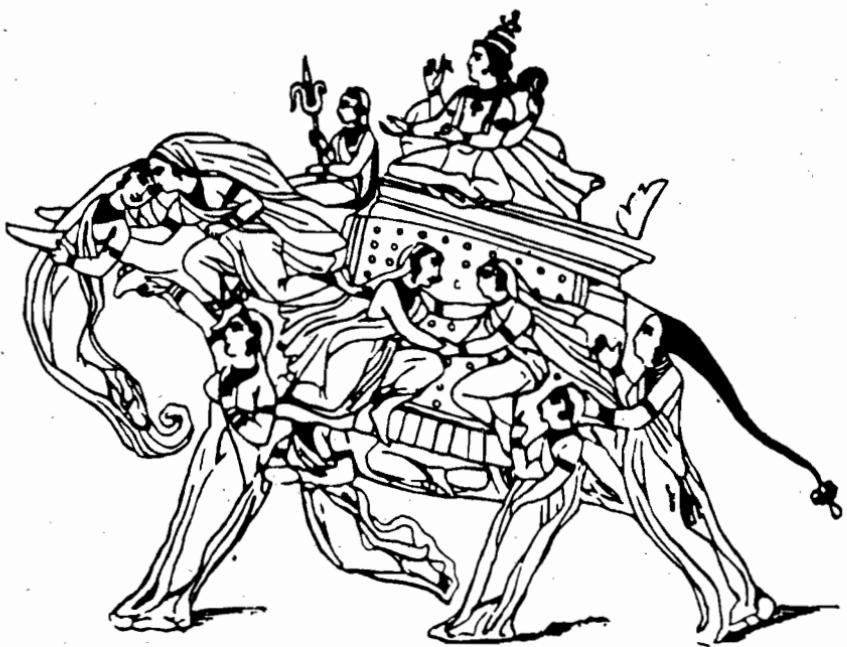
Имеются в виду такие обороты древнемексиканской (древнеацтекской) поэзии, как *choquitzli moteca ixayotl riyahui* ‘грусть

увеличивается (растет), слезы текут' в значении 'скорбь'; описательное обозначение 'моего тела' посредством двойной метонимии (принцип «часть вместо целого», pars pro toto, столь интересовавший Эйзенштейна) «моя рука, моя нога»; обозначение 'богатства, красоты' соположением 'нефритовый камень, перья божества Кетцала'. Также строятся (подобные древнекитайским) пары 'его слово, его дыхание' в значении 'его речь', 'вода и холм' в значении 'селение', 'копье и пика' (или 'вода и огонь') в значении 'война', 'цыновка и скамейка' в значении 'власть, достоинство'; в двух последних случаях особенно ясно сказывается сформулированный Эйзенштейном по отношению к дальневосточной иероглифике принцип обозначения неизобразимого посредством соположения двух изображений; 'облако и туман' в значении 'тайна чужестранца', 'рубашка и верхнее платье' в значении 'женщина' (ср. в киплинговских стихах «A fool there was» сходное метонимическое, но гротескное обозначение 'прекрасной дамы' — lady fair — по принципу «часть вместо целого»: a rag and a bone and a hank of hair 'тряпка и кости и пучок волос').

В позднейших своих исследованиях, сохраняя понимание «первичного феномена» кино как сведения воедино двух разобщенных явлений (т. 2: 400), Эйзенштейн настаивает на роли образа — того объединяющего начала, которое раскрывается через сопоставление кадров (т. 2: 158—160). Приводимый Эйзенштейном пример из короткой «басни» А. Бирса «Безутешная вдова» (т. 2: 157—158) строится на сочетании двух изображений — женщины и черного наряда на ней, вместе дающих образ вдовы, оплакивающей потерянного возлюбленного. Но, как замечает Эйзенштейн, для сюжета этой басни (как, например, и для загадки) существенно противоречие между «трафаретным» чтением этого сочетания и эффектом, возникающим в данном тексте, где его же следует читать по-иному. В качестве аналогичного примера можно было бы сослаться на фильм Трюффо «Новобрачная была в черном», где осуществлено соединение двух полярных трафаретных образов — невесты в белом и вдовы в черном: ее жениха при выходе из церкви после венчания убивает шальная пуля веселящихся молодчиков (сюжет фильма строится на том, что она мстит им, последовательно убивая их одного за другим).

Продолжая исследовать соотношение между изображением и образом, Эйзенштейн обращает внимание на разные виды связей между ними. По мере того, как интерес к монтажу в узком смысле, то есть к соединению нескольких кадров, у него сменяется наблюдениями над структурой каждого из кадров, на смену монтажного понимания образа приходит пластическое. Теперь и в соединяемых монтажом кадрах (как во фразе «Боги» в «Октябре») Эйзенштейн ищет то общее, что позволяет свести их в единый пластический образ (см. рис. 5).

Различие и взаимопроникновение идеи обобщающего образа и изображения Эйзенштейн поясняет на примере индийской мини-



8. Индийская миниатюра, изображающая перенесение Вишну

атюры, изображающей сонм дев, несущих бога Вишну (рис. 8). Изображение несущих Вишну девушек передает идею *перенесения* благодаря тому, что их очертания складываются в силуэт слона. Этот же разительный пример двойного образа привлек внимание Хлебникова, посвятившего ему целое стихотворение, начинаяющееся строфой:

Меня проносят /на/ /слоновоых
Носилках — слон девицедымный.
Меня все любят — Вишну новый,
Силетя носилок призрак зимний¹

¹ Хлебников 1940: 269.— Независимость анализа этой миниатюры в «Монтаже» Эйзенштейна (т. 2: 456) от стихотворения Хлебникова доказывается тем, что это последнее было издано впервые в 1940 г. (через 27 лет после написания), тогда как трактат Эйзенштейна написан в 1937 г. (и издан тоже через 27 лет после написания — в 1964 г.). См. об этой параллели между Хлебниковым и Эйзенштейном подробнее Иванов, 1967. Видимо, к этому же образу Хлебников возвращается и в стихах (Хлебников, 1930:296):

В хоботе слоновьем тоже есть нега,
Если в нем качается укротительница жена.
Один присел, другой ступил на плечи.
На трубном хоботе возникнул человек.

и в прозе (в «сверхповести «Дети Выдры»):

Двойной экспозицией, сходной с образом слона на этой миниатюре, Эйзенштейн в своих ранних фильмах (например, в сцене «Гармошки» (рис. 9) и других из «Стакки») увлекался, как он сам пишет в «Монтаже», отчасти под влиянием принципов кубизма, но за ними, однако, уже предчувствовалась двуплановость всякого явления, сквозь которое «как бы второй экспозицией просвечивает обобщение его содержания» (т. 2; 456).

Другие современные Эйзенштейну крупные представители эстетической мысли, как П. А. Флоренский (в его «Анализе пространственности в художественно-изобразительных произведениях»), тоже говорили о двойственности произведения, где композиционная схема (по Флоренскому, являвшемуся предвестником кибернетики), в принципе уловимая даже с помощью фотоавтомата, отлична от смысла. «Художественное произведение всегда двойствено, и в этой двойственности коренится необходимость двойного подхода к произведению, а следовательно и двойной схемы его, соответственно с двойственностью потребного тут термина. Художественное произведение есть нечто само [по?] себе, как организованное единство его изобразительных средств; в частности, оно есть организованное единство цветов, линий, точек и вообще геометрических форм. Это единство имеет и основную схему своего строения; ее-то и называют композицией. Так, диагональное деление картин Рубенса, или центральная симметрия у Тинторетто, Ботичелли и т. д., господствующая вертикальная ось икон, или равноправие вертикали и горизонтали в греческом рельефе и т. д., все эти и подобные первосхемы, согласно которым построено некоторое произведение изобразительного искусства, они относятся непосредственно к изобразительным средствам художника: по тому или другому плану расположены на изобразительной плоскости линии, точки, цветовые пятна и поверхности...»

Но, кроме того, произведение имеет некоторый смысл, организованное единство всех сред служит выражению этого смысла» (АП).

С последней формулировкой, вероятно, согласился бы Эйзенштейн, духу которого было близко, с одной стороны, исследование геометрической структуры картины (ср. данный им анализ портрета Ермоловой Серова и т. п., а также исследование геометрических схем мизансцен, в том числе диагональной у Мейерхольда), с другой стороны, обращение к смыслу целого. Но Эйзенштейна характеризует стремление раскрыть закон зависимости композиционной схемы от смысла, их взаимозависимость.

«Сын выдры с пером в руке идет один через зеленую чащу Индии [где в ветка <х> прячутся обезьяны. Очковая змея залегла на его пути]. Толпа служанок храма с велики <ми> оча <ми>, у них большие смелые рты, сплетаясь руками в нечто напоминающее слона и покрытое ковром, зовет его к себе знаками. Он садится на ковер покрывающ <ий> живого, но не подлин <нога> <?> слона и трогается дальше, держа в одн <ой> руке священну <ю> к <н> игу и лотос в другой...» (Рукописный отдел Института мировой литературы, ф. 139, оп. 1, ед. хр. 6, см. Баран 1975: прим. 1).



9. Кадры с гармошкой из фильма Эйзенштейна «Старое и новое»

Выдвижение на первый план понятия «образ», не совпадающего с изображением, позволило Эйзенштейну дать очень глубокую трактовку закона построения вещи, который Эйзенштейн понимает как воплощение образа. Этот закон оказывается в самой технике выполнения, например, в «перистиях волнистого бега мазка Ван Гога» (т. 3: 292). Живопись Ван Гога, на которого он ссылается едва ли не чаще, чем на какого-либо другого художника, привлекала Эйзенштейна тем, что в ней рисунок и контур «устремляются внутрь самого цветного поля, заставая средствами не только нового измерения, но и новой выразительной среды и мате-

риала: движениеми мазков краски, одновременно и создающими и прочерчивающими красочные поля картины» (т. 2: 352).

Здесь невольно напрашивается сопоставление с Аленом Рене — на этот раз с последними кадрами его фильма о Ван Гоге, где передано это движение мазка. Образ для Эйзенштейна передается в изобразительном искусстве прежде всего контуром, что согласуется с приемом, характерным для многих (если не всех) его рисунков (и вызывающим естественное сравнение с рисунком Матисса; в данном случае сравнение не предполагает непременно влияния). Не было ничего более чуждого Эйзенштейну, чем «иллюзорная изобразительность» (т. 2: 271). Он неустанно подчеркивал, что образ (в частности, в кино) может быть отличен от изображения; недаром он ссылался на тогда еще малоизвестного Сёренена Кьеркегора, описывавшего картину, где образ могилы Наполеона передавался изображением двух деревьев и пустым пространством между ними. На примере архитектурного ансамбля он показывал, что «беспредметность» и «неизобразительность...» никоим образом не снимает... ансамбля очень определенно выраженной «образности» (т. 3: 172). Но «беспредметность» (в живописи ему далекая, что видно из его полемики с Кандинским) занимала его не как таковая, а лишь как одно из проявлений образной природы искусства. Сопоставляя решение музыкальных задач в китайских пейзажах с аналогичной «чисто музыкальной игрой отдельными изобразительными мотивами» у Чурлёниса, Эйзенштейн отмечает у китайских художников «удивительное умение сочетать реальную пейзажную изобразительность ландшафта с музыкальной и эмоциональной интерпретацией его средствами композиции, остротой своего музыкального письма во много раз превосходящей симфонические абстракции» Чурлёниса (т. 3: 272).

Теория образа у Эйзенштейна предполагает не только умение отделить конкретное изображение (означающее в семиотическом смысле) от стоящего за ним абстрактного обобщенного образа (означаемого в семиотическом смысле), но и умение отделить идею изображения от данного конкретного изображения. Эйзенштейн считал очень важным развитие зрителя, при котором у него возникло бы общее представление об изображении и знаке вообще (*sign-token* и *sign-type* в современной семиотической терминологии) в отличие от частного знака (*sign-event*). Рассказывая в своем дневнике о случае, когда в деревне и фотографии принимаются за икону, Эйзенштейн замечает: «представление об изображении вообще у них не существует раздельно от частного случая изображения, имеющегося в их обиходе — иконы» (ДЭ, т. IV, стр. 120—121). С богооборчеством, составляющим одну из главных тем фильмов Эйзенштейна, было переплетено иконоборчество — стремление разрушить частные изображения, заменив их общей идеей, как в монтажной фразе «Боги» в «Октябре», где отрицание общей идеи бога проводится через нанизывание ряда конкретных вопло-

щений идеи. В этом смысле для Эйзенштейна полна значения была сцена разгрома церкви в «Бежином луге».

В этой сцене (насколько о ней можно судить по сохранившимся срезкам кадров, сведенных воедино в экспериментальном фильме) не только показано снятие икон в церкви. Сам по себе такой эпизод (хотя хронологически его скорее следовало бы приурочить к 20-м или к началу 30-х годов, а не ко времени действия фильма) мог бы остаться показательным историческим документом (весомым и для сопоставления с типологически сходными иконоборческими явлениями). Здесь, как и в других случаях, исторический прототип и эксперимент Эйзенштейна оказываются близки по установке. Эта сцена вместе с тем представляет собой как бы музей в движении: изображения здесь соотнесены друг с другом (не только путем монтажа, как в «Октябре», но и внутри кадра), их показывают в то время, когда они перестают играть свою обычную (привычную) роль. Снятие икон оказывается средством их остранения и эстетизации.

Чрезвычайно характерное не только для кинематографической практики Эйзенштейна, но и для его монтажных разборов творчества Пиранези и Эль Греко соположение разных картин здесь сочетается с проявлением того бунтарства по отношению к существующему изобразительному опыту, которое у Эйзенштейна отчасти шло именно от того, что сам он проницательно назовет «гипертрофией образности» (которую он противопоставляет гипертрофии изобразительности, т. 2: 147 и 400—402). Взрыв изобразительности у него, как и в родственных ему течениях искусства (сам он называет в этой связи кубизм и игру Мэй Лань-фана) осуществляется именно благодаря перевесу образности. Этот сугубо символический подход к искусству как к знаковой системе Эйзенштейн блестяще проанализировал в статьях о дальневосточном театре, опыт которого несомненно существенно повлиял на его собственный музыкальный кинематографический театр «Александра Невского» и «Ивана Грозного».

Эйзенштейн, как и наш крупнейший синолог — акад. В. М. Алексеев, в китайском театре видел традицию, которая при взаимодействии с современным европейским, в частности русским театром, может сообщить ему черты условности, у него недостающей. По словам Эйзенштейна, «единство конкретно-изобразительного и образно обобщенного в китайском искусстве нарушено в сторону многозначности, обобщения в ущерб конкретно-предметному. И это нарушение как бы полярно противостоит тому нарушению этого единства в сторону гипертрофии изобразительной, на котором во многом еще стоит наше искусство...» (т. 5: 322). Точно так же Алексеев надеялся, «что китайский театр поможет театру европейскому выйти из его ограниченности и отойти от фотографического реализма и протокольного исполнения. Возможно, что он дает нам урок упрощения декораций и бутафории, усугубит стремление к декоративной схеме и условности... Я не сомневаюсь,

что будущее покажет оригинальнейшие комбинации из элементов двух больших театральных искусств, существующих сейчас как антиподы (в постановках Мейерхольда, на мой взгляд, нотки китайского театра уже проскальзывают в идее «эпизодов»)» (Алексеев 1966 : 111).

Древнекитайская классическая культурная традиция насквозь символична. Противопоставление природы и культуры, которое К. Леви-Стросс кладет в основу своих структурных описаний архетипических традиций, в старом Китае было развито в высочайшей степени. По словам акад. В. М. Алексеева, старинный «Китай — страна интенсивной культуры, которая не оставила ни одного явления жизни в первоначальной форме» (Алексеев 1966 : 111).

В. М. Алексеев с этой сугубой символичностью классической китайской культуры связывал и суть китайского театра. Точно так же и Эйзенштейн (не только внимательно изучавший игру Мэй Лань-фана, но и проштудировавший многочисленные синологические труды, в том числе монографию Гране о древнекитайской мысли, где ярче всего показан символический характер всей старой китайской культуры), подчеркивал, что в китайском театре «каждая ситуация, каждый предмет неизменно абстрагирован по своей природе и часто символичен...» (т. 5: 315).

В своей характеристике китайского театра Эйзенштейн тонко подметил те его черты, которые сближают его с иероглификой (т. 5: 316—320). Иероглифические обозначения аксессуаров в традиционном китайском театре далеко выходят за рамки тех, что приведены в пример в статье Эйзенштейна о Мэй Лань-фане. Эйзенштейна с его обостренным интересом к метонимии не могло бы не увлечь и то, как часто эти обозначения строились метонимически: рыба на куске холста, который на сцене держат слуги, обозначает реку, колесо на таком же холсте — телегу.

Одним из самых больших достижений Эйзенштейна в том анализе китайского театра, который в современных терминах можно смело назвать семиотическим, заключалось в изучении многозначности сценических символов, когда «один и тот же предмет в зависимости от разного с ним обращения может иметь сколь угодно разных значений» (т. 5: 316). В качестве примера Эйзенштейн приводил стол (*чо-цы*), который на китайской сцене «пожалуй, более, чем какой-либо иной предмет, может изображать самые различные вещи» (т. 5: 317).

Другим аналогичным примером функциональной многозначности предмета на китайской сцене Эйзенштейну служит стул (т. 5: 317), что, по-видимому, повлияло и на использование стульев как аксессуаров на занятиях Эйзенштейна во ВГИКе (зафиксированных фотографиями). Еще более детально многообразие функций столов и стульев на китайской сцене разобрал в своем исследовании о китайском театре акад. В. М. Алексеев, который в этой связи замечал: «Я не стану сравнивать эту условную манеру китайской сцены с современным конструктивизмом, ибо в ней нет наро-

читости, и она лишь следствие своеобразной истории китайского театра (...но мне эта манера говорит более красноречиво). Трудно описать все многообразие приемов китайской сцены, превосходящих многие измышления наших театральных деятелей. (Стул и стол, конечно, простейшие элементы сцены). Все, что у нас стремится к точной имитации: декорации, бутафория, костюмы, грим — все это в китайском театре лишь условное обозначение вещи» (Алексеев 1966 : 93,96).

Эйзенштейн эту многозначность символов на китайской сцене сравнил с аналогичной многозначностью иероглифов китайской письменности и слов китайского языка, грамматическая функция которых (для классического древнего языка, где отсутствовала морфология) определяется только контекстом.

По существу на примере стола и стула в китайском театре раскрывается знаковая природа спектакльного атрибута, который не совпадает прямо со своим денотатом (как в реалистическом и особенно в натуралистическом европейском театре), а связан с ним условно. Оттого сравнение многозначности предмета на сцене с многозначностью иероглифа или слова не только оправдано, но более того, необходимо для адекватного описания.

Точно так же можно было бы проанализировать многообразные функции предметов в древнем японском театре, где веер мог означать пишущую кисть, меч, сосуд с вином или чашу для вина, волшебный жезл, льющийся дождь, падающие листья, проносящийся ураган, текущую реку, восходящее солнце и некоторые абстрактные состояния: умиротворение, гнев, торжество, ярость (Глускина 1965 : 37,49).

Эйзенштейн понимал, что эти черты древнего дальневосточного театра не являются уникальными. В них доведены до предела некоторые свойства театра и искусства вообще.

Условный характер знаков Эйзенштейн демонстрирует, сравнивая знаки магии, ритуала и искусства.

Временное осуществление «полного торжества чувственного мышления» происходит «прежде всего в операциях магических и ритуальных». То есть в тех случаях, когда желают добиться убедительности таких воздействий, которым стал бы сопротивляться здравый смысл. Частично такая предпосылка должна иметь место и в искусстве! С чего бы иначе стали мы рыдать перед *плоской* холстиной экрана, на которой прыгают тени когда-то существовавших — в хронике, или притворявшихся — в художественном фильме — людей. С одной стороны, здесь работает, конечно, вырабатываемая внутренняя «договоренность» с самим собою воспринимать *известные пределы* условности за реальность. Небезызвестный случай с Наташей Ростовой в театре («Война и мир» Толстого) — говорит о том, что без наличия этой «договоренности» театр, например, воздействия не производит» (GP, «Кино и основные черты метода искусства. Die rhythmische Trommel»). Еще более наглядным доказательством условности театрального «языка» (сис-

темы знаков) служит взаимное непонимание представителей разных театральных традиций, например, европейской и занимавших Эйзенштейна восточно-азиатских (китайской и японской).

Особенности семиотического рассмотрения театра Эйзенштейном, сказавшиеся всего отчетливее в его статьях о китайском и японском театре и о постановке «Валькирии» Вагнера, заключаются в последовательном рассмотрении знаков театра как условных символов. Но в рамках семиотического понимания театра как системы знаков возможно (и очень широко представлено в европейской театральной традиции двух последних веков) рассмотрение этих знаков не как символов, а как иконических знаков. Эта последняя точка зрения развивается не только теоретиками натуралистического и реалистического театра, но и в недавнем манифесте Пазолини о «театре Слова» (*il teatro di Parola*).

Согласно Пазолини, «с семиологической точки зрения (буквально *semiologicamente* ‘семиотически’) театр есть система знаков; знаки театра, не символические, а иконические, живые, являются теми же знаками действительности. Театр представляет тело посредством тела, предмет посредством предмета, действие посредством действия. Естественно, что у системы знаков театра есть свои особые коды, на эстетическом уровне. Но на уровне чисто семиотическом (*a livello puramente semiologico*) она не отличается (как кино) от системы знаков действительности» (Пазолини 1968 : 19). Замечание о кино объясняется мыслью Пазолини о том, что знаки кино являются записью знаков действительности.

Занимаясь семиотическим подходом к кино, Пазолини пришел к выводу о необходимости создания «общей семиотики» (*Semiotologia generale*) (Пазолини 1967 : 15, 16), которая бы занималась описанием семиотических аспектов человеческой жизни и действительности. Фильмы мы понимаем благодаря тем невыраженным и бессознательным кодам, благодаря которым мы понимаем и саму действительность. В жизни и в кино персонаж говорит с помощью живых сигнатур (*«sintagmi viventi»*), которые могут относиться: 1) к языку физического присутствия; 2) к языку поведения (в свою очередь подразделяемого на язык общего поведения, зависящий от условий времени и места, и язык специфического поведения, представляющий собой серию церемоний, архетип которых Пазолини видит в поведении животных, специфичном в определенных ситуациях: павлин, распускающий хвост (и т. п.); 3) к языку письменному и устному. Различные церемониалы языка поведения граничат с различными сознательными церемониалами: от архаической магии до норм поведения хорошо воспитанного члена современного буржуазного общества. Особое место занимают языки, выразительным средством которых является человеческое тело: религиозные изображения, пантомима, танец, театральные спектакли, кино, объединяемые Пазолини в этот тип «живых языков». Семиотика языка кино, как и семиотика языка действительности, с этой точки зрения входят в общую семиотику.

Заслугой Пазолини (в этом отношении повлиявшего и на Метта, под его влиянием существенно изменившего свои взгляды на знаковый характер языка кино) является то, что он впервые указал на роль в кино знаков, относящихся к другим (некинематографическим) кодам (системам знаков), используемым в данном обществе. В отличие от обычного языка, знаки которого — слова обозначают вещи условно (благодаря чему одна вещь может иметь разные названия в разных языках), киноязык характеризуется непосредственной связью изображения с предметом. Из огромного (в принципе бесконечного) числа предметов, которые могут быть изображены в кино, в соответствии с каждой темой выбирается ограниченный «словарь» элементарных единиц кино, которые Пазолини называет «кинемами» (по образцу таких лингвистических терминов, как «фонема» — элементарная звуковая единица). При этом действуют историко-этнические ограничения, суживающие круг снимаемых в том или ином фильме предметов — кинем: «среди объектов-кинем западного мира» мы не найдем, например, бурнус (Пазолини 1966).

Долгие культурные традиции (например, древнекитайская), веками вырабатывающие символы, приводят к созданию языка (или знаковой системы) в подлинном смысле (где, в частности, может быть определено и количество информации, передаваемой каждым элементом). Эйзенштейн, высоко оценивший подобные традиции, к кино относился как к языку, который еще лишь надлежит создать, и постоянно подчеркивал его принципиально «ранний» характер.

В тех случаях (достаточно частых), где Эйзенштейн в своих фильмах использует в качестве «кинем» не предметы обихода — части среды обитания своих героев, а произведения других искусств, он стремится лишить эти уже заранее данные знаки их статического характера. Это превращение культурного знака (или текста) в «символ в становлении» достигается либо соположением его с другими (как в сцене разгрома церкви или во фразе «Боги»), либо путем соотнесения их с денотатами, включаемыми в ту же монтажную фразу или в тот же кадр.

Через сопоставление явлений (не только монтажное, но и внутрикадровое) Эйзенштейн пробовал решить задачи не только построения новых образов-символов, как бы становящихся из изображения образами на глазах у зрителя, но и задачи оживления образов окаменевших. В «Que viva Mexicolo!» ацтекские изваяния богов из застывших символов древней культуры превращены в живой кинематографический образ благодаря тому, что в трех кадрах с каждым из таких изваяний поставлены рядом индейские лица, профилем с ними совпадающие. Эйзенштейновские рисунки времени работы над тем же фильмом дают пример воскрешения древнего архетипического значения другого знака, который в цитированной выше дневниковой записи Эйзенштейн приводил в качестве примера окаменевшего символа. В серии рисунков «Рас-

пятие быка», сделанных в Тетлапаяке 10—11 мая 1931 г., Эйзенштейн переиначивает католический символ распятия, соотнося его с боем быков (ср. МР, 69, 72—78). То, что в этих рисунках было заложено гораздо больше глубоких архетипических идей, чем это может показаться на первый взгляд, доказывается сравнением их с позднейшими эйзенштейновскими записями о жертве и звере (в том числе и о бое быков) и с символом мирового дерева у разных народов. На основании этих рисунков можно подтвердить такую возможную интерпретацию некоторых кадров мексиканского фильма (в том числе финала эпизода боя быков), где тоже можно видеть опыт реконструкции архетипического (дохристианского) значения символа распятия.

В таких случаях в согласии с идеей «Основной проблемы» можно видеть возвращение образа к его истокам. Мифологический мотив превращения героя (и героини) в камень, использованный в finale «Вечерних посетителей» Марселя Карне, восходит к более древнему представлению о том, что мифологическое существо, его двойник или его имя некоторым образом связаны с камнем (Хокарт 1970 : 33—38). Двойственность скульптуры и воплощаемого в ней — изначальна по отношению к знаку. Когда в пределах одного кадра скульптура и то, что она изображает, соположены, — это возвращает к исходной точке развития.

Сопоставление профиля живого человека-индейца с древней статуей, совпадающей с ним по чертам лица, в пределах одного кадра в мексиканском фильме решало задачу выведения древнего символа из неподвижности, напоминало о реальном лице, к которому отнесен этот знак. Сатирически-пародийно отчасти сходную задачу решал Эйзенштейн в «Октябре», когда в одном кадре совмещалась «ударница» из женского батальона и скульптура «Весна» Родена.

Наиболее наглядным, хотя до сих пор еще никем не раскрытым во всем своем значении, примером мог бы служить эпизод в «Генеральной линии», где свиньи плывут к бойне, их тут же одну за другой разделяют и обжаривают и над обжариваемыми свиньями тушами танцует фарфоровая свинка — словно символ условного искусства. Эпизод этот (по свидетельству В. Б. Шкловского, воспринятый тогда как талантливая заумь) едва ли не принадлежит к числу наиболее значительных в фильме и прямо выражают тему. Но он может быть понят лишь в контексте высказываний Эйзенштейна об образе, костенеющем и превращающемся в условный символ. Преддверием этого эпизода и упомянутых выше мест мексиканского фильма, где в одном кадре совмещены статуи и их живые прототипы, были те эпизоды в «Октябре», в которых реальные исторические персонажи пародийно чередуются (в монтажных метафорах) со статуэткой Наполеона.

Во всех этих случаях Эйзенштейн средствами интеллектуального кино изучает проблему, очень занимавшую его в теории искусства: соотношение изображения реального лица (или вещи-

денотата) и образа, или символа. В наиболее отчетливой и обнаженной форме эта проблема, являющаяся составной частью более общего вопроса соотношения искусства (и отдельного знака или текста на его языке) с обозначаемыми предметами-денотатами, изучалась Эйзенштейном на примере соотношения типажа (реального человека, введенного в спектакль и фильм) и маски.

На первый взгляд, путь Эйзенштейна в театре и кино может показаться парадоксальным. Начав с мыслей о театре марионеток и с условного театра масок, Эйзенштейн затем переходит к широкому использованию типажа, реальной (производственной) обстановки, к кажущемуся стиранию граней между искусством и его материалом. Но этот парадокс объясняется той глубокой внутренней связью маски и типажа, которую раскрыл сам Эйзенштейн.

«Типаж в кино занимает то же принципиальное место — место предела выразительности, что и маска на театре.

Чем заостреннее типаж, чем больше он приближается к законченному «знаку» изображаемого человека, тем менее он должен играть» (т. 4: 348). Здесь особенно отчетливо видна связь интереса к маске с интересом к знаку в искусстве.

Ранний театральный опыт самого Эйзенштейна сделал для него близкими принципы театра масок.

В «Методе» Эйзенштейн вспоминал о пантомиме «Подвязка Коломбины», над сценарием и костюмами для которой он работал вместе с С. Юткевичем для театра Форегера; по его словам, кое-что из этой пантомимы было им позднее использовано в «Мудреце». Пантомима Донаны трижды возобновлялась на сцене театра 10—20-х годов. Первый раз «Шарф Коломбины» был поставлен в декорациях Сапунова — этот спектакль Эйзенштейн знал только по описаниям и рассказам, но восторгался им. Второй раз «Покрывало Пьеретты» было поставлено Таировым, от которого Эйзенштейн (в этом близкий к своему учителю Мейерхольду) отталкивался (ср. Таиров 1970 : 568, Рудницкий 1969 : 130, 149). В версии Эйзенштейна пантомима Донаны была «урбанизована»: «Арлекин фигурировал в клетчатой кепке, автомобильных очках под звонким именем сыщика Нэд Роккера» (M), т. е. вместо маски commedia dell'arte была подставлена «маска» (типаж) героя современного жанра, стандартностью соперничающего с commedia dell'arte — детектива (оставшегося в центре внимания Эйзенштейна-теоретика в течение всей его жизни).

В эйзенштейновской пантомиме Коломбину во время танца душил мертвый Пьерро, наэлектризованный Мстительным Арлекином. Если в одной из первых своих театральных работ — костюмам к пантомиме «Подвязка Коломбины» — Эйзенштейн изобразил Арлекина в виде сыщика, то грим сыщика и преступника занимал его и в набросках к последним теоретическим работам (GP, заметка «Мне сегодня 46 лет. Косметика», датированная 23. I 1944 г.). Здесь, в частности, он разбирал развитие от изобразительного грима к условной маске.

Начав с типажа, который, по его мысли, продолжал линию театра масок и который мог бы рассматриваться как аналог коллажу в живописи, Эйзенштейн после мексиканского фильма переходит к фильмам с актерами. Свой путь он пытается осмыслить, противопоставляя актера типажу:

«Актер и типаж находятся в таком же поступательном единстве и качественном противопоставлении, как образ и понятие. Это сравнение идет гораздо глубже простой внешней аналогии!

Типаж — иногда не больше как плохой актер с подходящей внешностью. А актер — плохой типаж, но блестяще «доигрывающий нужным образом нужный образ» (т. 4, 349). Эту же мысль Эйзенштейн излагает и в своих литературоведческих набросках, посвященных выяснению функций литературных героев.

Рассмотрение персонажа как образного способа раскрытия темы дает особенно интересный результат по отношению к таким героям Бальзака, как Серафита-Серафито и Вотрен-Надуй-Смерть, каторжная кличка которого «в гротескной форме выражает ту же тему преодоления конечного во имя бесконечного, что решена «мистически» в «Серафите». Бессмертный ангел там — гениальный аферист «Надуй-Смерть» (*Trompe la Mort*) — здесь!» (М). С этой точки зрения Эйзенштейн подходит и к роли «илюстасей» в повседневном человеческом поведении: «Если не хватает своей «прописи» и своего прообраза, ходят за чужими. Наполеон учился императорскому жесту, глядя на Тальма, Керенский — глядя на каменные статуэтки Бонапарта» (т. 4: 288). Здесь, иллюстрируя свои мысли об «илюстасях» в поведении, Эйзенштейн приводит как иллюстрацию одну из пластических монтажных метафор образа-символа из «Октября» (см. рис. 7).

Весь этот круг мыслей Эйзенштейна — о масках театра Но, гриме и косметике, роли маски и роли «прообраза» в жизни человека как бы нашел себе художественное воплощение в романе Кобо Абэ «Чужое лицо» и в особенности в фильме Тесигахары на ту же тему. Сравнение романа (где герой, потерявший лицо при аварии, сам делает себе маску) с фильмом, где герой и врач, делающие лицо, — разные люди и в finale герой — носитель маски убивает врача — может быть особенно поучительным для подтверждения эйзенштейновской мысли о роли маски для кино (ссылка на маски театра Но есть и в самом тексте романа; эта маска мелькает и в фильме). У Тесигахары (еще отчетливее, чем в романе Кобо Абэ) маска сливается с иллюстрацией, определяет собою поведение.

Подобно тому, как роль маски постоянно возрастает в творчестве самого Эйзенштейна, который от маски в театре переходит к типажу, а от типажа снова возвращается к маске в кино, статическая традиционная маска в кондитерской лавке из раннего фильма Тесигахары «Ловушка» как бы оживает в карнавальной сцене «Женщины песков» и превращается в основную тему «Чужого лица». Эйзенштейн мог бы увидеть в этом триптихе крупного

современного мастера подтверждение своего предположения о том, что подлинное кино кроется под масками театра Но и еще найдет путь в японском киноискусстве.

Развитие самого Эйзенштейна не приводило его ближе к тем позициям, которые особенноозвучны новейшему западному искусству, а, напротив, отдаляло от них. Начав со съемок типажа и отказываясь от актеров, Эйзенштейн далее приходит к чисто театральным фильмам именно тогда, когда (в первых опытах Висконти) кино на Западе начинает возвращаться к съемке непрофессионалов.

Прием использования непрофессиональных исполнителей повторялся много раз в последнее время (после Висконти) — Кассаватисом в «Shadows» («Тени»), Розье в «Прощай, Филлипины» и другими режиссерами американского и западноевропейского авангарда. Особый и исключительно интересный для теории кино случай представляет фильм Вайды «Все на продажу», где профессиональные киноактеры играют сами себя. Это оказывается возможным, по-видимому, потому, что в кино известный публике автор становится подобием маски. Публика часто реагирует не на роль актера, а на самого актера, который поэтому (в отличие от традиционного театра) не стремится к максимальному перевоплощению, а, напротив, воссоздает свой собственный образ. Это в особенности верно по отношению к массовой продукции, в которой участвовали такие актеры, как Габен, Бурвиль, Фюнес, Сорди, многие звезды Голливуда. Именно поэтому в фильме Вайды, где все актеры играли сами себя, было немыслимо появление другого актера в роли Цыбульского. И в фильме, посвященном Цыбульскому, он сам обозначен (в духе мыслей Эйзенштейна о значащем пробеле) нулевым знаком — знаком отсутствия.

На первый взгляд, может показаться, что принципиальное использование типажа, непрофессиональных актеров в таких эйзенштейновских фильмах, как «Старое и новое», непосредственно предвосхищает опыты кино самых последних лет, например, продолжателей Дзиги Вертона, в частности Годара, который в своем «Веселом знании» традицию Дзиги Вертона противопоставляет Голливуду. Но для Эйзенштейна типаж был частью его посткубистической стилистики, обостренно реагировавшей на все связи между предметом и его обозначением в искусстве. Возрождающийся интерес к введению факта как такового в искусство и литературу делает особенно существенным замечание Эйзенштейна, по которому сторонники кинодокументализма, пропагандируя факт, «упускали из виду, что в тот период факт являлся одновременно о б р а з о м» (т. 2: 97—98). Об этом же он не раз писал и в дневнике. Этим смещением границ «вымысла» и действительности в 20-е годы он объясняет и собственный путь в то время, когда он «органически перескользнул за грани «собственного театра» — в кинематограф. Туда, где элементы действительности всем арсеналом реальных кораблей и зданий, фабричных труб и мостов, работаю-

щих машин и игрово «не обработанного» типажа врывались в призрачную ткань вымысла...» (т. 3: 473).

Факт, не ставший образом, Эйзенштейну не казалось возможным вводить в искусство (в этом и состоит глубокая мотивировка изменения его стилистики после мексиканского фильма).

Говоря о проблеме живописного пространства и ее архитектурных решениях, Эйзенштейн упоминал, как «коробят вкус» реальные «проломы стен», включающие реальный пейзаж в виде «как бы картины», например, в Ливадийском дворце в Крыму (АА, «Рильке II»). Такой «дворцовый» (или придворный) реализм ему претил. Различие между ранними фильмами Эйзенштейна и современными опытами кинематографического фиксирования реальности состоит в том, что саму действительность Эйзенштейн в то время понимал как образ (в этом можно видеть и истоки поэтики его последующих фильмов). Для объяснения этого главного расхождения между Эйзенштейном и многими крупными кинорежиссерами и киноведами современности пришлось бы — в согласии с эстетикой Эйзенштейна — обратиться к изменениям самой действительности, породившей эти противоположные концепции. Но это должно составить предмет особого исследования, которое выяснило бы связь киноязыка с реальностью, этим языком описываемой.

2. *Метафора или метонимия*. Быть может, для понимания сути кино в его отношении к жизненному (историческому) материалу всего показательнее фильм Дрейера «Страсти Жанны д'Арк», где сценарий основывался на протоколах допросов Жанны. Здесь в кино сказалось то, что, по словам Цветаевой, «в „Иоанне“ протокол равен преданию»; Цветаева заключала, что поэту здесь нечего делать, так как нельзя уже преображать, «можно только указать — и пройти мимо» (Цветаева 1967: 258). Где символам поэзии не откуда возникнуть, указательные обозначения кино прямо соотнесены с документально засвидетельствованной историей. С этой точки зрения можно объяснить и первоначальную более чем сдержанную (лишь позднее сменившуюся: т. 1: 358 и 387) реакцию Эйзенштейна на фильм Дрейера (о чём он упоминает в своих заметках к «Grundproblem»).

В то время Эйзенштейн (несмотря на сходство в решении им и Дрейером отдельных пластических проблем) шел по пути, прямо противоположному дрейеровскому. Дрейер воссоздавал на основании протокола историческую реальность. Эйзенштейн же уже тогда тяготел к преображению реальности, к замене ее преданием, мифом. Чаплин, объясняя в своих мемуарах свое восхищение эйзенштейновским «Грозным», пишет о том, что в нем его пленяет поэзия, пусть свободная по отношению к историческим фактам. К пониманию поэзии и правды, где они взаимно равны, а не рождаются из столкновения, кино придет позднее — в поколении, следующем за Эйзенштейном и Чаплином. Тогда именно станет очевидным вклад Дрейера, в свое время недооцененного. Поколение,

испытавшее, какой ценой приходится расплачиваться за неточность представлений о реальности, сменилось поколением, выше всего ценившим эту точность. Границы между документальным и художественным кино сдвинулись.

Но и в современном кино при всей его обращенности к протоколу, факту, киноправде, постоянно возникает тяга к выходу за пределы изображения как такового. Неожиданно Эйзенштейн здесь перекликается не с сегодняшним, а с завтрашним днем науки о кино (и быть может — с теми опытами, которые предвещают будущее кино). Возможны два подхода к знакам кино. Оба они последовательно представлены в творчестве и в теоретических статьях Эйзенштейна.

Становящаяся все более важной для словесного искусства многих поэтов — современников Эйзенштейна и для их взглядов на язык проблема соотношений общего языка, служащего для повседневного общения между всеми членами общества, и языка поэтического² в другой форме стала и по отношению к языку кино, составлявшему главный предмет исследований Эйзенштейна. Здесь речь идет о том, как соотносятся друг с другом повседневная действительность, которая сама по себе, будучи снята камерой, становится средством языка кино, и ее образное преобразование (в частности, с помощью монтажа в фильме). Это соотношение теоретически исследовалось Эйзенштейном в его статьях и трактатах, где он шел от изложения принципов монтажа отдельных приемов в ранних статьях к осмыслению внутреннего значения как монтажа, так и монтируемых частей в трактатах более поздних. Парадок-

² Понимание поэта как «подмастерья», служащего «народу-языковорцу», было отчетливо сформулировано в стихах и статьях Маяковского 20-х годов. Его формулировка о добыче одного «грамма» поэзии из тысячи тонн словесной руды опережала науку о поэтическом языке, пришедшую к такому его пониманию лишь в математических исследованиях А. Н. Колмогорова, развивших традицию формального стиховедения 20-х годов. Тема сознательного сближения языка поэзии с общим языком (начиная с «Облака в штанах» и ранних статей) неотступно занимала Маяковского. Мандельштам в своих статьях о поэзии в 20-х годах указал на основную тенденцию развития языка русской поэзии — его «обмирщение», сближение с обычным языком (что близко к аналогичному пониманию функции поэзии в статьях крупнейшего английского поэта Т. С. Элиота, написанных несколько позднее). Особая роль в этом развитии, согласно Мандельштаму, принадлежит Хлебникову и Пастернаку. Сам Пастернак всю жизнь продолжал раздумья о разговорном языке, что объясняет, например, его интерес к осуществленной Джемсом «первой лексикографической описи русских речевых богатств в конце XVI в. Эта попытка Джемса составить русско-англ[ийский] словарь, равно как и обстоятельства его записи песен и разговорной речи на пороге Смутного времени поразительны! Сверхъестественной кажется эта возможность проникнуть в отдаленную треля с лишним столетиями жизнью, как бы еще текущую, на всем ее ходу и во всем разгаре, ошеломляющую, как нескромное подглядывание! И как мало изменился язык за столько времени! Видимо, только ссорящиеся бояре каждое десятилетие изобретают новые формы сакрментальной витиеватости, а ими управляемые веками выражаются приблизительно одинаково» (из письма Б. Л. Пастернака автору от 15 августа 1955 г.).

сальным (но исторически легко объясняемым) фактом является то, что в фильмах развитие его языка шло в сторону, во многом обратную теоретическимисканиям. После достигнутого им в «Потемкине» и в отдельных частях мексиканского фильма максимально полного приближения к кино, которое свободно владеет самой действительностью как языком, выражавшим замысел режиссера, Эйзенштейн склонялся в последних фильмах к совершенно иной стилистике. Недаром князь и царь с их окружением стали главным предметом изображения в его последнем фильме вместо матросов и уличной толпы — героев «Потемкина», и мексиканских крестьян — пеонов и простой женщины-солдадеры в мексиканском фильме. Рассматриваемое в нескольких статьях Эйзенштейна движение его от фильма, изображавшего толпу, коллектив, массу, к фильму, изображавшему судьбу отдельного «сверхчеловека», противостоящего толпе, сопровождалось весьма существенными преобразованиями поэтики фильма: если в «Потемкине» при всех его монтажных метафорах повествование развертывалось импровизационно и во многом отвечало духу современного кино так, как его понимают после Росселлини, то в «Грозном» доведено до предельного выражения понимание киноязыка как особого рода синтетической звукозрительной иероглифики (во II серии — в сцене пира опричников — звуковой и цветовой иероглифики).

После «Стачки» Эйзенштейн создавал немые фильмы, наиболее близкие к импровизационному личному эпосу итальянского неореализма, открывающего современную эпоху истории звукового кино.

Проблема «обмирщения» (говоря словами Мандельштама) языка в киноискусстве (т. е. того языка, которым пользуются герой и диктор в фильме) была в итальянском кино решена именно неореализмом. Произведения этой школы, фиксирующие живую уличную разговорную речь, являются важнейшими языковыми документами эпохи, оказывающими воздействие на эволюцию общего языка (Девото 1953: 156). У Эйзенштейна непринужденная бытовая речь (матрасская в «Потемкине») была парадоксальным образом представлена в титрах в немых фильмах, но не в звуковых, где музыка Прокофьева сочеталась с речью эйзенштейновского «высокого штиля», в котором правильно видят черты, роднящие эйзенштейновские сценарии со свободным стихом.

Некоторые в стилистическом отношении наиболее причудливо-экlecticичные черты сценария «М.М.М.», обоснованные в предисловии к нему Эйзенштейна, нашли развитие в сценарии «Ивана Грозного», и в тексте самого фильма, где высокий штиль речей (иногда остранием явно осовремененными оборотами, выступающими тем более отчетливо) соответствовал всему образному строю иероглифики фильма. Теоретические предпосылки такого иероглифического кино были разработаны Эйзенштейном еще тогда, когда фильмы его строились в основном на других основаниях (если не считать ранних экспериментов «Дневника Глумова» и «Стачки»). Более

того, в собственном раннем киноэпосе Эйзенштейна-теоретика больше всего занимали такие ростки будущего иероглифического письма, как «вскочившие львы» в «Броненосце Потемкине», не определяющие стилистики фильма, но чрезвычайно интересовавшие Эйзенштейна в его теоретических статьях и дневниковых записях конца двадцатых годов.

Свой самый первый опыт в кино — «Дневник Глумова», сохранившийся лишь частично, Эйзенштейн позднее описывает как поток зрительных метафор и метаморфоз (перевоплощений), раскрывающих эти метафоры (т. 2: 454—455). Здесь на материале искусства кино обнаруживается та связь метафоры с метаморфозой — перевоплощением, которую сам Эйзенштейн позднее будет изучать, анализируя произведения античной литературы (т. 3: 294).

Исследование переносных значений в обычном языке было нужно Эйзенштейну для решения сходных задач при построении (а потом и анализе) языка кино. По его мнению (подвергающемуся в настоящее время полемическому обсуждению в работах многих киноведов и кинорежиссеров), и для кино главная функция — «не только и не столько показывать и представлять, сколько знать, означать, обозначать» (т. 5: 166). Поэтому больше всего Эйзенштейна занимает то, как в языке решаются «сверх-изобразительные», «переносные» (метафорические) задачи» (т. 5: 170). Метафоры в языке кино, введенные уже в первых фильмах Эйзенштейна, он сам рассматривал как приближение с помощью монтажа к словесному образу, иногда уже стершемуся. «Кровавая бойня» в «Стачке» (особенно явно поданная в монтажных листах к фильму) самим Эйзенштейном рассматривалась как подобный «аттракцион» (в смысле ранних его теоретических работ) со «сгущенно кровавым ассоциативным эффектом» (т. 1: 118, ср. т. 5: 178 и др.).

Некоторые из метафорических построений своих ранних фильмов Эйзенштейн сам разбирал достаточно подробно. В частности, современный спор направления, в конечном счете восходящего к экспериментам Дзиги Вертона, с метафорическим кино, уже был предвосхищен в эйзенштейновском разборе реализации словесного образа «кровавой бойни» в «Стачке»: «В чем практическая разность наших подходов, реаче всего обозначается на немногочисленном совпадающем в «Стачке» и «Глазе» материале... в частности, на бойне, застенографированной в «Глазе» и кровово впечатляющей в «Стачке» (Эта-то предельная резкость впечатления — «без белых перчаток» — и создает ей пятьдесят процентов противников)» (т. 1: 114). Здесь с отчетливостью, характерной для экспериментальной эстетики кино, сопоставлены два изобразительно тождественных куска двух фильмов — с одинаковым (или сходным) означающим и разными означаемыми.

Подобно тому, как в «Стачке», по словам самого Эйзенштейна, была сделана попытка дать кинематографическое соответствие словесной метафоре «Кровавой бойни», в английском тексте сценария «Американской трагедии» (ч. 2,7—8) явственно прослежива-

ются следы нанизывания зрительных образов, соответствующих английскому слову hand ‘рука’: за крупным планом руки (hand) Клайда, разбивающего копилку из папье-маше, следуют кадры, изображающие руки (hands) разных людей, которые правят бритвы, бреют, стригут волосы, чистят ботинки, и крупный план стрелки (hand) городских часов, показывающей 7.35. Здесь видна та привязанность к конкретному языку, которая никак не обусловлена спецификой киноязыка и кинематографических образов: ведь в русском эквиваленте сценария с таким же успехом следовало бы перед изображением стрелки часов дать изображения других стрел и стрелок. Повышенную метафоричность фильмов этого времени Эйзенштейн позднее сопоставит с образностью ранней стадии развития языков.

Конструируемые им в ту пору монтажные метафоры естественно сближались с символами дальневосточных культур, занимавших его тогда именно своей образностью.

Метафоричность Эйзенштейну представляется чертой начального периода. В подтверждение этой мысли можно было бы напомнить о преобладании метафорического строя в ранних стихах больших поэтов.

Один из крупнейших лингвистов, занимавшихся эстетическими проблемами с точки зрения семиотики — Роман Якобсон сформулировал то различие метафорического (поэтического) и метонимического (прозаического) стилей, которое он же попытался применить к проблемам теории кино (Якобсон 1973). Для второго стиля — метонимического — характерно «уплотнение повествования образами, привлеченными по смежности, т. е. путь от собственно го термина к метонимии и синекдохе». Это «уплотнение» осуществляется наперекор интриге, либо вовсе отменяет интригу. Возьмем грубый пример: два литературных самоубийства — Бедной Лизы и Анны Карениной. Рисуя самоубийство Анны, Толстой пишет, главным образом, о ее сумочке. Этот несущественный признак Карамзину показался бы бессмысленным, хотя, по сравнению с авантюрным романом XVIII в., рассказ Карамзина — тоже цепь несущественных признаков. Если в авантюрном романе XVIII в. герой встречал прохожего, то именно того, который нужен ему или по крайней мере,— интриге. А у Гоголя или Толстого, или Достоевского герой обязательно встретит сперва прохожего ненужного, лишнего с точки зрения фабулы, и будет иметь с ним разговор, из которого для фабулы ничего не последует» (Якобсон 1962: 34—35).

Гриффит, которого Якобсон (вслед за Б. Балашом) считает создателем метонимического направления в кино, может служить блестящим образцом именно в этом отношении: по словам Эйзенштейна, «тот же метод Диккенса мы узнаем и в неподражаемых гриффитовских эпизодических персонажах, казалось, прямо из жизни забежавших на экран. Я уже не помню, кто с кем говорит в американских эпизодах на улице в «Нетерпимости». Но я никог-

да не забуду маски прохожего с носом, вытянутым вперед между очками, и обвислой бородой, с руками за спиной и маниакальной походкой. Своим проходом он прерывает самый патетический момент в разговоре страдающих юноши и девушки. О них я почти ничего не помню, но прохожий, на мгновение мелькнувший в кадре, стоит передо мной как живой, а видел я картину лет двадцать назад!» (т. 5: 133). Эти прохожие, по словам Эйзенштейна, забредавшие в фильмы Гриффита прямо с улицы (т. е. не бывшие профессиональными актерами), как и «крупный план» сумочки Анны в примере из романа Толстого (при последней экранизации которого в нашем кино этот крупный план не был принят во внимание режиссером) показывают, сколь реальны связи «метонимического» направления в кино и в реалистической прозе.

Постепенное увеличение крупных планов можно увидеть в метонимической ранней прозе Пастернака, показывающем крупный план руки Дефендова, потом концы пальцев его руки в сцене, начинающейся общим планом: «У Дефендовых садились ужинать» и продолжающейся отдельными кадрами:

1) «Бабушка, крестясь, колыхнулась в кресле».

2) «Лампа горела мутно и покачивала; ее то перекручивали, то чересчур отпускали».

3) «Сухая рука Дефендова часто тянулась к винту, и когда, медленно отымая ее от лампы, он медленно опускался на место, рука у него тряслась меленько и не по-старчески, будто он подымал напитую через край рюмку. Дрожали концы пальцев, к ногтям».

Такая последовательная картина, данная от общего плана через средние к крупным не является, разумеется, особенностью метонимической прозы одного только Пастернака, у которого эти черты нашли, однако, особенно отчетливое развитие. Не менее отчетливо ту же структуру можно проследить в прозе Пушкина. В частности, переход от общего плана улицы через средние планы карет к крупным планам обуви гостей определяет строение следующего отрывка из «Пиковой дамы»: «...Очутился он в одной из главных улиц Петербурга, перед домом старинной архитектуры. Улица была заставлена экипажами, кареты одна за другую катились к освещенному подъезду. Из карет поминутно вытягивались то стройная нога молодой красавицы, то гремучая ботфорта, то полосатый чулок и дипломатический башмак». Синекдоха крупных планов последнего предложения прямо переходит к метонимическим шубам и плащам следующей фразы: «Шубы и плащи мелькали мимо величавого швейцара».

Применительно к киноязыку, естественно тяготеющему к метонимическим крупным планам, показу типажей (а не героев) и другим характерным чертам метонимического направления, тенденция (в особенности в последние десятилетия) к сознательному преодолению метафоричности (или символичности) сказывается у многих крупных режиссеров и в соответствующих высказываниях

теоретиков кино (А. Базен, З. Кракауэр) и режиссеров (А. Тарковский). Иногда это обоснование метонимического направления, утверждающего роль детали, как таковой, а не символа, ведется в полемике с теоретическими утверждениями Эйзенштейна. Действительно, хотя его режиссерская практика по сути делает его (в ранних фильмах) предтечей многих новейших опытов, теоретически он и в это время оставался сторонником образного кинематографа. Деталь привлекала его не как таковая, а как знак некоторой ситуации.

Полемизируя при этом с более ранними работами Эйзенштейна времени его увлечения метафорическим кино, о кино говорят как о языке без знаков. Под знаками при этом имеются в виду только условные метафорические знаки-символы. Между тем, для теории кино (как и для многих других систем знаков, включая обычный язык) очень важны знаки-указатели и в особенности знаки-изображения, обозначающие предмет более непосредственно (в частности, метонимически). С недооценкой этих знаков, неправомерно сужающей возможности семиотики кино, полемизирует Уоллен — автор новой книги, посвященной этой проблеме. Он замечает, что и знаки-символы по существу не исчезли из новейшего кино, хотя их переоценка, некогда связанная с влиянием идей Эйзенштейна, сейчас сменилась «сильной предубежденностью против символов» (Уоллен 1969: 142—155), у таких авторов, пишущих о семиотике кино, как Ролан Барт. Книга самого Уоллена знаменует собой отход от этих предубеждений; характерно, что почти половина книги посвящена Эйзенштейну.

Нарочито образный язык метафор ранних своих фильмов сам Эйзенштейн объяснял молодостью кино. Но следует заметить, что такие его ранние фильмы, как «Потемкин», характеризуются широким использованием метонимических (реалистических согласно принятому выше пониманию метонимии) приемов не в меньшей мере, чем использованием монтажных метафор.

Сам Эйзенштейн обратил внимание на роль крупного плана как метонимического приема.

Понимание Эйзенштейном крупного плана как стилистического приема, аналогичного метонимическому изображению части вместо целого (*pars pro toto*), согласуется и с тем уточненным пониманием метонимии (в частности *pars pro toto*), которое было предложено в самое последнее время на основании лингвистических выводов. Один из крупнейших специалистов по структурной лингвистике — польский ученый Ю. Р. Курилович, опираясь на лингвистическое понимание метонимии как изменения синтаксической позиции, показал, что *pars pro toto* соответствует перемене места ударения на одном из элементов данной структуры (ударение переносится на часть внутри целого) (Курилович 1966). Эта идея вполне соответствует эйзенштейновскому пониманию крупного плана в сопоставлении с порядком слов в обычном языке (в частности, в статье о Гриффите).



10. Монтажная фраза «Взрекши львы» (из фильма Эйзенштейна
«Броненосец Потемкин»)

Для сопоставления с языком кино особенно существенно предложенное в той же работе Куриловича понимание метафоры как смены семантически различных знаков в одинаковых синтаксических контекстах. Керенский и павлин в «Октябре» или сидящий и вставший львы в «Потемкине» (рис. 10) воспринимаются как метафора именно потому, что они чередуются в одинаковых контекстах. В этом смысле предложенное Куриловичем определение метафоры больше соответствует киноязыку, чем поэтическому, где сами эти контексты не даны и обычно трансформируются в один текст.

Согласно новейшим работам в области лингвистического понимания метафоры, для нее характерно выдвижение на первый план лишь одного из «под»значений слова, контрастирующих со всеми остальными (Уленбек 1967: 2065); это же имел в виду Эйзенштейн, когда он писал о необходимости абстрагировать глубину от метров и саженей, чтобы говорить о глубоком чувстве.

Разница между синекдохой (*pars pro toto* — «часть вместо целого» в узком смысле слова) и метонимией (*pars pro parte* «часть вместо части», по Ш. Балли (Балли 1955) не является принципиальной в отличие от их противопоставления метафоре (*«totum pro toto»* «целое вместо целого», по Ш. Балли). Все эти три «тропа» (в смысле традиционной поэтики) по отношению к обычному языку могут считаться «семантическими аномалиями» (Тодоров 1967: 109). Но при этом «аномальный» сдвиг значения в метонимии и синекдохе происходит в пределах одной и той же области явлений внешнего мира, когда, например, человека называют по его одежде (например, в реплике И. Анненского: «Эй, лисья шуба...» и т. п.), тогда как метафора соединяет обычно две разных предметных областей (Грост 1958: 18—19). Поэтому метонимия и синекдоха в повествовании (как литературном, так и кинематографическом) не разрушают его связности, а метафора уводит к параллельным рядам явлений, прямо не связанных с излагаемыми. В этом смысле использование метафор по отношению к повествовательной функции текста аналогично роли отступлений (ср. соединение обоих приемов в таких текстах, как «Евгений Онегин»).

С мыслью Эйзенштейна о раннем характере метафорического стиля согласуется вывод исторической поэтики, по которому «в поэтических стилях, отличающихся равновесием стиха и слова и появляющихся в периоды завершения, заметно отсутствие метафор — вместо них развиваются многообразные боковые оттенки слов при помощи перифраз и метонимии» (Эйхенбаум 1969: 133). Эйзенштейн изучал особенности метонимического стиля главным образом в связи с интересовавшей его проблемой «части вместо целого» (*pars pro toto*), которую он прямо связывал с теорией крупного плана в кино (книга «История крупного плана», частью которой является цитированная статья о Гриффите).

Как подчеркивалось многими теоретиками кино и семиотики, начиная с Р. Якобсона, метонимический прием показа части

вместо целого — это основной способ, используемый в кино для превращения предметов в знаки.

В детективе, загадке, некоторых случаях каламбурной игры слов Эйзенштейн установил один и тот же способ использования метонимического принципа «часть (pars) вместо целого (toto)»: «прием подстановки умышленно ложно наводящего pars, т. е. двусмысленного, допускающего возникновение разных представлений о возможных toto. С помощью этих дополнительных «вспомогательных» приемов воображение нарочито толкается именно в сторону неверной догадки. Несоответствие действительности и предположения дает ту остроту эффекта, которую дает неожиданная развязка или неожиданный остроумный «оборот» фразы» (G. P. «Кино и основные черты метода искусства. Die rytmische Trommel»).

Говоря о том, что характерные детали напоминают о принципе pars pro toto: часть вызывает представление целого (pars pro toto), Эйзенштейн подчеркивал: «Как непосредственно броская впечатляющая деталь должна быть умственно отсечена, если она не характерная, и выбрана, если она... типична. Как видим, обе части процесса должны работать неотрывно: с одной стороны чувственно обостренный механизм способности через pars воспринимать toto, с другой стороны холодный анализ и отбор — в определении тот ли, исчерпывающий ли желаемый образ toto дает нам применение того или иного pars, т. е. той или иной сознательно избираемой детали из всего многообразия впечатлявших нас!» (GP «Кино и основные черты метода искусства. Die rytmische Trommel»).

Метонимия у самого Эйзенштейна становилась средством построения целых частей фильма. Один из эпизодов предполагавшегося фильма «Капитал» (см. Эйзенштейн 1973) Эйзенштейн назвал научно пародийно «Анализ сантиметра шелкового чулка» (ДЭ, т. IV, стр. 46). Эту главу, которая должна была быть предпоследней в фильме, сам Эйзенштейн определял как «фарсовую комическую» (там же, стр. 100). Глава строилась на противопоставлении: «дырявый чулок женщины и шелковый в газетном объявлении. Начинающий дрыгать, размножаться в 50 пар ног Revue. Revue. Шелк. Искусство. Борьба за сантиметр шелкового чулка» (там же, ср. прием «размножения» в спектаклях Мейерхольда и «ревю» Эйзенштейна); на этом примере Эйзенштейн хотел осуществить разоблачение церкви, искусства и морали.

В этих (и других подобных) замыслах Эйзенштейн (в согласии с собственной концепцией ситуации как тропа) развивает в целой части фильма тот прием, которым раньше, в частности, в «Генеральной линии», были сделаны отдельные кадры.

Эйзенштейн сам анализировал «сверхкрупные первые планы деталей» в «Генеральной линии», игравшие у него роль гипербол типа фольклорных или гоголевских (т. 1: 284, отрывок из «Метода» «Снимать нельзя. Пишут», где описаны и впечатления 1926 года, легшие в основу этих кадров).

В сценарии «Американской трагедии» такие реалистические «метонимические» детали, как упомянутые выше прохожие у Гриффита, приобретают особое значение, привязываясь к сюжету, который становится детективным (и именно поэтому сообщает особый смысл каждой детали). На станции, отправляясь на роковое свидание с Роберто, Клайд вздрагивает: ему кажется, что старик в поношенной одежде с птичей клеткой, завернутой в бумаге, не отрываясь, смотрит на него подозрительным взглядом.

Возможность зафиксировать с помощью фотографии детали, существенные для раскрытия преступления, естественным образом связывает использование детали в детективном произведении и фиксирование деталей в фотографии и кино. Это было обыграно Эйзенштейном в сценарии «Американской трагедии» в мотиве использования на суде фотографии, найденной в камере, которая была выловлена со дна. Позднее такой прием становится более или менее обычным в детективных фильмах, в том числе у крупных режиссеров («Лифт на эшафот» Малля).

Тот же мотив свидетельства преступления, зафиксированного (случайной) фотографией положен в основу сюжета недавнего фильма Антониони «Фотоувеличение» (*«Blow-up»*), где — в соответствии со стилистикой Антониони — соответствующая часть фотографии неясна, при увеличении кажется почти что фрагментом абстрактной картины.

Выявленная Эйзенштейном благодаря широким типологическим сопоставлениям с другими видами искусства роль крупного плана как тропа (в смысле образного приема) в кино, функция ключевой детали в детективном романе и фильме и роль детали у писателей-реалистов в литературе XX в. (где не редко, как в «Симуре. Введении» Сэлинджера и «Глазами клоуна» Бёлля, сам писатель говорит о значении для него детали) могут рассматриваться как явления одного порядка. «Стилем века» оказалось не монтажно-метафорическое мышление ранних посткубистических фильмов авангарда, характерным примером которых может служить «Стачка», а именно метонимический реализм, ориентирующийся на деталь, поданную крупным планом. По отношению к этому метонимическому стилю поэтическая образность (как в статье Эйзенштейна о Гриффите) рассматривается как начальный этап.

Эйзенштейн при его интересе, с одной стороны, к образному значению (в частности, тропа: метонимики, метафоры), с другой стороны, — к синтаксической («монтажной» в терминах его ранних работ) структуре значений, не мог не попытаться истолковать некоторые изображаемые в искусстве ситуации как метонимики или метафоры.

Разбор таких случаев Эйзенштейн начинает с простейших (таких, как народная сказка о Шибарше, или Крошка Цахес у Гофмана, который служит «замещением» для другого человека, чьи достоинства ему приписываются метонимически). Основной чер-

той интересующего его вида произведений, по Эйзенштейну, является то, что «событие, ситуация протекает не только согласно логике собственного развития, но еще и по структурным закономерностям, свойственным поэтическим тропам» (М, отрывок «Герой видит эту затею насквозь»).

Не ограничивая свой анализ структур ситуации такими относительно ясными случаями, как детектив, где схема структуры проста, Эйзенштейн пробует интерпретировать с точки зрения своей концепции ситуации как тропа и наиболее сложные сюжетные структуры.

Как метафорическую и метонимическую Эйзенштейн рассматривает в «Методе» ситуацию сценария «Американской трагедии», где «за вину, совершенную в мыслях, виновный несет кару как за совершенное на деле». По Эйзенштейну, ситуация строится так же, как троп, но «метонимическая» сторона ситуации — «перенос по смежности» здесь происходит не в пример Карамазовым еще к тому же не с человека на человека (с Ивана на Смердякова по линии замысла, и со Смердякова на Митю по линии реализации замысла), а с человека не на злую волю другого человека, на «волю слепого случая» (М, глава «Герой видит эту затею насквозь»). Поэтому на «случай», функционально замещающий собой человека, переносится действенная функция человека (т. е. возникает «закадровое» ощущение рока). Напротив «в «Карамазовых» нет ощущения карающего рока и по-видимому в силу именно этого отсутствия карающего рока действующие лица все без исключения вынуждены сами себя карать» (там же). У Достоевского «Рок меркнет там, где есть Искупитель, добровольно принявший на себя, добровольно перенесший на себя вину и грех мира... Не на роке становится акцент, а на ситуации перенесения — на фигуре перенесения — на метафоре как средстве выражения.. строится система выразительных средств этого произведения» (там же).

Оригинальность всей излагаемой концепции Эйзенштейна состоит в том, что традиционные проблемы теории тропа и античной трагедии (рок) связываются воедино благодаря рассмотрению всей ситуации как тропа. Раскрывая таким образом специфическую для Достоевского структуру, дающую «великолепнейшее подтверждение наших предположений о возможности говорить о ситуационной метафоре, метафоре фабулы, метафоре предметов изображения», Эйзенштейн далее исследует ее психологически (см. об этом ниже).

Сопоставление черновых заметок Эйзенштейна о метонимии и ситуации как тропе и отдельных напечатанных его суждений о «Братьях Карамазовых» (т. 1, 91) позволяет думать, что в метонимии — ногте большого пальца Мити Карамазова, раздевшегося при обыске в Мокром, он видел ключ к образной концепции всего романа (ЦГАЛИ, ф. 1923, оп. 2, ед. хр. 255).

Поставленную еще Кьеркегором (в «Или-или») проблему отличия современной трагедии от античной (по-иному затронутую и

во многих статьях о Достоевском И. Анненского и Вячеслава Иванова), Эйзенштейн решает по-новому, так как проблему рока и его отсутствия ставит в связь со структурой ситуации.

По другой формулировке Эйзенштейна, особенно важной для сопоставления с романами Достоевского таких вещей Фолкнера с метонимическим криминальным сюжетом (с переносом вины на невиновного), как «Sanctuary» («Святилище») «у Достоевского нет рока, есть только судебная ошибка» (ГР).

Детально разбираемая Эйзенштейном в «Режиссуре» роль матери убитого мужа как воплощения рока в «Терезе Ракен», в «Методе» рассматривается им с точки зрения такого же включения рока в метафорическую структуру ситуации. Основной конфликт в «Терезе Ракен», по Эйзенштейну, происходит «между двумя разными чтениями переносного осмысливания одного и того же физического (материального) факта: эмоциональному ощущению сверхчувственного «присутствия рока» *не из чего создаться*. Вместо него используется такая же «двусмысленная» фигура (человек, а между прочим еще и Немезида — мать убитого)» (М.) Согласно Эйзенштейну, этим и объясняется функциональное сходство роли этой фигуры с маской в античной трагедии (в этой связи он упоминает и о масках дречного японского театра Но, ср. выше).

Приводя различные примеры сюжетных метонимий, Эйзенштейн дает их классификацию (перенос действия на действия, подмена истинного повода к действию фиктивным поводом и т. п.).

Этот круг мыслей Эйзенштейна представляется особенно важным потому, что он позволяет осуществить синтез исследования метонимического стиля в прозе и в кино как на уровне повествовательных макроструктур, так и на уровне микроструктур метонимических образов. О нахождении такого единого принципа, единственного как для «общекомпозиционной формы романа», так и для «структуры словесно образной ткани» (т. 4: 624) говорил Эйзенштейн, сочувственно цитируя (в связи с проблемой аналогии между «Терезой Ракен» и маской Но) предложенное Мандельштамом сближение Флобера с японским «молекулярным» искусством, где, как и у Флобера, возможно отражение любого предмета.

По приведенному выше последовательно метонимическому отрывку из «Пиковой дамы» видна еще одна особенность метонимического реалистического письма, объясняющая тяготение к нему кинематографа. В этом отрывке описание осуществляется с помощью предметов — дом, подъезд, кареты, нога, ботфорты, ботинок, шубы, плащи. Как заметил Пастернак по поводу пушкинского стиля, он характеризуется нагромождением существительных. Каждое такое существительное обозначает предмет. По существу здесь отчетливо видна модель того стиля, о котором задумывается Эйзенштейн, когда он делает «Октябрь». После окончания работы над этим фильмом Эйзенштейн записывает в своем дневнике: «кинематография ненасытно жадна на вещи» (ДЭ, т. Va, § 109,

стр. 110). «Октябрь» был буйством кинематографического письма предметами.

Как бы предвосхищая то позднейшее осмысление приема игры вещами, которое затем найдет развитие в «Мариенбаде» (многими сопоставляемом с «Октябрем»), Шкловский определяет доминанту эйзенштейновского фильма: «Смысловой материал вещи — томление. Томится Зимний дворец, томятся грязные ударницы среди красивых вещей» (Шкловский 1965: 103). В одной из последующих статей эту же черту фильма Шкловский назовет вещизмом. В фильме «В прошлом году в Мариенбаде» игра статуями, картинами, архитектурными деталями, вещами строится на застывшей статике этого фильма, потерявшего движение. В нем, говоря словами Ахматовой,

Только зеркало зеркалу снится,
Тишина тишину сторожит.

У Эйзенштейна при сходной установке на вещь как таковую, наоборот, темой фильма является смятение, внесенное в этот мир застывших вещей. Позднее Шкловский вспомнит: «Служители Зимнего дворца говорили, что при первом взятии Зимний пострадал меньше, чем при съемке» (Шкловский 1965: 141). В «Октябре», своим вещизмом сходном с названным фильмом Алена Рене (по мнению некоторых, испытавшим влияние «Октября» и перекликающимся с ним во всяком случае приемами показа вещей, их обыгрывания, барочного нагромождения), установка на предмет как таковой делает особенно ясной «войну с вещами» (определение Шкловского, говорившего по этому поводу о «восстании посуды»). В дневнике апреля 1927 г. Эйзенштейн записывает: «Зимний в разрезе — необычайно богатый кинематографический материал. Целый Мюр и Мерилиз. Низы. Подвалы. Отопление. Комнаты прислуги. Электрическая станция. Винные погреба. Парадные приемные помещения. Личные комнаты, затем чердаки и крыши. Но какие крыши! Какие чердаки! Одна спальня чего стоит: 300 окон и 200 фарфоровых пасхальных яиц. Рябит в глазах. Спальня, которую бы современник психически не перенес. Она невыносима. «Октябрь» при наличии времени целиком можно было бы построить на одном Зимнем» (Эйзенштейн 1968: 13). Фильм был перенасыщен гиперболическими количествами вещей, множеством бутылок на складе, крестов в ящике, музейных экспонатов. В эпизоде с ворованными вещами, высыпающимися при обыске, воровство становится лишь предлогом для того, чтобы вещей было много.

Следует особенно подчеркнуть, что, хотя внимание Эйзенштейна устремлено в его фильмах этого времени на вещь, вещь эта (или деталь, снятая крупным планом) не становится непременно символом (как в некоторых опытах интеллектуального кино, включенных в тот же «Октябрь»). В это время Эйзенштейн еще часто пользуется вещами как «кинематографическим материалом», не

всегда переплавляемыми в символы-иероглифы (как вино, льющееся из разбитых бутылей в винных погребах Зимнего). Но все чаще метонимический прием изображения вещи перерастал в метафорическое иносказательное ее толкование.

Как говорил тот же Шкловский по поводу следующего фильма Эйзенштейна — «Генеральной линии» («Старое и новое»), «вещи не просто сняты, они не фотографии и не символы, они знаки, вызывающие у зрителя свои смысловые ряды» (Шкловский 1965: 111). Именно в этом заключалось отличие от установки «киноков», которые «были за кадр «как таковой», считая, что кадр существует вне своей смысловой значимости» (там же: 71, Вертов 1966: 71, 109). Однако по отношению к такому своему зрелому произведению, как «Человек с киноаппаратом», Дзига Вертов вносил некоторые существенные уточнения в то, что можно назвать теорией «кинофакта» (ср. понятие литературы факта). Здесь Дзига Вертов выступает непосредственным предшественником той «киноправды», которая у Жана Руша и других режиссеров этого направления прямо связывается с традицией Вертова (Иванов 1975в, 1976).

Эта точка зрения глубоко связана с эволюцией взглядов на теорию кино (у А. Базена, З. Кракауэра) и с теорией и экспериментом крупнейших режиссеров, не принадлежавших к «киноправде» (у нас — А. Тарковский, М. Хуциев), но сближающихся с ней лишь в отдельных экспериментах. В своей принципиальной установке на «кинофакт», на киноизображение все эти режиссеры и теоретики кино противостоят той связанной прежде всего с Эйзенштейном точке зрения, по которой «кадр более означает предмет, чем его изображает. Это знак» (Эйзенштейн 1965: 49).

Для Эйзенштейна, в особенности в последних его фильмах, «свет, ракурс, образ кадра — все подчиняется тому, чтобы не только изобразить предмет, но вскрыть его в том смысловом и эмоциональном аспекте, который воплощается в данный момент через данный предмет, поставленный перед объективом... Можно взять почти что любой кадр и, разобрав его, доказать, что скрещения и перекрещивания его графического облика, взаимная игра тональных пятен, фактуры и очертания предметов толкуют свой образный сказ, подымаящийся над просто изобразительной задачей» (т. 1: 91).

В некоторых эпизодах «Ивана Грозного» то, что «предмет или явление помимо своего непосредственного бытия имеет еще некое значение» (т. 1: 1,90) дано непосредственно двойной значимостью изображаемого, как в эпизоде с шахматами (т. 1: 92). Любопытно, что в этом эпизоде Эйзенштейн возвращает первоначальный знаковый характер шахматам — игре, некогда моделировавшей (дальнюю) структуру коллектива, а затем утратившей свою семантику и сохранившей только синтаксический аспект. Но такое превращение в знак претерпевают и другие предметы в фильме, о чем недавно полемически заостренно писал А. А. Тарковский (Тарковский 1967: 71; Иванов 1973в, 1975в, 1976).

Формулируя ту точку зрения, которая представляется ему собственно кинематографической, А. А. Тарковский неожиданно приближается если не к практике Эйзенштейна — кинорежиссера, то к теоретическим воззрениям Эйзенштейна — автора «Режиссуры». Пользуясь той же бесспорной идеей существования в реальности некоторого арсенала возможностей, из которого выбирает художник (как поэт, согласно математической лингвистике и поэтике, выбирает из некоторого арсенала возможностей, предоставляемых языком), Эйзенштейн в «Режиссуре» пояснял свою идею творчества на примере творческого метода Родена: «Роден из массы ракурсов и поз набирает, как наборщик — из массы типографских знаков, те элементы естественной натуральности, которые своими пластическими нормами способны выразить его мысль» (т. 4: 297—298).

Но если для Тарковского, в этом отношенииозвучного многим другим крупнейшим современным кинорежиссерам и теоретикам кино, центр тяжести лежит на том, что режиссер отбирает из совокупности заснятых *фактов*, расположенных во времени, то для Эйзенштейна основное состоит в роли режиссера, пользующегося заснятыми явлениями как знаками, соединяемыми при монтаже. С этими различиями связано и то отрицание кино, как синтеза искусств, которое — в отличие от тяги Эйзенштейна к синестетике — характерно и для «киноправды», начиная с Верто-ва (Вертов 1966: 45), и для кино, понимающего свою задачу как изображение фактов во времени (Тарковский 1967: 71).

Столкновение двух разных точек зрения на характер кино, быть может, наиболее четкое выражение находит в споре не о кино, а о сути японской «молекулярной» поэзии, столь часто цитировавшейся Эйзенштейном. В своем теоретическом рассуждении А. А. Тарковский противопоставляет эйзенштейновской монтажной интерпретации японских хокку свое понимание этих трехстиший как предельно точных жизненных зарисовок. Здесь очень отчетливо сказывается реалистическая установка на метонимию, выделяющая прежде всего деталь (подобно поблескивающему горлышку бутылки, о котором писал Чехов) в отличие от характерной для Эйзенштейна монтажной метафоричности. Тарковский в подобной интерпретации японской поэзии ближе всего к своему современному Сэлинджеру, писавшему (в книге «Seymour. An introduction» — «Симур. Введение»), что для классического дальневосточного — китайского или японского поэта основное — это деталь, например, укус москита на руке (в качестве немногих численных подобных достижений в западной литературе Сэлинджер упоминает одну из записей в «Дневниках» Кафки). То внимание к детали, которое столь свойственно современной литературе, оказывается и по отношению к оценкам японского словесного искусства.

Едва ли не первым из писателей Европы значение японской поэзии оценил Хлебников, в 1913 г. назвавший среди «любопытных

задач» изучение японской поэзии, о которой он в письме А. Е. Крученых писал: «Японское стихосложение. Оно не имеет звучий, но певуче. Имеет 4 строчки. Заключает, как зерно, мысль и как крылья или пух, окружающий зерна, видение мира. Я уверен, что скрытая вражда к звучиям и требование мысли, столь присущие многим, есть погода перед дождем, которым пролются на нашу землю японские законы прекрасной речи... Здесь предметы видны издали, точно дальний, гибнущий корабль во время бури с дальнего каменного утеса» (Хлебников 1933: 298).

В черновиках Хлебникова сохранилась «13 танка» — прозаический текст, в котором ориентация на японскую поэзию видна не только в заглавии, но и в подборе образов (Хлебников 1930: 324). Сравнение с героями упомянутой повести Сэлинджера тем более оправдано, что Симур, по поводу которого Сэлинджер излагает свое понимание классической дальневосточной поэзии, пишет стихи не только в манере японской поэзии, но и по-японски.

Метонимичность японской поэзии полностью могла быть оценена лишь тогда, когда европейская и американская поэзия пропла через буйную метафоричность символистской и постсимволистской (в частности, «имажистской») поэзии и перешла к неметафорическому верлибу, имеющему особенно большое сходство с современным кинематографом. Это сходство лучше всего можно показать на примере Пазолини, чьи свободные стихи по самой структуре напоминают его же фильмы, теоретически осмыслиемые в статьях Пазолини. Когда Пазолини в одном из стихотворений упоминает фильм Годара, это служит как бы лишь для прояснения отчетливо кинематографической структуры этого стихотворения.

Духу намеченою Эйзенштейном типологии разных искусств, внутри которой кино выступает в качестве шкалы отсчета, отвечало бы такое исследование, которое позволило бы объединить метонимические черты современной прозы, верлибра и киноправды, противопоставляющие их метафорическому стилю 20-х годов. Согласно разграничению оси смежности (сигматической) и оси существующих одновременно «фигур» и знаков (парадигматической), метонимический стиль характеризуется установкой на первую в отличие от парадигматической установки метафорического стиля. Сигматическая ось существенна прежде всего для связного повествования; чем больше разрывов (например, монтажных) в нем, тем вероятнее появление метафор.

Современное кино, ориентированное в пределе на исчерпывание эпизода внутри одного кадра, т. е. на минимальное использование монтажа, естественно, тяготеет к метонимии (и к синекдохе) в гораздо большей степени, чем к метафоре (недаром Барт и Метц, отражая вкусы своей эпохи, часто пишут о близости кино именно к метонимии). Это особенно отчетливо сказывается в тех случаях, когда режиссер использует монтажную метафору, то как бы маскирует ее, вводя для нее сюжетную мотивировку. В фильме Шаброля «Малышки» вводится метафора, отождествляю-

щая героя фильма (садиста, в финале фильма убивающего геройню) с тигром. Сюжетной мотивировкой метафоры служит посещение зоопарка, где героиня с подругами разглядывает зверей, а ее разглядывает герой фильма. Точно так же в «Голом острове» сравнение человека с козой, которая ест листья, вводится без нарочитости: человек и коза рядом.

Такие скрытые метафоры в кино имели место и в эпоху расцвета монтажного кинематографа. В «Стачке» выдавливание сока служит метафорой расправы с рабочими (предполагающей отождествление сока и крови), но эта метафора мотивируется обстановкой в кабинете, где происходит разговор. В «¡ Que viva México!» девушка умывается у воды, птица чистит перья. В соответствии с метонимической поэтикой этой части фильма они сняты как части одной речной панорамы. В одной из недавних статей по теории кино высказывалось предположение, что монтажную фразу «Боги» в «Октябре» можно было бы мотивировать, если бы она снималась в музее (Дергнат 1968:16, ср. Иванов 1975в). Здесь отчетливо видно различие между метафорической установкой, где существенна принадлежность каждого монтажного куска к особому ряду, и установкой метонимической, стремящейся соединить части эпизода по смежности (как при непрерывном движении камеры). В метафорической монтажной фразе «Боги» в основном и показаны экспонаты музея этнографии, но это не только не использовано для построения, а, наоборот, скрыто от зрителя в отличие от сходного эпизода в «Завещании доктора Мабузе» Ланга, где смонтированы изображения картин, висящих на стенах кабинета врача.

Эйзенштейновские замыслы интеллектуального кино предполагали немотивированное сюжетом введение монтажных метафор (как вводится сравнение с павлином и арфой в «Октябре» или как вводится сравнение бегущей толпы рабочих со стадом у Чаплина). Но, как вскоре увидел сам Эйзенштейн, в таком случае для того, чтобы избежать впечатления искусственности, потребовалась бы их дополнительная психологическая мотивировка, предполагающая использование внутреннего монолога. Здесь Эйзенштейн 30-х годов снова оказывается нашим современником.

3. *Структура*. Эстетические произведения Эйзенштейна в точном смысле слова являются структурными, потому что они подчинены выяснению «строения вещей» или их «структур» (как не раз говорил сам Эйзенштейн).

Недаром, *структура*, *структурный* — слова, постоянно встречающиеся в дневниках Эйзенштейна, когда, например, в 1928 г. он говорит о своем «первом черновом *структурном* наброске» к фильму «Капитал» (ДЭ, т. IV, стр. 91, § 2), о своем «*структурном приеме*» (там же, стр. 95) и т. д. «Структурализм» Эйзенштейна, стремление понять деталь через ее функцию в целом, был лучше виден уже в предложенном им понимании всякого частного движения как «результата движения тела в целом» (ДЭ, т. IV, стр. 51).

«Структурное» понимание движений как движений целой системы, совпадающее с идеями Н. А. Бернштейна, Эйзенштейн считал соответствующим интуитивным представлениям любого человека: «Моя «биомеханика органически известна — т. е. ощутима подсознательно — каждому. Вот почему мы любуемся органически правильно двигающимися (зверям [и...]» (ДЭ, т. IV, стр. 51).

На этом Эйзенштейн строил и свое понимание восприятия столь его занимавших (при его интересе к эксцентрике и цирку) эксцентрических движений. Он видел в них «органически уловимый алогизм» (там же, стр. 52).

В своих сценических исследованиях Эйзенштейн всего отчетливее формулирует понятие структуры, совпадающее с современным: «В музыке надо всегда искать структуру, отвечающую структуре действия» (т. 4, 98). Структуру Эйзенштейн понимает как взаимосвязь элементов (т. 4: 109). Те же принципы структурного понимания он имеет в виду и тогда, когда указывает: «Главное — в контекстной обусловленности целостного восприятия отдельного такого элемента, который может в ином контексте и в иных условиях читаться совсем иначе» (т. 4; 126).

Это глубокое понимание структуры объясняет и его мысли о характере образного содержания в «неизобразительных» построениях (т. 4; 652). В частности, по отношению к занимавшей его спиральной линии (рис. 4) Эйзенштейн указывал, что она как бы графически прочеркивает основную закономерность — переход отдельных поступков, отдельных перемещений и всего хода действия в целом в свою противоположность (т. 4; 653).

Рассматривая орнамент как «первообраз в цепи произведений искусства», Эйзенштейн хотел «усмотреть в нем три основных закономерности, которые останутся принципиально «вечными» сквозь все виды и разновидности произведений искусства, в какие бы времена они не создавались. Это — принцип непосредственной изобразительности, принцип композиционного опосредствования видимого, принцип повторности» (М, отрывок «Снимать нельзя. Пишу»). В орнаменте отсутствует на самой ранней стадии изобразительность, заменяемая, как уже говорилось выше, самим предметом. «Элемент „искусства“ присутствует только во втором и третьем элементе: в началах сочетания реальных предметов по какой-то формуле... и в повторности этой формулы (без вариаций в простейших случаях и в различных комбинациях в случаях более сложных)» (там же). Именно выяснение композиционной формулы, по которой сочетаются элементы внутри произведения, составляло характерную черту всех предлагавшихся Эйзенштейном разборов произведений разных видов искусства.

Проблемы композиции, полифонии, контрапункта занимали Эйзенштейна не только по отношению к кино, но и применительно к другим видам искусства, когда он разбирал романы Достоевского (полифоническое строение которых было в те же годы вскрыто в классическом исследовании М. М. Бахтина), мизансцены

Мейерхольда, старинные китайские пейзажи. Но синтаксический прием интересовал обычно Эйзенштейна не сам по себе, а как способ передачи определенного значения и как средство «заражения» эмоциональным зарядом. Это можно показать на примере многозвукьевых повторов. Их Эйзенштейн изучает в разных областях искусства (т. 3; 220—229).

В качестве наиболее известного образца он упоминал «балладу» о попе и его собаке (стоит заметить, что в новейших языковедческих работах, появившихся за последнее десятилетие, разработаны точные способы описания подобных циклических повторов в языке). Говоря о таких повторах в современной литературе, Эйзенштейн указывал, что они служат излюбленным приемом для Гертруды Стайн (т. 3; 225). Ее фраза «Роза это роза это роза», построенная таким образом и ставшая классической, у нас более известна сейчас по пародии Хемингуэя (в «Празднике, который носишь с собой»). Она пародируется и в фильме Феллини: «Un sogno è un sogno è un sogno è un sogno ...» sei Gertruda Stein? «Una rosa è una rosa è una rosa è una rosa...» Per me il segreto del mondo è invece «Un sogno è un sogno è un sogno è un sogno...» — «Тело это тело это тело это тело...» Ты знаешь у Гертруды Стайн? «Роза это роза это роза это роза...» Для меня, наоборот, тайна мира — «Тело это тело это тело это тело...» (Феллини 1965: 115).

Свою любимую мысль о принципе многоступенчатости, действующем «от самолета, выбрасываемого из самолета, через ракету, выталкиваемую ракетой, выталкиваемой ракетой, выталкиваемой ракетой и т. д. — к частице материи...», Эйзенштейн облекает в «формулировку в манере «зауми» Гертруды Стайн» (т. 3: 191); здесь этот синтаксический прием использован для выражения общего принципа, объясняющего этот прием. Это характерно и для других синтаксических занятий Эйзенштейна, родственных (как в приведенном примере) одновременно и современному научному эксперименту, и научному осмыслению синтаксиса.

Характерно, что именно по отношению к экстатической структуре фильма Феллини «8 1/2», предшествовавшего «Джульете духам», было недавно (по-видимому, совершенно независимо от Эйзенштейна) повторено сравнение (в наши дни более естественное) с многоступенчатой ракетой. В фильме соединяются друг с другом разные версии отношения героя-режиссера к своему замыслу — этому же самому фильму. Описывая структуру фильма, Метц говорит, что разные версии (отказ от замысла с мнимым самоубийством в конце, выстраивание всего круга героев, вхождение самого режиссера в этот круг) поднимают фильм вверх наподобие многоступенчатой ракеты (Метц 1968: 227) (в скобках можно заметить, что ракета, которая должна послужить для спасения человечества во время термоядерной войны, составляет суть неосуществленного замысла героя фильма, и определяет грандиозность декораций, построенных для съемок фильма и символизирующих самый этот замысел).

Проблема синтаксиса (как это видно уже из приведенных выше замечаний об орнаменте) для Эйзенштейна была переплетена с проблемой ритма. Выделяя мысль Гране о том, что в древнекитайской прозе ритм имеет те же функции, которые в других традициях имеет синтаксис, Эйзенштейн замечает: «R.[ythm] as presynt[ax]! (d'ailleurs partout!) Le syntaxe naissante du rythme, cf. Nietzsche et la tragedie!» ('Ритм как предсинтаксис! (впрочем, ведь!) Синтаксис, вырастающий из ритма, ср. Ницше и трагедию!') (РС: 79). С ритмическими цепочками формул, выделяемыми в ста-рических китайских текстах, Эйзенштейн сравнивал «начертания речи у тауа (Mexico), как я их понимаю» (РС: 57); истолкование иероглифических текстов майя как последовательностей сакральных формул в настоящее время становится общепризнанным.

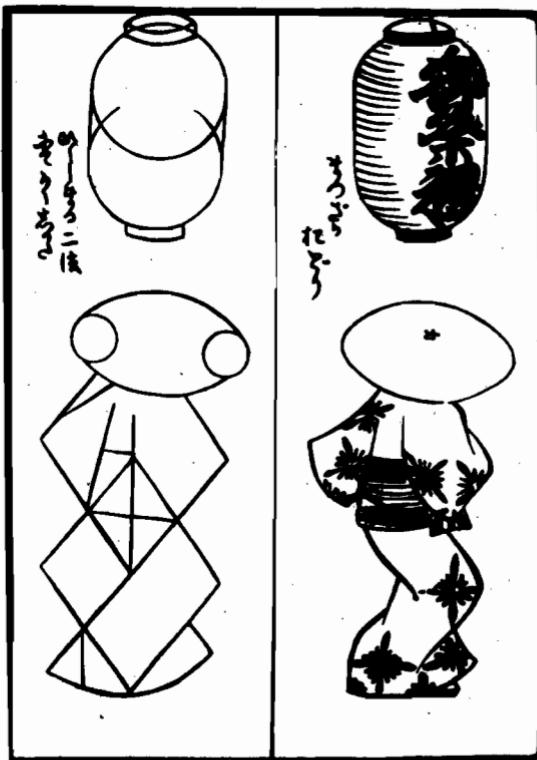
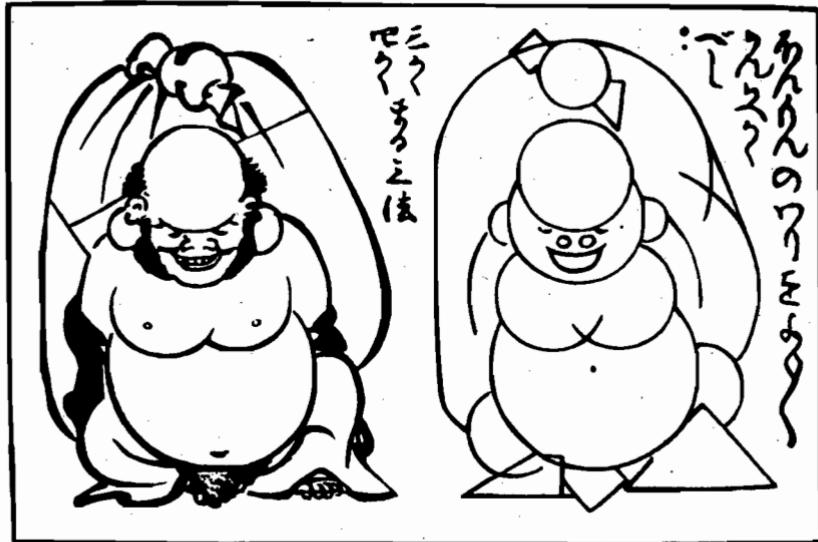
По поводу стиля древнекитайского историка Сыма Цяня, который Гране определил как «мозаику пословиц», Эйзенштейн замечает, что здесь происходит «повтор техники иероглифа в стиле литературы» (РС: 70). Проводимое Гране сравнение соположения неизменяемых слов в древнекитайском языке и ритмического соположения историй (анекдотов), никак друг с другом не связываемых явным образом в древнекитайских сочинениях, Эйзенштейну напоминает «монтаж как повтор феномена клетки!» (там же: 74). Эйзенштейн выделил в книге Гране о китайской мысли (глава, посвященная стилю) те места, где говорилось о роли пословиц, фольклорных стандартов для китайской поэзии и для таких авторов, как историк Сыма Цянь, повествование которого строится из фольклорных общих мест (РС: 69).

Такие фольклорные произведения, как загадки, структурой которых много занимался Эйзенштейн в своей монографии «Метод», для него представляли особый интерес именно потому, что в них в пределах минимального текста можно обнаружить основные закономерности построения художественного произведения. По этой же причине загадки были в центре внимания лингвистов, фольклористов и математиков, стремившихся применить методы структурного описания к анализу художественных текстов — начиная с Поливанова.

Тот же подход можно проследить и в том наиболее ясном случае, где отмеченная в приведенных выше словах Эйзенштейна связь ритма и синтаксиса обнаруживается явственнее всего, — в ритмическом синтаксисе.

В недавно вновь опубликованной статье 1922 года «Поэтесса-певица» Андрей Белый указывал на роль ритмического синтаксиса. Говоря о незадолго до того вышедшей книге Б. М. Эйхенбаума, Белый писал, что она «характерна для времени: она останавливается на мелодическом синтаксисе <, > подчиняющем прозаический синтаксис» (Андрей Белый 1968: 175).

Проблема переносов, возникающая при анализе той традиции ритмического эксперимента, которая начата была Андреем Белым, детально изучалась в ряде статей Эйзенштейна на материале



11. Геометрические схемы
к рисункам Хокусай

классической поэзии. Эйзенштейн, неоднократно разбираяший отрывки из «Полтавы», указывал на первостепенное значение анализа переносов в этой поэме, в других вещах Пушкина и вообще в европейской поэзии.

«Ритм, строящийся на смене длинных фраз и фраз, обрубленных до одного слова, заключает в «монтажном построении» еще и динамическую характеристику образа. Ритм как бы закрепляет темперамент изображаемого человека, дает динамическую характеристику действий этого человека» (т. 2: 179—180).

Учитывая сравнение геометрической схемы рисунка или мизансцены с музыкальным или стихотворным метром, повторяемое Эйзенштейном в нескольких местах «Режиссуры» (т. 4: 115—116; 408 и др.), понимание Белым взаимоотношения обязательного метра и ритма можно прямо соотнести с тем, как Эйзенштейн мыслил взаимозависимость между намечаемой схемой (геометрической, а в данном случае метрической) и конкретной (в данном случае словесной) ее реализацией. Достижением основанного Белым статистического стиховедения было то, что оно точно описывало самые отступления от метра — «исходную ритмическую формулу», «ритмический контур», о котором говорил Эйзенштейн (т. 3: 366—367), ссылаясь на опыт стиховедения. В стиховедческих концепциях Андрея Белого метрическая схема и ее словесное ритмическое наполнение противопоставляются так, как Эйзенштейн различал геометрическую схему рисунка и его предметную реализацию, выалирующую эту схему. У Хокусаи, как и в старой европейской живописи, Эйзенштейн показывает отсутствие нарочитости в подаче этих геометрических отношений. Он отмечал, что в схемах (рис. 11), сделанных художником «позже самого рисунка» (т. 4: 116), «геометрия применяется как пост-доказательство ритмической стройности и закономерной построенности „вдохновенного“ выразительного проявления» (т. 4: 118). Разбирая роль геометрических схем в графическом искусстве на примере Хокусаи, Эйзенштейн как бы иллюстрировал свою мысль о том, что рациональному постижению техники искусства больше всего можно научиться у японцев, ср. рис. 12.

Процесс построения мизансцен на своих собственных занятиях Эйзенштейн сравнивает с построением геометрических линий на схемах Хокусаи, которые «являются геометрически анализирующей разбивкой» (т. 4: 116). Хокусаи, научный подход которого к изучению природы особенно очевиден в его бесчисленных зарисовках («изучениях») насекомых и растений, выполненных с точностью естествоиспытателя, сопровождал иные из своих рисунков геометрическими схемами, заинтересовавшими Эйзенштейна. «Геометризм» Хокусаи Эйзенштейн понимает как «предел, к которому стремится выразительно решенная форма» (т. 4: 118). Но, подобно тому, как Белого в его стихотворных разборах интересовали прежде всего ритмические отступления от метрической схемы ямба, Эйзенштейн в рисунках Хокусаи видит образцы «прекрасной

12. Выразительное движение
и композиция японского
портрета



вуалировки структуры при помощи бытово-конкретных отступлений от абстрактной схемы (пуп, съезжающий на низ живота у Хотси, бок фонаря, прогибающийся под тяжестью») (т. 4: 119). Этот подход к соотношению геометрической схемы и предметного наполнения в известной мере противоположен кубистическому. При разборе произведений Оннегера Эйзенштейн сравнивает обнаружение геометрической схемы со скандировкой стиха или отбиванием музыкального такта. Роль такой схемы, которой Эйзенштейн придавал и определенное содержательное значение, для изобразительных искусств (в том числе графики), по Эйзенштейну, была аналогична роли метра в стихе.¹

В связи с изложением этих своих идей Эйзенштейн подробно останавливается на проблеме enjambement, как она ставится в стиховедении. С сожалением нужно заметить, что стиховедам эти мысли Эйзенштейна пока остались неизвестны. Между тем они позволяют не только установить метрические и ритмические структурные схемы, но и подойти к тому, как эти схемы соотнесены с синтаксической («монтажной») структурой. Разумеется, не все в разборах Эйзенштейна вполне и до конца разработано. В некоторых случаях («планы» 1, 2 и 3) само деление на планы, не мотивируемое чисто синтаксически, а вытекающее только из монтаж-

ного изобразительного членения, может оказаться лишь одной из возможных интерпретаций. Это чувствовал и сам Эйзенштейн, потому что для обоснования предлагаемого им разбиения на планы он считал нужным привести дополнительные историко-литературные доводы (т. 2; 181). Однако, вероятно, это еще нельзя считать существенной помехой, так как, например, известные колебания в расстановке ударений (на словах, которые могут быть и безударными) не оказываются существенной помехой для развития математически точного стиховедения.

Более важно то, что, поскольку в цитированной статье (и некоторых других) Эйзенштейна занимало главным образом соотношение изображения и звука (музыки) в кино, проблему переноса, т. е. соотношения между синтаксическими и ритмическими структурами он излагал преимущественно как аналогию звукоизобразительному «контрапункту» (этим объясняется и своеобразный способ выделения планов, которые характеризуются именно изобразительно, а не синтаксически).

В этом отношении цитированное высказывание Эйзенштейна не согласуется с его же широким взглядом на возможности интеллектуального кино и его проектами таких фильмов как «Американская трагедия», где далеко не каждый кадр должен был иметь только изобразительную функцию. При выделении кусков не только по изобразительному принципу, т. е. при более широком подходе к проблеме переноса, основным средством для определения границ кусков, не совпадающих с метрическими строками, становится синтаксис, отраженный в пунктуации. Именно так подходит к выделению границ таких кусков Эйзенштейн в той же статье, когда он говорит о структуре переносов и вообще членений, не совпадающих с метрическими единицами стиха, в «Горе от ума». Эйзенштейн подчеркивает роль первоначальной (устраняемой в позднейших изданиях и чтении) пунктуации «Горя от ума», дробящей (подобно графическому оформлению стихов Маяковского), например, на отдельные «крупные планы», сменяющиеся «монтажно» (т. 2; 186) такие строки, как

Когда избавит нас творец
От шляпок их, чепцов! и шпилек!! и булавок!!!
И книжных и бисквитных лавок!!!

«Очень характерны здесь двойные и тройные восклицательные знаки. Они как бы говорят о возрастающем укрупнении планов» (т. 2; 186). Здесь Эйзенштейн как бы предчувствует новейшие сценические воплощения Грибоедова, где, как в спектакле Товстоногова, монологи Чапского (Юрского) разбиты пространственно. С мыслями Эйзенштейна перекликаются выводы позднейших исследований, где выяснено, что «обнаруживающаяся здесь стройность композиции поистине удивительна. Подобные приемы, которые рассеяны на всем протяжении текста «Горя от ума», это подлинные приемы композиции, в том же самом смысле, в каком

мы говорим о композиции в музыке, со свойственными ей тончайшими методами разработки отдельных тем, составляющими ближайшую аналогию тому виртуозному расположению языкового материала в стихотворных формах, какое мы наблюдаем у лучших поэтов» (Винокур 1959 : 287). Предложенная Эйзенштейном интерпретация переносов и знаков препинания в «Горе от ума» отвечает тем выводам, которые сделал позднее крупнейший из стиховедов, пользовавшихся точными методами анализа, Томашевский в своем специальном исследовании, где интонация изучена в связи с анализом знаков препинания у Грибоедова (Томашевский 1959 : 167).

Роль знаков препинания (служащих графическими сигналами границ интонационных синтаксических единиц) для анализа переносов Эйзенштейн отмечал и в работе «О строении вещей», разбирая два отрывка из двух поэм Пушкина (т. 3: 54—55, ср. т. 2; 434—450). «Единственный стих, разрезаемый внутри знаком «полного препинания» — точкой» (т. 3; 55) Эйзенштейн отмечает (в месте, которое он определяет как точку золотого сечения) в отрывке из второй песни «Руслана и Людмилы».

Эйзенштейн по существу предвосхищает вывод новейшего стиховедения о наличии пауз разного рода внутри стихотворения (или стихотворного отрезка).

Та же проблема определения «силы паузы» применительно к пушкинскому стиху (в частности, стиху поэм и «Онегина») решалась в точных стиховедческих исследованиях Б. В. Томашевского, за выводами которого в данном случае следовал и Колмогоров. В согласии с цитированными мыслями Эйзенштейна Томашевский оценивал как наиболее сильную паузу ту, что соответствует точке (Томашевский 1959: 302—303). Исследованиями Томашевского и Колмогорова показано, что распределение пауз в поэмах Пушкина подчиняется вполне определенным статистическим закономерностям, на фоне которых следует оценивать и факты, изученные Эйзенштейном. В частности, для «Полтавы» в строфах со структурой аВаВ (т. е. с начальной мужской и конечной женской рифмой) Томашевским выведены следующие оценки силы паузы:

после 1 стиха	после 2 стиха	после 3 стиха	после 4 стиха
41	58	38	68

Из этого следует, что в разбираемом Эйзенштейном четверостишии этой структуры (начинающимся «Верхом, в глухи...») запятая после 1-го стиха и точка после 2-го стиха отвечают статистическим закономерностям в отличие от точки после 3-го стиха и в особенности после 4-го стиха («Опасность близкая и злоба Даруют силу королю»). Напротив, заключающее разобранный Эйзенштейном отрывок четверостишие со структурой АВ АВ (начинающимся «забыл. Поникнув головою») во всех междустroочных паузах отвечает статистическим оценкам силы пауз, выведенным Томашевским для четверостиший «Полтавы» с такой структурой:

после 1 стиха	после 2 стиха	после 3 стиха	после 4 стиха
35	48	25	83

Из этого видно, что анализ отдельных кусков (который Эйзенштейн проделал в отношении отрывков из поэм Пушкина и собственных фильмов) должен был бы основываться на предварительном исследовании статистических закономерностей целого. В противном случае трудно (а отчасти и невозможно) отделить индивидуальный прием, специфичный только для данного стихотворного отрезка, от проявления общих статистических тенденций.

Предложенная Эйзенштейном техника исследования ритмико-сintаксических отношений в стихе может быть соединена с методами точного стиховедения, основанного Белым. Но из этих же разборов видно, что без тех статистических данных, которые создают необходимый фон для анализа одного конкретного отрывка, такой анализ может оказаться в большой степени субъективным. Этого не избежал Эйзенштейн не только в разобранных выше примерах стиховедческого анализа, но и в постановках собственных фильмов, где он следовал в основном тем же методам исследования соотношений между элементами в пределах одной небольшой последовательности. Сам Эйзенштейн понимал необходимость введения более точных методов анализа, чем объясняется, в частности, и его увлечение принципом золотого сечения (к которому вначале он относился критически, что видно из его выступлений времени поездки в США).

Сам Эйзенштейн начал увлекаться математикой еще в юности, о чем он вспоминает в своих неопубликованных набросках 1929 г. «О сущности искусства». Говоря в них о «чисто математическом методе», он делает для себя заметку: «в начале чувствуешь верно, потом теряешь: геометрия 1913 г.» (ЦГАЛИ, ф. 1923, оп. 1, ед. хр. 1035). В овладении высшей математикой существенное значение для него имели лекции профессора Сохоцкого, которые он позднее (в том же 1929 г.) приведет как пример заражения аудитории научным знанием, чего сам он хотел достигнуть в интеллектуальном кино (см. т. 2: 41—42).

В 1928 г., когда Эйзенштейн возвращается к своим занятиям аналитической геометрией для того, чтобы разработать математический язык записи мизансцен, он поясняет в своем дневнике, что всякая наука начинается «со сравнения (наука о кино со сравнением с высшей математикой)» (ДЭ, т. IV, стр. 36). Тогда же Эйзенштейн хочет потребовать преподавания на первом курсе кинематографического института начертательной геометрии и философии математики (метода математики), в частности, для развития пространственного мышления (ДЭ, т. V в, стр. 79, §§ 51—52). О том, в какой степени Эйзенштейн, в юности прошедший основательную математическую подготовку, остро понимал необходимость точной однозначной записи для научного анализа искусства, свидетельствуют обширные рукописные материалы, относящиеся к разработке им системы записи мизансцен. Как говорил Эйзенштейн в курсе лекций по режиссуре в 1934 г.: «Мизансцена имеет как бы две несоизмеримые проекции: путь по кривой пространства

и путь по кривой времени, — лишь в своем сочетании дающие ощущение сценического действия и представление об эмоциональном «зигзаге» процесса игры.

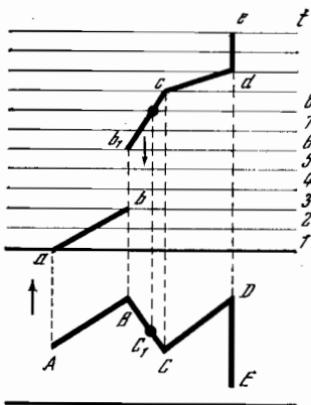
Отчетливое осознание данного процесса, именно как состоящего из этих двух движений по разным измерениям, заставило меня в 1921 г. для записи мизансцен сразу же прибегнуть к методу четырехмерного графика» (т. 4: 409). На графиках, образцы которых приведены в том же курсе (т. 4: 409—412), отмечались движения актера по сцене. Отдельно прочерчивалась временная кривая (*abcde* на рис. 13, представляющем простейший пример такой записи), отличная от изображения движения в пространстве (*ABCDE* на рис. 13), благодаря чему остановки в движении актера (паузы, например *bb₁* на рис. 13) видны так же, как и его пробег по сцене, для которого Эйзенштейн предлагал и графическое изображение скорости.

Как заметил Эйзенштейн, такая запись дает возможность оценить степень динамичности мизансцен, получающую количественное выражение.

В 1928—1929 гг. Эйзенштейн возвращается к совершенствованию этой системы записи, разработанной еще в 1921 г. Теории *mis-en-scène* (мизансцена), для разработки которой он привлекает аналитическую геометрию, Эйзенштейн посвящает многие страницы дневников 1928 г. (ДЭ, т. IV, стр. 87—88) и 1929 г. Одновременно с завершением работы над «Генеральной линией» Эйзенштейн запоем работает над своей системой записи; его дневники полны увлеченных заметок о его занятиях аналитической геометрией, перемежающихся с разработанными им графиками.

Излагая позднее, в курсе лекций 1934 г. свою первоначальную систему записи, Эйзенштейн указывал на важность такого способа фиксации мизансцен, в частности, для подготовительной работы перед спектаклем (и для возобновления прежнего спектакля) и для истории театра (т. 4; 422—423). Он отмечал, что «существеннейшим преимуществом ее является непрерывность записи всего динамического процесса» (т. 4; 422). Стоит отметить, что для записи непрерывного процесса он пробовал применить соответствующие математические средства, что принципиально отличало его опыты от более распространенных в последнее время опытов приложения дискретной математики к тем видам искусства (в частности, словесного), единицы которого являются дискретными.

Страницы дневников Эйзенштейна, по которым можно восстановить этапы его работы над этой записью, показывают, какое



13. Схема математической записи театрального движения

значение он придавал поиску адекватного способа изображения. Еще раньше он работал над системой точной записи мимики и жеста, который он определял как «стянутый на тело пространственный чертеж» (ДЭ, т. Vв, стр. 53—55, § 21). Если не по конкретным результатам работы (которая в 1929 г., видимо, не была доведена им до конца из-за отъезда в длительную командировку за границу), то по ее духу здесь Эйзенштейн созвучен науке нашего времени. Характерно, что он этот способ записи мизансцены излагал в своем курсе лекций. Точная запись прежде всего должна облегчить взаимопонимание.

Анализ золотого сечения как принципа построения произведения (не только пространственных, но и временных искусств, ср. Церетели 1973а, 1974) не составлял отличительной черты трудов Эйзенштейна, хотя он его и проводил в своих работах 40-х годов с последовательностью большей, чем у многих других ученых. Но специфической особенностью работ Эйзенштейна было то, что и золотое сечение, и логарифмическая спираль — линия типа латинского *S*, основополагающее значение которой как композиционной схемы было открыто еще Хогартом в XVIII веке и доказано Л. Ф. Жегиным в недавно изданном труде (Жегин 1970), им изучались как структурные схемы, соотносящиеся с общими законами природы (см. т. 3: 50—51; т. 4; 662 и след.). Интерпретация золотого сечения и логарифмической спирали (рис. 4) как отображения законов развития живого обсуждается в ряде эстетических и математических работ недавнего времени (Кокстер 1966: 236—252, Вейль 1968: 96—99).

Для Эйзенштейна эта проблема была частью общего вопроса, его занимавшего: структуру он рассматривал как отображение некоторого общего (в конечном счете общемирового, космического) принципа, что может быть поставлено в связь с концепцией космоса как организующего начала. Вместе с тем использование любой композиционной схемы (золотого сечения, диагонали, которую он исследовал и на примере мизансцен спектакля «Дама с камелиями» Мейерхольда, и на материале структуры кадров в эпизоде «Одесская лестница» в «Броненосце Потемкине») должно быть оправдано тематически: чистого геометризма Эйзенштейн не терпел.

Структура понимается Эйзенштейном как такая закономерность, в которой сказывается и тема произведения (соотносимая со структурой непосредственно), и законы построения, связанные с закономерностями внутренней речи и с общемировыми закономерностями. Поэтому не будет преувеличением, если мы скажем, что структура, по Эйзенштейну, несет наибольшую семантическую нагрузку в произведении: произведение может быть не изобразительным (как орнамент или цирковой номер), но оно не может быть лишенным значения в этом смысле.

Если следовать предложенным К. Леви-Стросом в его известной работе о «Морфологии волшебной сказки» В. Я. Проппа раз-

личиям между структурализмом как исследованием некоторой структуры, включающей не только синтаксический аспект знаков, но и семантический, и формализмом, занятым только описанием на формальном языке синтаксических аспектов искусства (или мифа) (Леви-Стросс 1960, Пропп 1969: 143), то Эйзенштейн был, несомненно, предшественником структурализма, уже «преодолевшим» формализм, точнее дескриптивный морфологизм установок раннего ОПОЯЗа. Отчасти продолжая исследования ОПОЯЗа, он во многом с ними и расходился (особенно в зрелый период). Более всего Эйзенштейна сближало с ОПОЯЗом (и с писателями, близкими к ОПОЯЗу, как Маяковский) внимание к принципам построения произведения, которое прямо связано с художественным экспериментом того времени. Свидетельством сочетания практических занятий искусством с теорией языка искусства у членов ОПОЯЗа может быть, в частности, их недостаточно еще оцененная и особенно важная для темы данной книги, работа в кино, где всего нагляднее был творческий эксперимент. В. Б. Шкловский и Ю. Н. Тынянов были не только сценаристами, внесшими существенный вклад в развитие нашего кино, но и теоретиками кино, как и Б. М. Эйхенбаум.

В. Б. Шкловский написал в 20-е годы несколько статей о молодом Эйзенштейне, остающихся до сих пор в некоторых отношениях непревзойденными. В теоретических статьях Шкловского тех лет заметно влияние взглядов Эйзенштейна на знаковый характер единиц киноязыка. Соответствующая формулировка в статье Шкловского «Основные законы кинокадра» (1927 г.) почти дословно совпадает с высказываниями Эйзенштейна в предшествующих (а также и более поздних) работах.

Стоит отметить, что здесь концепция Шкловского дальше всего отходит от взглядов, которые в те годы он развивал в литературоведческих исследованиях. И это не случайно: Эйзенштейн, в данном случае повлиявший на Шкловского, постоянно более всего интересовался значением, Шкловского в его литературоведческих работах тогда не занимавшим. Отказ от анализа значения при подчеркнутом внимании к правилам сочетания единиц внутри текста объединяет работы Шкловского тех лет с такими течениями структурного языкознания, как дескриптивная лингвистика (Вержбицка 1965). Напротив, выдвижение на первый план семантики, значения, было с самого начала характерно для Тынянова, который недаром свою первую большую монографию озаглавил «Семантика стихотворного языка». В этом отношении Тынянов, как и Эйзенштейн, особенно близкий Тынянову,озвучны не прежним направлениям структурного языкознания, а современной лингвистике и семиотике. Тынянов и Шкловский в те годы были особенно близки Эйзенштейну и в другом отношении: иные виды искусства они рассматривали как бы «с точки зрения кинематографа».

Одной из отправных мыслей исследования В. Я. Проппа по морфологии волшебной сказки, на тридцать лет опередившего

структурный анализ фольклора и оказавшего за последнее десятилетие большое влияние на мировую науку (в том числе и на изучение «синтагматики» кино), было рассмотрение особенностей «рассказа, как такового» (Пропп 1969: 20) в отличие от традиционного чисто генетического подхода. Формулируя эту задачу, Пропп во введении к своей работе ссылается на разбор сказки в «Теории прозы» Шкловского (там же: 19). Но характерно, что Шкловский в своем анализе сказки руководствовался, в частности, сравнением с построением фильма (Шкловский 1925: 39). Самая установка на синтаксический анализ последовательности единиц, общая для Проппа и Шкловского, была близка к монтажному мышлению кинематографистов и теоретиков кино того времени.

Немногие из них уже тогда сумели соединить достижения синтаксического (монтажного) исследования с семантическим, как это удалось Эйзенштейну и Тынянову, которые вышли за пределы рассмотрения только некоторых сторон языка искусства (таких, как звуковое строение стиха или сюжетное построение в прозе), где легче всего было осуществить формальный анализ средств выражения. Но Эйзенштейну (писавшему об этом, в частности, в своих программах занятий по режиссуре, т. 2; 147) очевидна была односторонность первоначального подхода формальной школы (в частности, теории остранения В. Б. Шкловского). В дальнейшем эта односторонность формальной школы, где в центре внимания оказывался самодовлеющий прием, была преодолена структурной поэтикой, рассматривающей словесное искусство и отдельное его произведение как целостную структуру, в которую обязательно входит и значение. На последней точке зрения стоял и Эйзенштейн, который вместе с Ю. Н. Тыняновым и учеными Пражского лингвистического кружка по праву считается одним из предшественников структурной поэтики.

Эйзенштейну — теоретику зрелого периода, особенно близок был Тынянов. Он привлекал его и как прозаика, и как тонкий исследователь. На работы Тынянова-литературоведа Эйзенштейн не раз ссылался, говоря о теории пародии и стихотворном языке. Описание смерти Петра в мастерском рассказе Тынянова «Восковая персона», где пафос достигается «„уравнением“ дел величайших и дел ничтожнейших» (т. 3; 120), Эйзенштейн приводит наряду с примерами использования такого же приема у классиков. Художественной интуиции Тынянова-исследователя Эйзенштейн был обязан основной идеей своего замысла цветового фильма о Пушкине. Слова самого Тынянова «Совсем не так велика пропасть между методами науки и искусства», выражали дух своего времени, позволявшего осуществить плодотворный синтез теории и эксперимента.

Может показаться, что ОПОЯЗ был просто научным объединением, обсуждавшим академические проблемы. Но это не соответствовало бы истине — так же, как неверно было бы рассматривать ранние статьи о киноязыке Эйзенштейна и других наших киноре-

жиссеров тех лет вне тех кинематографических экспериментов, которые одновременно ставились ими же. Эти статьи, как и работы опоязовцев, в большой степени были программными (а часто и полемическими) манифестами. Их нельзя понять, не зная искусства, создававшегося тогда же.

С этой же чертой сопряжено и отсутствие сколько-нибудь систематически изложенной единой теории, которую не могли заменить полемические парадоксы, иногда блестящие (ср. Эйхенбаум 1927, Медведев 1928: 91—92, Тодоров 1965: 65). Б. Л. Пастернак, рано порвавший с ЛЕФом и критически относившийся к ОПОЯЗу, в письме П. Н. Медведеву упрекал ОПОЯЗ в том, что его члены не построили той новой эстетики, которая стала возможной благодаря отдельным замечательным их открытиям (Пастернак 1971). Единой теории искусства не было и у раннего Эйзенштейна, но он рано начал стремиться к ее построению. Завершающие книги Эйзенштейна — «Метод» и «Grundproblem» — должны были решить именно эту задачу. Но и эти книги он сам рассматривал как продолжение своих кинематографических экспериментов 30-х годов, когда он пробовал осуществить идеи интеллектуального кино и внутреннего монолога в кино.

В статьях, трактатах и особенно курсах лекций 30-х годов Эйзенштейн сформулировал и изложил в целой серии разборов принципы развертывания темы во всей структуре произведения и в каждой отдельной детали, соотнесенной с другими деталями. Его мысль о кадре как ячейке монтажа связывалась с более общей идеей отражения в микрокосме каждой детали и структурной черты произведения его макроструктуры, выводимой из темы. Подчиненность всех подробностей одной структурной форме Эйзенштейн демонстрировал на многих примерах, утверждая, что такая пронизанность единым принципом лежит в основе всех крупнейших произведений. Особенно далеко в этом отношении он шел в своих педагогических занятиях, где старался выяснить тематическую предопределенность каждого из обсуждавшихся им со студентами решений.

Эта сверхдетерминированность Эйзенштейну была нужна главным образом как педагогический прием. Но сам Эйзенштейн был очень далек от упрощенной мысли, по которой художественное произведение реально строится путем жестко детерминированного последовательного применения определенного набора стандартных операций, развертывающих уже заданное содержание (хотя такое упрощенное описание и может быть полезно для решения некоторых задач преподавания, сочинения пародий, описания стандартной и массовой литературы).

Попытка переформулировать часть структурных описаний мизансцен у Эйзенштейна в духе порождающей поэтики вызывает возражения потому, что для Эйзенштейна существенной была мысль о значимости идеи — темы для всех уровней, начиная от планировки и кончая подробностями освещения, мельчайших

микроежестов и т. п. Эйзенштейн выводил все характеристики мизансцены (мизанкадра) из темы. Поэтому, например, выбор ракурса съемок сверху для «Преступления и наказания» он понимал как вполне точно отвечающий атмосфере романа Достоевского. Такое прямое выведение пространственной или временной точки зрения из идеологической (оценочной) вызывает сомнения с точки зрения порождающей поэтики. Эта последняя строится как последовательное развертывание идеи-темы от высшего уровня через промежуточные, где идея-тема как таковая уже не присутствует, что соответствует порождающим схемам построения предложения. Концепция Эйзенштейна ближе к другому взгляду, по которому на всех уровнях построения текста (вплоть до звукового) сохраняются связи со значением. Точка зрения Эйзенштейна учитывается и в опытах порождающей поэтики, но только в качестве специального приема выразительности — выражения одной функции разными способами.

Некоторые из приемов (повтор, отказ, заимствованный Эйзенштейном из теории Мейерхольда) действительно достаточно часто привлекались Эйзенштейном для описания композиционной схемы. Но внимание Эйзенштейна было сосредоточено не на этих приемах как таковых, а на тематических и иных мотивировках введения этих приемов. Порядок развертывания темы, принятый в педагогических курсах Эйзенштейна, им самим не считался столь существенным: для него важнее было наличие взаимосвязей между уровнями, а не жесткий порядок перекодирования с одного уровня на другой.

Путь выстраивания вещи от темы через ее содержание и сюжет к планировке по Эйзенштейну нормативен, но не обязательен; по его собственным словам, очень часто от темы он переходил сразу к планировке, а затем уже к сюжету, а после этого к содержанию; иногда же от сюжета к содержанию, потом к планировке и теме. Возможен был и путь от планировки к сюжету, потом к содержанию и теме (т. 4: 709, примечание). Попытка создания «порождающей» (точнее было бы сказать: синтезирующей) поэтики не учитывает важнейшую особенность творчества (опущенную и в некоторых наименее удачных из постанализов Эйзенштейна). Творчество многозначно. Сам художник может (а иногда и должен) не знать всей многогранности своих намерений, потому что через него может говорить его (иногда бессознательный) личный и социальный опыт.

Самому художнику (как Эйзенштейну) даже искренне может казаться, что он писал 5-актную трагедию тогда, когда он почти без профессиональных актеров импровизировал сцену, по-новому увидев одесскую лестницу. В этом состоит одно из важнейших отличий любого искусства от обиходного и в особенности научного языка, где обычно (за вычетом художественной и вообще образной речи) имеет место однозначность задания (при наличии омонимии на выходе). В поэтической речи и любом другом виде искусства

многозначность *принципиально* есть и на входе (т. е. в самом задании, которое должно быть воплощено). Иначе, например, та цветовая символика, которой столько занимался Эйзенштейн, ничем бы не отличалась от уличной сигнализации, где за каждым цветом закреплено всегда одно и только одно значение. В знаковой системе уличного движения изменение твердого закрепленного за красным или зеленым цветом значения («движение запрещено», «движение разрешено») привело бы к катастрофам. Для искусства катастрофой было бы, напротив, закрепление за каждым цветом одного значения.

Литературные произведения (в частности, драмы) Эйзенштейн делит на такие, где можно выделить основной стержень, которым может быть сюжетное построение (интрига), и другие, в которых такой стержень невыделим. В сюжетных произведениях с построенной интригой Эйзенштейн видел часто «чрезмерный акцент на конструктивном при пренебрежении к тому частному, во что облекается этот скелет, когда он должен фигурировать живым организмом» (М, «Grundproblem II»).

Эйзенштейн развивает подробно это важное для него (в силу его подчеркнутого внимания к биологическим аналогиям) сравнение произведения с организмом, близкое к кибернетическому подходу к сложно организованным системам, частным случаем которых является и художественное произведение, и организм. Произведения второго рода (с мало выраженным сюжетным построением) держатся не на стержне, написывающем на себя определенные элементы, а всей своей тканью, арабесками или ходом деталей. Биологическую аналогию этому Эйзенштейн видит в тех животных, у которых скелет может выноситься изнутри наружу (в виде брони и лат), как у подводных анемонов. Примером вещей, из которых нельзя извлечь самостоятельного «хребта», Эйзенштейн считал многие произведения Гоголя, ссылаясь на подобный вывод Андрея Белого (в книге «Мастерство Гоголя»). О таких произведениях, где нет явно выраженных «сюжетных узлов» или «интриги» (как Эйзенштейн переводит английский термин *plot*), Эйзенштейн говорит, что они «держатся на сцеплении элементов формы, согласно своим особым законам связи, не нуждающимся непременно в интриге или слитном сюжете» (М, «Grundproblem II»). Ярчайшим примером драм, построенных таким образом и в этом смысле являющихся «антиподом» обычных сюжетных пьес, Эйзенштейн считал вещи своего любимого драматурга Бена Джонсона. Эйзенштейн много раз,— и в дневниках 1929 г., и в статье памяти Аксенова (т. 5; 405), и в цитируемой части «Метода» («Grundproblem II»)— писал о том, как много для него значил Бен Джонсон в молодости (в те же годы его переводил Пастернак).

По словам Эйзенштейна, пьеса Бена Джонсона «Вольпоне» «так захватила меня», что именно здесь в первый (и единственный) раз случилось со мною вовсе необычное: я засел за перевод — да еще белыми стихами! — этого совершенно пленительного со-

чинения» (M., «Grundproblem II»). Вспоминая о влиянии, оказанном на него Беном Джонсоном (а позднее Вебстером), Эйзенштейн говорит, что он «долгие вечера захлебывался от восторга над «Каждым человеком в своем духе» и ти «Выведенны м из своего духа» и в первую очередь, впрочем, как и до сих пор, над той именно «Варфоломеевой ярмаркой», в которой прежде всего движение самой ярмарки, а не изложение событий, на ярмарке происходящих» (там же). Здесь в характеристике своей любимой пьесы «Варфоломеевской ярмарки» Эйзенштейн перефразирует слова о ней из статьи Т. С. Элиота, которую он подробно цитирует в собственном русском переводе в «Grundproblem II»: «В „Варфоломеевской ярмарке“, собственно говоря, вообще нет сюжета, чудом этого произведения (the marvel of the play) является сногшибательная быстрота хаотического действия на ярмарке — ярмарка — сама, а не что-нибудь происходящее на ярмарке. В «Вольпоне», или «Алхимике», или «Эписин» сюжета дано только настолько, чтобы привести действие в движение. Это именно скорее «действие» («action»), нежели сюжетное построение («plot»). Не «plot» сдерживает части пьесы между собою; что их сдерживает вместе — это единство вдохновения, которое излучается и в plot и в персонажах в равной степени...» (в последней фразе Эйзенштейн оставил без перевода слово «plot», заметив при этом, что подыскать русский эквивалент для этого термина трудно).

По словам Эйзенштейна, «сходящиеся в некий единый фокус „нити“ и есть то основное, о чем говорит этот термин и в чтении своем применительно к драматургии» (M., «Grundproblem II»). Говоря (там же) о «влиянии Бена Джонсона на формирование моей кино-манеры и кино-стилистики периода немого кино», Эйзенштейн поясняет: «Влияние Бена на мою работу исчерпывающее [о]характеризовано тем, что пишет о нем Элиот». Т. С. Элиота Эйзенштейн называет «одним из наиболее тонких критиков Елизаветинского театра», Эйзенштейн полностью присоединяется к характеристике отличия Бена Джонсона от Шекспира, данной Элиотом: «Если у Шекспира эффект получается от того, каким образом характеры воздействуют друг на друга, то у Джонсона он достигается тем, как отдельные характеры увязываются друг с другом. Художественный эффект «Вольпона» достигается не тем, как действуют друг на друга Вольпона, Москса, Корвино, Корбаччио, Вольторе, но тем, как они комбинируются в одно целое. И эти персонажи далеко не олицетворения страстей; взятые в отдельности они не имеют даже этой реальности, они не более как составные части некоего целого (constituents)». Эйзенштейн особенно выделяет замечание Т. С. Элиота о том, что в лучших вещах Бена Джонсона «нет ничего похожего на интригу комедии эпохи Реставрации», добавляя от себя: «Н.Б. Шеридан, Конгрив и т. д.» (M., «Grundproblem II»).

Приведя длинные выписки из цитированной книги Т. С. Элиота в своем переводе, Эйзенштейн пробует дать объяснение

тому эффекту пьес Бена Джонсона, который охарактеризован Т. С. Элиотом: «Тайна „ужасающей“ (*terrifying*) „непосредственности“ (*directness*) этого „единственного в своем роде“ (*single*) эффекта пьес Джонсона, о которых пишет Т. С. Элиот, „несмотря на то, что он обходится без интриги“, сама в себе несет разгадку. Именно благодаря этому отсутствию интриги вещи Джонсона так потрясающе воздейственны. Потрясающие именно потому, что они помимо всего прочего оказывают еще своеобразное „иррациональное“ — особенно чувственное воздействие именно этой своей стороны» (М., «Grundproblem II»).

К той же категории произведений, которые держатся не сюжетом, а всей своей тканью, Эйзенштейн относил наряду с пьесами Бена Джонсона также и романы Золя (по собственному признанию Эйзенштейна, повлиявшего на него наравне с Беном Джонсоном). Эйзенштейн проводит даже и прямые параллели между двумя писателями, указывая на сходство ситуаций, интриги и костяка «Наследников Рабурдэна» Золя и «Вольпоне» Бена Джонсона (едва ли, однако, в данном случае можно думать о литературном влиянии).

По словам Эйзенштейна, «каждый роман Золя строго замкнут в рамках одной определенной неповторяющейся среды (железная дорога, городской рынок, гигантский парк, копи, дом из бедных квартир и кабак, модный магазин). . . человек Золя неотъемлем от среды» (GP). У Золя Эйзенштейн находит черты «живописности» (в смысле Вельфлина), что он демонстрирует сравнением Мане и Золя: «Котелок и стойка с бутылками у одного, а у другого пар прачечной и грязное белье, монументальный красный ковер по мраморной лестнице, или кусочек лимона и два волоса на подернутой жиром поверхности остывшей мраморной ванны, запах сыров или пестрые струйки вытекающей из-под двери краски — все это дописывает, доигрывает, дорисовывает самих персонажей, которые врачаются в этой среде» (GP).

Эйзенштейн сам много раз писал о том, как много значила конкретная изображаемая «среда» в его ранних фильмах — судно в «Броненосце», Зимний дворец в «Октябре». Здесь более всего можно увидеть реальную связь с его истолкованием каждого из романов Золя по отношению к определенной среде — магазину, рынку и т. п., и пьесы Джонсона по отношению к ярмарке, которая сама стала заменой интриги. Эту черту Эйзенштейн разделял со многими авторами 20-х годов, для искусства которых в целом характерна ослабленная сюжетность (призывы Л. Лунца и шедших за ним о необходимости учиться острому сюжету тогда еще не имели многочисленных последователей). Едва ли не яснее всего это выразил Пастернак, в те годы работавший вместе с Эйзенштейном, в «Спекторском».

Разделение произведений с острым сюжетом и с ослабленным сюжетом нужно Эйзенштейну не для целей классификации. Его интересует нахождение общего в обоих типах, чем подтверждается

тезис о том, что «и сюжет является таким же элементом формы, как и все остальное» (М., «Grundproblem II»). Само по себе это утверждение лишь продолжает линию исследований сюжета в работах представителей формальной школы, в частности, В. Б. Шкловского. Но Эйзенштейн и здесь отличает преимущественно историческая (диахроническая) точка зрения. Его занимает то, что «сюжет да еще в наиболее „острой“ его форме, в форме интриги есть действительно стадия общей закономерности строения (и движения!) формы вообще» (М., «Grundproblem II»).

Эту закономерность Эйзенштейн прослеживает и в филогенезе (истории литературы в целом), и в онтогенезе — в биографиях отдельных писателей, обнаруживающих сдвиги от вещей остро-сюжетных к вещам вне движения сюжета, держащимся, например, на «форме сказа и композиции» или на самой «ткани». Например, у Бальзака в трех романах («Потерянные иллюзии», «Отец Грио», «Блеск и нищета куртизанок»), повествующих о судьбе одних и тех же персонажей, обнаруживается различие между упором на ткань повествования (во втором романе), «черепашьим шагом интриги» (в первом) и искусством интриги (в третьем.)

Существенной чертой приведенных мыслей Эйзенштейна о сюжете, отличающих их от ранних и гораздо более односторонних исследований на ту же тему формальной школы (в частности, В. Б. Шкловского), является то, что сюжет в них рассматривается лишь как часть ситуационного синтаксиса. При отсутствии интриги как таковой ситуация, данная средой, сама по себе образует kostяк вещи. Цитированные выше разборы структуры малосюжетных произведений типа драм Бена Джонсона у Эйзенштейна сопровождаются ссылками на его собственный опыт создания внесюжетных фильмов (в чем он видел влияние на себя Бена Джонсона и Золя). По отношению к своему собственному творчеству в кино Эйзенштейн сам четко проанализировал свой путь от произведений, построенных на изображении среды и массы (корабля и города в «Броненосце Потемкине», дворца и революционной массы в «Октябре») к таким сюжетным вещам, где в центре интриги стоит сильная личность, обычно вознесенная над массой и ей противопоставленная. «Любопытно, что три других фильма, над разработкой которых я работал за границей, оказались фильмами о... «сверхчеловеках», об единицах, «перерастающих» социальный коллектив, отрывающихся от него и на этом трагически гибнущих» (т. 4; 321, 322).

Сходные проблемы еще в 1928 г. обсуждал Мандельштам в своей статье «Конец романа», на которую ссылается в своей недавней работе Джанни Тоти, пытаясь осмыслить (вслед за Л. Гольдманом и Пазолини) судьбу сюжетного романа и кино.

Эти идеи получили особый вес после выхода в 1963 г. исследований Гольдмана по социологии романа, где отчасти сходные выводы делаются для объяснения различия между классическим реалистическим романом XIX в. и современным романом. Те же вы-

воды были положены в основу исследований Пазолини (и статьи Джанни Тоти) о современном кино и причинах его отказа от сюжета. Разделение кинопоэзии и документальной или повествовательной кинопрозы Пазолини объясняет социологически так же, как в недавней работе Гольдмана «Социология романа» объяснено возникновение «нового романа» (Гольдман 1963). Излагая и цитируя эту статью Мандельштама, Джанни Тоти пишет, что в современном романе «центр тяжести переносится на социальные побуждения, подлинным героем становится само общество...» (Тоти 1966 : 117).

Эти проблемы соотношения «вероятностного», или статистического, подхода к истории (предвестником которого отчали можно считать Льва Толстого в некоторых из его теоретических глав в «Войне и мире», лишь отраженно и весьма косвенно сказавшихся на композиции самой книги и на трактовке Наполеона в романе), и подхода, выдвигающего на первый план биографию отдельной личности, для западного кино (и романа) стали особенно существенными в последние годы. Эйзенштейн же решал эти проблемы, и как теоретик, и как кинорежиссер, в своих работах 20-х и 30-х годов.

Обозревая пройденный за 20 лет путь, в 1945 г. Эйзенштейн в очень отчетливой и ясной форме оценил различия начального и конечного этапов своего пути:

«Двадцать лет спустя
1925—1945

От «Броненосца» к «Грозному»
(к проблеме: автор и его тема)

у автора, одинаково ответственного... за подобные, казалось бы, несовместимые по темам опусы, как «Броненосец Потемкин» и «Иван Грозный».

Что может быть более разительно — несходного, чем тема и разработка двух сочинений, по времени отстоящих друг от друга на двадцать лет?

Коллектив и масса — там. Единодереванный индивид — здесь. Подобие хора, сливающее [ся] в коллективный облик и образ — там. Резко очерченный характер — здесь. Отчаянная борьба с царизмом — там. Первичное установление царской власти — здесь» (Эйзенштейн 1969: 17—18).

На перепутье между фильмами первой группы, где героем была масса, и фильмами последнего времени, где в центре построения лежит судьба одного человека, определяющая сюжет, находится замысел фильма по сценарию Мальро «Условия человеческого существования». В набросках к этому фильму Эйзенштейн попробовал достичь слияния судьбы массы и героя (Катова) в финальной сцене. Характерно, что Гольдман именно на примере романов Мальро пришел к формулировке приведенной выше закономерности.

4. Проблема языка. Мыслью, занимавшей Эйзенштейна на всем протяжении его теоретических и практических занятий искусством, было стремление понять и применить практические законы языка искусства (в частности, языка кино). Предваряя современные семиотические исследования языка кино, Эйзенштейн описывал его единицы как знаки, наделенные значением. Внимание, обращенное именно к значению, составляло отличительную особенность Эйзенштейна и немногих других современных ему ученых, опередивших свой век. Но проблемой языка искусства в то время занимались многие — не только ученые, но прежде всего люди искусства.

В своей замечательной статье о Гриффите Эйзенштейн говорил о себе, что он, как и вся его интеллектуальная эпоха, «не могли не прочесть в кадре прежде всего его свойства идеологической энграмммы — знака; . . . мы раздвигали рамки параллельного монтажа в новое качество, в новую область; из сферы действия в сферу смысла».

Период подобных достаточно наивных сопоставлений прошел довольно быстро. . .

Однако осталось главное — осталось понимание монтажа не только как средства производить эффекты, но прежде всего как средства говорить, средства излагать мысли, излагать их путем особого вида кинематографического языка, путем особой формы кинематографической речи» (т. 5: 172).

Особый интерес этих мыслей заключается в том, что здесь в точности сформулирована та проблема «кино как языка без знаков», к которой Эйзенштейн приходит после постановки проблемы «кадра как знака», а многие современные исследователи приходят вновь (иногда в полемике с ранним Эйзенштейном). Существенным для Эйзенштейна (как и для современных исследователей кино, применяющих семиотические методы, в частности, для Пазолини и Метца) было понимание кино как языка (или «речи», как иногда говорил Эйзенштейн в поздних своих статьях).

И на начальном этапе исследования киноязыка как состоящего прежде всего из знаков-кадров, и на последующем этапе изучения его в более широком аспекте Эйзенштейн рассматривал киноязык как средство изложения мыслей: на первом плане для него была всегда функция этого средства, подчиненная теме фильма. Поэтому совершенно правомерным представляется сопоставление пути эволюции взглядов Эйзенштейна на киноязык с развитием функциональной точки зрения на язык, полно разработанной уже в Пражской лингвистической школе в 30-х годах нашего века и повлиявшей на позднейшие исследования других систем знаков и текстов, в том числе и используемых в искусстве.

«Переход к понятию нормальной киноречи» (т. 5: 172), о котором в связи с описанием эволюции своих взглядов говорит Эйзенштейн, соответствует наиболее кардинальному сдвигу в современных работах о языке кино и других знаковых системах. Этот сдвиг

характеризуется перемещением центра внимания от отдельного знака (в частности, кадра как знака, что согласуется с ранними концепциями Эйзенштейна) к исследованию целого связного текста (например, кадра-эпизода) как единого высказывания. Отчетливее всего эту мысль недавно выразил лингвист Э. Бенвенист в работе, наметившей программу работы «второго поколения» исследователей знаковых систем. «Первое» их поколение, чьи взгляды восходят к исследованиям разных видов знаков в трудах американского логика Ч. Перса и языка как системы знаков у швейцарского лингвиста Соссюра, занималось прежде всего изучением знаков, в каждом из которых сочетается материальная означающая сторона (зрительное изображение в немом кино, комбинированное звукозрительное — в звуковом) и означаемая сторона — значение знака. «Второе» же поколение обращается к исследованию всего сообщения как единого целого; этим объясняется, в частности, и внимание к проблеме структуры текста в трудах Тартуской школы. Целый текст может состоять из отдельных знаков, как фраза естественного языка или как монтажная фраза (например, «Боги» в «Октябре», рис. 5) в немом кино, где каждый составляющий кадр несет свое четкое значение. Но сообщение (или текст в широком смысле слова) может и не члениться естественным образом на отдельные знаки.

Монтажное немое кино 20-х годов сравнительно легко описывалось, в частности, в работах С. М. Эйзенштейна и других теоретиков того времени, как аналог словесного языка потому, что каждая монтажная фраза членилась на отдельные единицы-кадры, которые можно было соотнести со знаком словесного языка; поэтому, например, Эйзенштейн в своих кинематографических экспериментах того времени, воплощавших эту теорию киноязыка, мог ставить перед собой задачу передать словесный образ посредством монтажной фразы («кровавая бойня» в «Стачке» и т. д.). Для многих фильмов современного звукового кино более характерно стремление в пределе к кадру-эпизоду, т. е. к исчерпыванию целого эпизода в границах одного кадра; отсюда и роль таких приемов, как трэвеллинг — непрерывное движение камеры при сохранении одинакового угла между оптической осью аппарата и снимаемым рядом вещей (например, горизонтальное скольжение камеры вдоль улицы, по которой скользь угодно долго может идти герой, сопровождаемый скользящей камерой). Искусственным было бы описание макроструктуры таких фильмов в терминах единиц, меньших, чем целый кадр-эпизод.

Оказывается, что и по отношению к словесным текстам реальной единице описания должно быть целое высказывание, иногда достаточно большое по величине. Утверждая эту мысль, полемически заостренную против выдвижения знака в качестве основной и единственной единицы описания в школе Соссюра, Бенвенист говорит об исследовании структуры высказывания в лингвистике и «метасемантическом» изучении структуры текста в других сфе-

рах семиотики как о двух главных задачах семиотики «второго поколения» (Бенвенист 1965: 134—135, 1974). Именно эти две задачи не только были сформулированы на основании сходных общесемиотических идей, но и конкретно решались в трудах М. М. Бахтина, изданных за 40 лет до статей Бенвениста,— тогда же, когда над сходными проблемами работал С. М. Эйзенштейн.

Как и Бенвенист в упомянутых своих статьях, Бахтин указал на ограниченность такого соссюровского понимания «высказывания», которое выводило его за пределы системного изучения (Волошинов 1929: 96—98). Опережая недавние дискуссии о картезианской лингвистике в ее отношении к Гумбольдту и Соссюру, Бахтин утверждал, что корни рационалистической концепции языка как системы знаков «уходят в картезианскую почву» (Волошинов 1929: 70, прим. 11). «Для всего рационализма характерна идея *условности, произвольности языка* и не менее характерно *сопоставление системы языка с системой математических знаков*. Не отношение знака... к порождающему его индивиду, а отношение знака к знаку внутри замкнутой системы, однажды принятой и допущенной, интересует математически направленный ум рационалистов. Другими словами, их интересует только *внутренняя логика самой системы знаков*, взятой как в алгебре, совершенно независимо от наполняющих знаки идеологических значений» (Волошинов 1929: 70).

Этот чисто синтаксический (в широком логико-математическом и семиотическом смысле) подход к языку и другим знакам, характерный для многих направлений науки (таких, как часть представителей ОПОЯЗа в начальный период его деятельности) и искусства 20-х годов, М. М. Бахтин критиковал, исходя из более общего семантического и прагматического (социологического или коммуникативного) рассмотрения высказываний, близкого и к подходу Эйзенштейна, проделавшего сходный путь, отталкиваясь от во многом ему созвучных идей ОПОЯЗа. В отличие от ОПОЯЗа Эйзенштейн рассматривал все исследовавшиеся им приемы искусства как способы изложения определенной темы (методом, сходным с морфологическим): этой задаче подчинены все остальные его труды; особенно детально на примере строения мизансцены это показано в «Режиссуре».

Как и Эйзенштейн, основываясь на том, что у каждого высказывания есть «тема» или «тематическое единство» (Волошинов 1929: 119), Бахтин предложил понимание значения как «технического аппарата осуществления темы» (Волошинов 1929: 120). В этом можно было бы видеть сходство с тем направлением новейшей лингвистической семантики, которое строит модель перехода «от смысла к тексту», рассматривая значения отдельных слов как средства для такого перехода. Характерно, что именно концепция воплощения темы с помощью набора определенных «операторов», развернутая в «Режиссуре» Эйзенштейна, была интер-

претирована как аналогичная лингвистической модели перехода от смысла к тексту (Жолковский 1970).

Не подлежит сомнению, что при наличии определенных сходств между пониманием произведения как воплощения темы у Эйзенштейна и Бахтина и моделями лингвистической семантики существуют и достаточно серьезные расхождения. Во-первых, в искусстве отношение между означаемым и означающим (темой и ее воплощением) отличается от той условной связи, которая для большинства знаков языка установлена Соссюром. Как многократно отмечал Эйзенштейн, значимой оказывается самая структура означающей стороны, непосредственно соотносимая в ряде случаев не только с концептами (понятиями), но и с денотатами (предметами), обозначаемыми в произведении искусства. Во-вторых, здесь еще более отчетливо обнаруживается первичность целостного текста-высказывания по отношению к составляющим его элементам, существенная и для естественного языка, на что указывали и Бахтин, и Бенвенист.

Согласно Бахтину, «между лингвистическими формами элементов высказывания и формами его целого нет непрерывного перехода и вообще нет никакой связи. Из синтаксиса мы только путем скачка попадаем в вопросы композиции» (Волопшинов 1929: 94). Так же и Бенвенист, описывая задачи изучения речевой деятельности, создающей сообщения, говорит, что «сообщение несводимо к последовательности элементов, каждое из которых может быть распознано по отдельности; смысл не образуется посредством сложения знаков, наоборот, смысл (подразумеваемое), рассматриваемый как целостное единство, воплощается и разделяется на отдельные ‘знаки’, являющиеся словами» (Бенвенист 1969: 133). «Мир знака замкнут. От знака к фразе нет перехода» (там же: 134).

Если М. М. Бахтин оспаривает установку рационализма на сравнение языка с системой математических знаков, то в начале упомянутых выше статей Бенвенист говорит о трудностях, возникающих приложении к естественному языку и другим семиотическим системам того логико-математического понимания знака, которым пользовался Ч. Пёрс (отличавшийся от Соссюра тем, что знаки для него далеко не все были условными). Как ранее Бахтин, Бенвенист подчеркивает разницу между распознаванием повторяющегося знака — «сигнала», в терминах Бахтина, и пониманием высказывания: «семиотическое (знак) должно быть *узнано*, семантическое (высказывание) должно быть *понято*». (Бенвенист 1969: 134). По Бенвенисту, оба эти аспекта — знаковый (семиотический в узком смысле) и текстовый («семантический» — «относящийся к высказыванию» в его терминологии) — есть только у естественного языка. Только семиотический аспект есть у таких систем, как этикет; только семантический у таких, как изобразительное искусство; живописное полотно все целиком представляет собой текст, который не членится на отдельные знаки, в нем

можно выделить (как в любом тексте) отдельные элементы-«фигуры», но они не являются самостоятельными знаками (здесь и далее под «фигурой» в соответствии с лингвистической терминологией понимается такая единица, которая выделяется на основе формальных соотношений, но сама не имеет значения).

Представляется, что не только естественный язык, но и кино, занимает промежуточное положение, объединяя оба эти полюса. Но в отличие от естественного языка эти два полюса представлены не в каждой фразе (высказывании), а в разных типах кинематографических текстов. С одной стороны, в кино (типа монтажного немого и интеллектуального, имеющего целый ряд продолжений именно в наше время) достаточно часто обнаруживаются последовательности кадров, членных на знаки. С другой стороны, все большую роль приобретают непрерывные кадры-эпизоды, где вычленяемые «фигуры» не являются знаками так же, как и внутри отдельного кадра дальнейшее дробление на знаки часто невозможно, хотя в соответствии с мыслями Эйзенштейна о кадре как ячейке монтажа кадр часто можно разделить на «фигуры».

По отношению к кадру и его составляющим, как и по отношению к высказываниям и словам естественного языка, существенным является то разграничение понимания высказывания и узнавания языка, которое применительно к языку проведено в приведенной мысли Бенвениста. В написанной более 40 лет назад книге Бахтин, формулировки которого дословно совпадают с цитированной мыслью Бенвениста, исходил из того, что «процесс понимания ни в коем случае нельзя путать с процессом узнания. Они глубоко различны. Понимается только знак, узнается же сигнал. Сигнал — внутренне неподвижная, единичная вещь, которая на самом деле ничего не отражает и не преломляет, а просто является техническим средством указания на тот или иной предмет (определенный и неподвижный) или на то или иное действие (тоже определенное и неподвижное!)» (Волошинов 1929 : 82). Это разграничение используется им для критики того рефлексологического объяснения языка, которое выдвигалось в 20-х годах и оказалось известное влияние на С. М. Эйзенштейна, позднее от него отошедшего.

По Бахтину, «конститутивным моментом для языковой формы как для знака является вовсе не ее сигнальная субстанция, а ее специфическая изменчивость, и для понимания языковой формы конститутивным моментом является не узнание «того же самого», а понимание в собственном смысле слова, т. е. ориентация в данном контексте и в данной ситуации, ориентация в становлении, а не «ориентация» в каком-то неподвижном пребывании» (Волошинов 1929 : 83). Эти идеи были основаны на последовательном разграничении точки зрения слушающего (на которую, согласно Бахтину, по традиции ориентировалась лингвистика) и точки зрения говорящего, роль которой была подчеркнута Бахтиным, в этом предвосхитившим одну из основных мыслей линг-

вистической концепции Хомского (как и многих других современных лингвистов, выдвигающих на первый план языковую интуицию говорящего, формальное описание которой составляет основную цель порождающей грамматики). Те же принципы, по Бахтину, объясняют функционирование и других текстов, отличных от словесных; всякий «идеологический знак должен погрузиться в стихию внутренних субъективных знаков, зазвучать субъективными тонами, чтобы оставаться живым знаком, а не попасть в почетное положение непонятной музейной реликвии» (Волошинов 1929: 51).

Различие, близкое к цитированному разграничению сигнала и знака в высказывании, в те же годы проводил С. М. Эйзенштейн, противопоставлявший застывший знак — условный символ живому образу — «символу в становлении», изучавшемуся им в связи со «становлением образа» (ДЭ, т. V стр. 63, § 32). Для него это различие было изменчивым: «с течением времени, в специфических условиях образ способен застывать в неподвижность символа, а символ — проникаться динамикой и возвращаться в образность» (т. 4: 669).

Точно так же Мандельштам традиционным застывшим «культурно-поэтическим» образом («символам», по Эйзенштейну) противопоставляет «образ-оружие, рождающийся из столкновения слагающих его частей». Поэтому, согласно Мандельштаму, кино начала 30-х годов «обворачивается злейшей пародией на орудийность поэтической речи, потому что кадры движутся в нем без борьбы и только сменяют друг друга» (Мандельштам 1967: 6). Сходными идеями продиктована концепция межкадрового и внутрикадрового конфликта, исключительно важная для всей концепции монтажа у Эйзенштейна. Кадр внутри монтажного целого для Эйзенштейна всегда соотнесен с предшествующим ему и за ним следующим. Образ в становлении рождается именно благодаря конфликту между кадрами.

Стирание образов, становящихся условными обозначениями в естественном языке, Эйзенштейн разбирает на таком примере, как «Малый Гранд-отель» (ДЭ, т. IV, стр. 106, § 18), «где «Гранд» кастрирован» (там же, стр. 119, § 44): значение «большой» в этом слове уже не воспринимается, остается только значение «малый». Подобные «семантические аномалии» (типа «этот маленький слоненок — большой» в недавнее время встали в центр внимания лингвистов, занимающихся семантикой языка).

Разницу между окаменевшим символом и «символом в становлении» Эйзенштейн в пору работы над интеллектуальным кино пояснял сопоставлением ходячих символов: «Трешка — символ и Распятие — символ. Первое — «живой». Второе — мертвый. Почему — первый живой? Неужели из-за «копируемости» его. Из-за его постоянно меняющейся ценности? Не биржевое падение, а изменение его значимости в связи с окружающим... Соотношение номинальной ценности с товарной — делают его динамичным,

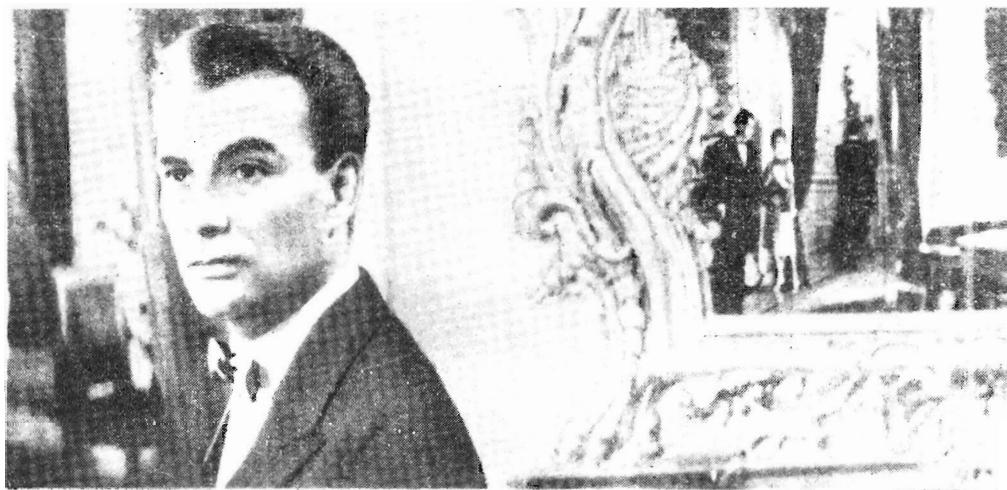
неокаменелым...» (ДЭ, т. V, стр. 39, № 35). Эти заметки Эйзенштейна были сделаны в пору его работы над замыслом фильма о «Капитале». Они показывают, что, внимательно изучая политэкономию, Эйзенштейн не мог пройти мимо тех глубоких аналогий между выводами этой науки и данными наук о языке и других системах знаков, которые в последние годы снова стали в центре внимания ученых (Росси — Ланди 1975), описающих, как и Эйзенштейн в конце 20-х годов, на выводы, сделанные в «Капитале».

Сформулированные Эйзенштейном параллели позднее он попробует осмысливать эволюционно, когда в курсе режиссуры попытается установить соответствия между условностью знаков театра и экономическими соотношениями той эпохи, в которую «кредитный билет заменил собой связку натуральных оленевых рогов или шкур» (т. 4: 435). Эти мысли Эйзенштейна существены не столько для конкретной истории театральных приемов, сколько для более глубокого сопоставления театра с другими семиотическими системами, в том числе и экономическими.

По недавно обнаруженной формулировке Соссюра, «система единиц, которая является системой знаков, является одновременно системой ценностей» (Соссюр 1967: 254, 255). То, что Эйзенштейну было близко понимание знаковых соотношений как ценностных, и в частности, анализ изменения значений как переоценки (Волошинов 1929: 127, ср. Иванов 1973а), видно не только из цитированных его записей, но и из разборов им иерархических соотношений, например, определяющих характер перспективы.

5. *Композиция кадра*. Центральную для Эйзенштейна идею связи макроструктуры произведения, предопределенной его темой, с микроструктурой, реализующейся локально в деталях композиции, можно раскрыть на решении им проблемы построения кадра. После перехода к звуковому кино Эйзенштейн решительно признает исключительную важность этой проблемы, подчиняя ей замысел своих занятий со студентами во ВГИКе. Он формулирует роль таких ключевых для современного искусствоведения понятий, как точка зрения и рамка, которые играют решающую роль при построении кадра.

По существу «сквозным» для всех фильмов Эйзенштейна принципом построения кадра оказалась глубинная его композиция (см. рис. 14), подробно изученная самим Эйзенштейном (называвшим ее обычно «первопланной»). Для Эйзенштейна сутью глубинной композиции было «динамическое — драматическое! — взаимодействие переднего плана и глубины» (т. 3; 439), которое может представать либо как их единство, либо как их резкое противопоставление. Сравнивая этот любимый им способ пластической выразительности в своих фильмах с дальнейшим его использованием (в частности, у Уайлера и Орсона Уэллеса — в «Гражданине Кейне»), Эйзенштейн вспоминал, что опыты в этом духе в «Стачке» оказались не очень удачными из-за отсутствия соответствующего

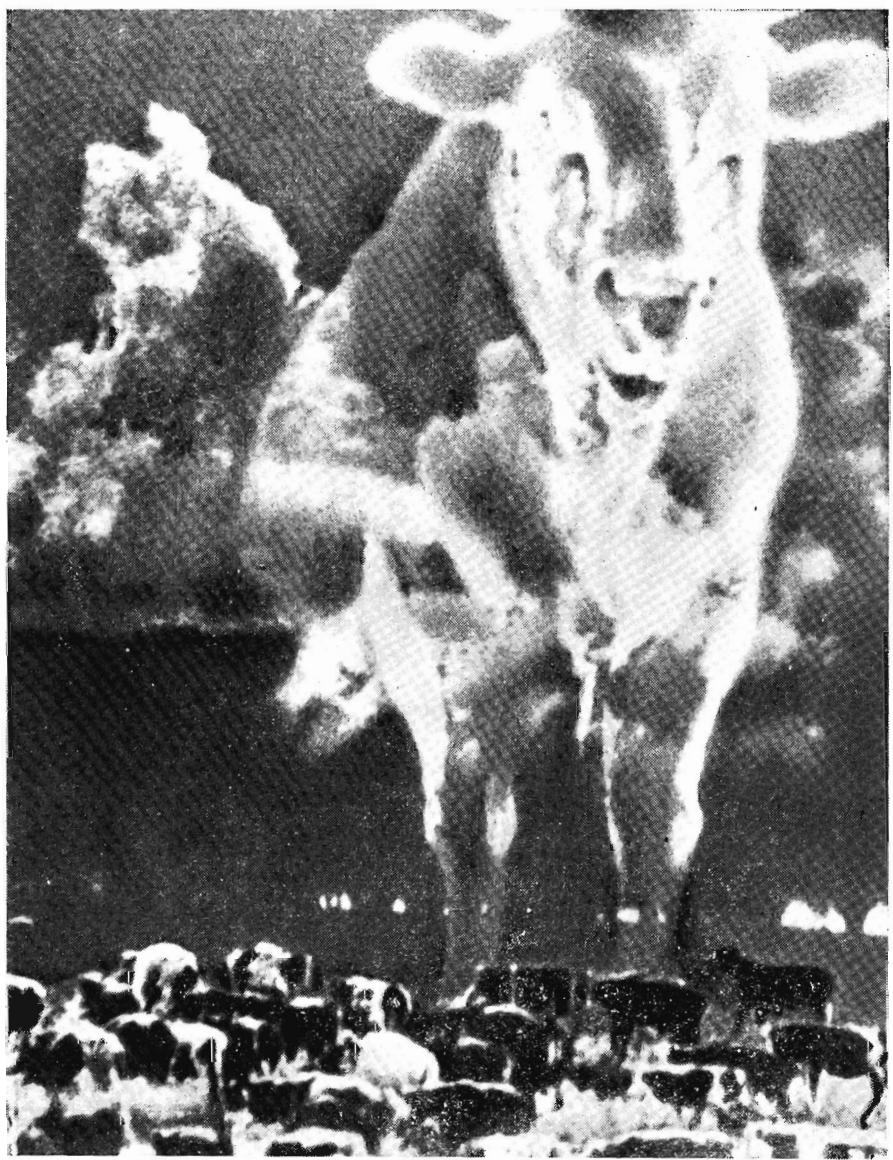


14. Глубинная композиция (кадр из фильма «Продал им летом в Маригабаде» А. Рене)

объектива. Эйзенштейн, вероятно, имел здесь в виду не столько сходные задачи, решавшиеся в фильме с помощью двойной экспозиции (как в упомянутой сцене с гармошкой), сколько кадры, тематически близкие к позднейшему использованию глубинной композиции в его фильмах.

В «Стачке» таким кадром был, например, крупный план (в профиль) головы директора завода у окна, где видна толпа. Этот кадр тематически (хотя еще и не по техническому решению) можно считать прообразом сцены в конце 1-й серии «Ивана Грозного», когда гигантский профиль Ивана наклоняется над фоном, где виден крестьянский ход народа, пришедшего в Александровскую слободу. В подобных случаях у Эйзенштейна глубинная композиция становилась средством выражения одной из главных тем его искусства — соотношения личности (обычно вознесенной над людьми или им противостоявшей) и массы. Хотя сам он появление этой темы в своих фильмах датировал 30-ми годами, упомянутый кадр «Стачки» показывает, что в негативном решении воплощение той же темы подготавливалось уже в первых его фильмах.

Технически глубинную композицию кадра Эйзенштейн и Тиссо смогли осуществить благодаря широкоугольному объективу с фокусным расстоянием 28 мм, о достоинствах которого Эйзенштейн не раз говорил в этой связи, в частности, на занятиях со студентами, предлагая использовать этот объектив для съемки эпизода из «Преступления и наказания», когда Раскольников приходит к старухе. В «Генеральной лиции» (или «Старое и новое»), законченной до того, как Эйзенштейн увидел «Страсти Жанны д'Арк»



15. Двойная экспозиция в фильме Эйзенштейна «Старое и новое»
(Бык над стидом)



Дрейера с их подчеркнутой стилистикой крупного плана и первого плана, уже были использованы возможности «объектива 28», в частности, в сцене «бычьей свадьбы», создававшей впечатление о быке как о «полумифологической громаде...» (т. 3, 80). В последнем случае объектив 28 решал ту же задачу, которая другими средствами решалась и в кадрах сна Марфы, где «мифологическая громада» быка встает над стадом (рис. 15). Такую же задачу пластического воплощения противопоставления внутри кадра решил объектив 28 и в других разбираемых Эйзенштейном эпизодах — например, при противопоставлении крупов коней и Марфы (т. 3, 80).

Представляется особенно существенным то, что роль глубинной композиции кадра у Эйзенштейна возрастает по мере того, как он подходит к звуковому фильму. По существу в незавершенном мексиканском фильме, насколько его можно реконструировать, были заложены черты того кинематографического стиля, где монтаж в узком смысле уже не был самодовлеющим приемом и глубинная композиция (и движение камеры, как в планах тропической реки в первой новелле) выступала в качестве средства, ему равнозначного. Эйзенштейн сам в трактатах 40-х годов обратил внимание на это, но в духе прежних своих суждений о монтаже (почти дословно повторяя свои статьи двадцатилетней давности) утверждал, что внутрикадровый конфликт в кадрах с глубинной композицией естественно взрывает их, превращая в два кадра, соединенных монтажно (т. 3: 443). Нетрудно, однако, увидеть, что у самого Эйзенштейна развитие шло в обратном порядке: от преимущественно монтажных (в узком смысле короткого монтажа) решений «Октября» к глубинной композиции кадра в мексиканском фильме, где в finale достигнуто то сочетание глубинной композиции и монтажа, которое многими современными киноведами считается наиболее плодотворным (Мартен 1959: 187).

* * * Здесь Эйзенштейн-теоретик с его любовью к старой своей монтажной терминологии может помешать увидеть ранние прозрения Эйзенштейна-кинорежиссера, по существу в мексиканском фильме приблизившегося к той стилистике, которую позднее использует Орсон Уэллс и будет анализировать Андре Базен, увидевший в глубинной композиции замену прежнему монтажу. Но в это время Эйзенштейн термин «монтаж» уже использует в значительно более широком (не узко техническом) смысле.

У Эйзенштейна (в частности, в *«Que viva México!»*) глубинная композиция была способом разрушения привычной перспективы, объясняемым ценностными иерархическими соотношениями, благодаря которым в пределах одного кадра одинакового размера становились профиль индейянки и пирамида из Чичен Итцы. Дальнейшее развитие эти эксперименты должны были получить в «Бежином лугу», где Эйзенштейн предполагал снять по принципу «транспаранта» Степку на фоне экрана, где было уже крупное изображение отца. Отец оказался бы большим по размеру, чем

сын (предполагалось, что их будут снимать разными объективами и в разной величине), хотя в кадре сын должен быть ближе к зрителю, чем отец. Такая иерархическая композиция, где размер предмета определяется не расстоянием между ним и зрителем, а психологическими факторами, близка к принципам композиции икон, народных лубочных картин и картин некоторых художников (например, Пироманишвили), продолжающих эту традицию. Несоблюдение обычной перспективы очень характерно для многих рисунков Эйзенштейна, например «High Life», «Эстрадная певица» (РЭ, стр. 110—111).

В 30-е годы Эйзенштейн много занимался проблемой перспективы, приходя в статье «За кадром» (1929 г.) к выводу, что «представление предмета в действительно (безотносительно) ему свойственных пропорциях есть, конечно, лишь дань ортодоксальной формальной логике, подчиненности нерушимому порядку вещей. И в живопись, и скульптуру периодически оно неизменно возвращается в периоды установления абсолютизма, сменяя экспрессивность архаической диспропорции в регулярную «табель о рангах» казенно устанавливаемой гармонии. Позитивистский реализм отнюдь не правильная форма перцепции. Просто — функция определенной формы социального уклада, после государственного единовластия насаждающего государственное единомыслие. Идеологическое униформирование, вырастающее образно в шеренгахiform uniform gвардейских лейбполков...» (т. 2; 288). Органичность диспропорционального изображения явлений в той же статье и в курсах лекций Эйзенштейн показывал на примере глубинной композиции детского рисунка на тему «топить печку» (см. т. 2; 288 и т. 4; 554).

В недавно напечатанной работе 20-х годов об обратной перспективе, близкой к излагаемым мыслям Эйзенштейна, как общим эстетическим направлением, так и отдельными конкретными наблюдениями (например, интерпретацией обратной перспективы в связи с духовными задачами художника, близкой к эйзенштейновскому пониманию аксонометрической перспективы у китайских художников, см. т. 3; 279; мыслью о роли театральных декораций в формировании перспективы, чем много занимался Эйзенштейн, т. 3; 466—467), Флоренский также подчеркивал, что все детские рисунки характеризуются нарушением обычной перспективы (Флоренский 1967; 391, ср. Жегин 1970, Франкастер 1948, 1951, 1952). В автобиографической заметке «История крупного плана», совпадающей по названию с большим трактатом Эйзенштейна, Эйзенштейн свое пристрастие к крупному плану выводит из детских впечатлений, позднее поддержанных сходными эффектами японского искусства, развитыми Дега и Тулуз-Лотреком, которых он называл «живописными предтечами» глубинной композиции (т. 1; 502—504; т. 4; 443).

Осмысление живописных достижений Дега и Тулуз-Лотрека через глубинную композицию в кино позволило Эйзенштейну

увидеть те их черты, которые четко сформулированы в семиотических работах последних лет. Выдающийся искусствовед М. Шапиро в докладе на симпозиуме по семиотике в Варшаве в 1966 году отмечал, что у Дега и Тулуз-Лотрека рамка становится конституирующими фактором в построении образа благодаря тому, что она обрезает предметы, находящиеся впереди, так, что они кажутся расположеными близко к наблюдателю. Эта глубинная композиция, согласно Шапиро, является поздним достижением, завершающим постепенное возникновение рамки в изобразительном искусстве (Шапиро 1972). В данном случае история искусства говорит в пользу того, чтобы рассматривать этот кинематографический прием — глубинную композицию кадра (в кино завоевавшую широкое признание лишь в последние три десятилетия его истории) как завершение длинной эволюционной цепочки (в духе мысли Эйзенштейна о кино как высшем этапе развития живописи). Шапиро обращает внимание на то, что у Дега и Тулуз-Лотрека рамка кажется пересекающей видимое поле, которое простирается по обе стороны от нее (уже за пределами холста).

Эти проблемы, искусствоведами поставленные лишь в самые последние годы, Эйзенштейн изучал в своих трактатах и записях, которые он вел до самой смерти. В наиболее отчетливой форме анализ ряда картин Дега (композиций с моющими женщинами) дан Эйзенштейном в цикле заметок под общим названием «Degas» (GP), сделанных 7—12 января 1948 года (за месяц до смерти Эйзенштейна) — почти одновременно с серией рисунков, в которых отчетливо видно по-новому преломленное воспоминание о японской традиции крупного плана в живописи. В связанных с этим циклом записях по-немецки, сделанных в те же дни, Эйзенштейн (возвращаясь к мыслям о контрапульффе) выстраивает последовательность различных видов «замкнутого единства» («geschlossene Einheit»): скульптуры, охватывающего пространства («des einschließenden Raumes») в контрапульфе и архитектуре, «первого абстрагирования в замкнутом линейном обведении кругом» («erste Abstragierung in geschlossene lineare Umzirkelung»).

При этом — в духе цитированного доклада Шапиро — он выделяет роль «всего, имеющего рамку («alles Rahmenhafte»); четырехугольную рамку он понимает как развитие круга, описывающего изображение, сравнивая эту эволюцию с аналогичным развитием, обусловленным техникой начертания, в китайском письме. Китайскую и японскую картину без рамки — фигуру на чистом фоне («Figur in freien Felde») — Эйзенштейн изучает с точки зрения внутренней построенности, взаимосвязанности («innere Zusammenhalten») целого, которое держится несмотря на отсутствие рамки. Правильно построенное пластическое явление («der regelrecht komponierte plastische Ereignis», по Эйзенштейну, всегда включает внутреннюю взаимосвязь, существенную как для пластически необрамленных («Un-ein-gerahmten») элементов, так и при наличии рамки.

Переходя на столь характерную для самых существенных мест его записей для себя смесь разных языков, точно соответствующую стилю Стендalia, столь его занимавшего, Эйзенштейн записывает, что до предела (пес plus ultra) рамочный прием в переплетеции со внутренней сложностью выступает в «образе типа обреза» (предшествующем кинематографическому кадру), например, у Дега, где охватывающая рамка порождает $\frac{3}{4}$ знания (in «Ausschnitt Bild Typus» [vor cadre cinematogr.]. — р. ex Degas, wo der umklammernde Rahmen $\frac{3}{4}$ Wissens erzeugt» — GP).

Цикл записей «Degas-Gogol», начинается утверждением двойственности композиции кадра в кино, в котором осуществляется одновременно заполнение четырехугольной рамки и обрез из происходящего перед камерой («Einfüllung des Rahmens und Ausschnitt aus dem Geschehnis vor der Kamera»).

Эта двойственность для Эйзенштейна аналогична разграничению линий Рильке и Родена. Эйзенштейн противопоставляет два пути в искусстве: «линию Родена», направленную на выявление объема (внешней — выпуклой — конвексной стороны), и «линию Рильке» (имелось в виду высказывание Рильке, где сформулирован подход к искусству, направленный на выявление пространственности: внутренней — вогнутой — konkavной стороны) (AA, Рильке II). Для картин Дега особенно существенна «охватывающая рамка», продолжает Эйзенштейн по-русски. У Дега она становится «принципом приема», который Эйзенштейн разбирает на примере самой любимой своей картины из цикла, изображающего моющихся женщин, где Эйзенштейн обнаруживает «многократность Umgrenzung» (ограничения рамкой) или «многорамность: при этом тройная (четверная) многорамность во всех трех случаях разного качества. От предметного обрамления (тазом), через смешанное (рама + деталь внутри картины: крышка умывальника или скамейки с кувшинами) к чисто отвлеченному («формальному»), т. е. обрезу — обрамлению рамкой картинки» (G P, «Degas», 7 I 1948).

Эйзенштейн отмечает, что в этой картине Дега «изыск очертаний еще в том, что полный круг (таза) дописывается линией спины... Второе обрамление строго говоря строится наверху тоже не рамкой, а линией стыка пола и куска стены..., т. е. дает графическое очертание из стыка двух пространственно разобщенных плоскостных построений: линии края умывальника — скамейки и линии стыка пола со стеной!» (там же). Тройное обрамление в этой картине Дега, где рамки последовательно создаются, во-первых, тазом, в котором моется женщина, и частью ее спины, во-вторых; краем умывальника — скамейки и линией стыка пола и стены, в-третьих, самой рамкой картины, Эйзенштейн сравнивает с «системой сбитых концентрических кругов» в «Балерине» («Арабеске») Дега, где «смещение концентрических кругов решает проблему «втягивания» неизображенного зрительного зала в картину». По Эйзенштейну, в этой картине Дега «есть взаимодействие втя-

гивающей стрелки и системы нормальных концентрических кругов» как лasso, втягивающего «закадрового» зрителя, «Подобное «закадровое» вовлечение для Дега «особенно характерно в виду его внимания к показу части вместо целого».

В картине Дега, где купальщица выходит из ванны, Эйзенштейн устанавливает сходное наличие серии концентрических «оболочек», охватывающих купальщицу последовательно «А — носком туфли, В — ванной с водой, С — мягкой простыней, Д — креслом, Е — „кадром“ (вырезом рамки), F — комнатой (и пространством картины)» (GP, «Дега»). Эйзенштейн подчеркивает кажущееся противоречие в предложенном им анализе этой картины: «вырез картины есть не последняя точка: . . . пространство комнаты попадает на одно звено дальше обреза рамки!» Объясняя подобные композиции Дега схемой спирали, Эйзенштейн утверждает, что здесь «идеально соблюдена постепенность размеров разворачивающейся спирали. . . А „вырез“ и есть „вырез“, ибо он масштабно *меньше*, чем общий захват пространства помещения, которое *шире* его, „обнимает“ его, как последующие изгибы спирали обнимают предыдущие!»

В последних записях из той же серии Эйзенштейн указывает, что к циклу «Baigneuses» («Купальщицы») «примыкают по духу и стилю. . . те вещи Дега, которые считаются картинками к «Мэзон Теллье» Мопассана. 22 из них помещены в издании Воллара в качестве иллюстраций к разговорам куртизанок Лукиана» (GP, «Дега», 10 I. 1948). Эйзенштейн отмечает «абсолютную безвоздушность всех вещей» этого последнего цикла, роднящего его с «Купальщицами», где он также подчеркивает «резко выраженную безвоздушность их, отсутствие чистых поверхностей стен, что, например] в балетных вещах как раз имеет место. Масса воздуха. Громадные участки свободного пола. Большие прямоугольники гладких стен!» (там же, 7 I. 1948).

В серии иллюстраций к Мопассану (или Лукиану) Эйзенштейн находит, что «наиболее интересное. . . в еще большей сгущенности атмосферы замкнутого удушья в этих глухих интерьерах. . . здесь среда. . . особенно пол «растворяется»» (там же, 10 I. 1948). От структурного анализа пространственной глубинной композиции и обрамляющего «выреза» у Дега Эйзенштейн переходит, таким образом, к исследованию функции этой композиции (для которой он предлагает и психологическое объяснение).

Точно такие же выводы могут быть сделаны по отношению к некоторым случаям применения кинематографической глубинной композиции, так часто используемой именно в интерьерах с настроением «удушья», как в «Прошлым летом в Мариенбаде» и в «Правилах игры» Ренуара. У Орсена Уэллеса использование глубинной композиции для передачи безвыходности еще в фильмах 40-х годов связывалось со специфическим использованием таких способов ограничения пространства, как потолки; эта черта композиции кадра, обычно рассекаемого горизонтально, сохраняется

и в таких поздних фильмах Уэллеса, как «Фальстаф» (где рассечение кадра и помещения на две части служит для противопоставления действующих лиц, как в эпизоде, где друзья следят сверху за любовной сценой Фальстафа). Здесь уместно напомнить и о горизонтальном рассечении кадра у Эйзенштейна, начиная с таких его ранних фильмов, как «Стачка» (в эпизоде расправы в рабочем квартале).

Связь глубинной композиции кадра со структурой декораций в своих собственных фильмах Эйзенштейн раскрывал на примере «Ивана Грозного». Эйзенштейн противопоставляет свои принципы построения декораций (в частности, в «Грозном») обычным декорациям, где « пятно фона » отодвигается назад первыми планами, размещенными «кулисно», т. е. в согласии с традиционной театральной перспективой (т. 3; 185).

Для своего курса композиции кадра Эйзенштейн внимательно подбирал примеры из разных эпох истории изобразительного искусства. Судя по сохранившимся записям разных лет, Эйзенштейн исследовал постепенное становление живописной композиции, из которой вырастает глубинная композиция в кино. Намеки на нее он находит не только у Эль Греко; детально им изученного с этой точки зрения в особой работе, но и у Тинторетто, натуралистичность перспективы которого Флоренский с этой именно точки зрения резко противопоставлял изображению двух разных пространств в одной картине у Эль Греко.

Эйзенштейн, интерпретируя некоторые композиции Тинторетто как построения «в манере Дега» (*à la Degas*), писал, как будто возражая Флоренскому (чья статья ему оставалась неизвестной): «К Тинторетто можно отнести «мягче» и в «Перенесении тела св. Марка» считать за единий вынесенный крупный план *à la Degas всю группу несущих*. Если сощуриться, то роль этого массива именно такова. Ей придан объем, значение и соответствующий вынос, на который еще не хватает решительности запрокинутой почти «грековской» фигурке с запавесом слева. Если это читать *tak*, что здесь выброс первого плана даже еще решительнее, чем в Св. Маврикии Эль Греко (где центральную [фигуру] группы — не главного действия — а предварительного (домученического) надо читать именно в таком понимании)» (запись к «GP»).

Эйзенштейн называет не главной группой вынесенных вперед героев главного разговора, где Маврикий отказывается выполнить приказ (в центре и справа на картине Эль Греко). Последовательно прослеживая развитие этой композиции, Эйзенштейн замечает, что Моро младший (XVIII в.) знает уже ее, но без вынесения на первый план детали (части, «pars»). В качестве примера он приводит картину Моро «В ложе», где «в глубине капитель в виде головы барана и намек на другие ложи. Баран дает ощущение зала и отсветы сцены на нем — ощущение подмостков. В других случаях колесо кареты частью в кадре etc. Но в основном — это в глубинных кадрах — т. е. не более, как значительно более

тонкое и классное выполнение того же, что у Дюрера или Джордано появляется впервые. Правда, второй план (*pars*) здесь уже работает из-за *toto* (передний план), не показывая его» (GP, 27 XI. 1942).

Как видно из приведенных примеров, Эйзенштейн в этих записях по истории живописной композиции постоянно пользуется кинематографической терминологией, но уже свободной от монтажных преувеличений конца 20-х годов (которые долго сохраняются у него там, где он говорит о кино, а не о живописи). Поэтому для современной науки о кино эти его мысли о кинематографической истории живописи могут представить особый интерес не только для сопоставления с современными взглядами на глубинную композицию кадра, но и для ретроспективной оценки его собственных кинематографических открытий (особенно сделанных в мексиканском фильме).

Весь этот круг мыслей Эйзенштейна о «спиральной» или «концентрической» глубинной композиции, где последовательно используется несколько «обрывов», обычно излагается лишь на основе ставшего уже хрестоматийным разбора серовского портрета Ермоловой (т. 2; 376—386). Этот разбор самим Эйзенштейном строился в монтажной терминологии, повторяемой и в новейших пересказах его разбора, но не она здесь была существенной. В цитированных заметках о Дега, сделанных перед самой смертью, Эйзенштейн находил в портрете Ермоловой «тот же самый прием в виде концентрических прямоугольников» (GP, «Degas», 7 I. 1948), который у Дега дан в концентрических кругах, втягивающих зрителя. Задачи обоих художников различны, но самую формулу Эйзенштейн считал одинаковой. Опережение выводов современного искусствоведения в отношении Дега и Тулуз-Лотрека (и всей проблемы рамки в изобразительном искусстве) оказалось возможным именно потому, что Эйзенштейн сам решил сходные задачи в своих фильмах начала 30-х годов, в этом намного опередив других кинорежиссеров. Представляется, что понять эти его находки в кино легче, сопоставив их с его же открытиями в истории изобразительного искусства.

В первом из фильмов Эйзенштейна «Стачке» — по его собственным словам, его «очень увлекала двойная экспозиция. Причем двойная экспозиция предметов, резко различных по масштабности, «в чем сам он находил отклики пространственной многопланности кубизма» (т. 2; 455). В «Стачке» двойную экспозицию «абстрагированной» гармошки (рис. 9), доведенной «до набора сходящихся и расходящихся световых полос» (т. 2; 456), сквозь которые проступал пейзаж с идущей группой рабочих, можно прямо сопоставить с теми картинами Пикассо, Брака, Хуана Гриса, где композиция включает музыкальные инструменты, разложенные на плоскости.

Но особый интерес представляют не просто черты сходства с кубизмом, имевшие место и в других экспериментальных фильмах

20-х годов (в том числе в «Механическом балете» Леже). Интересно особое развитие, которое получает пространственная много-плановость в этом эпизоде «Стакки» благодаря введению специфического для кинематографа временного измерения. Сцена подчинялась музыкальному ритму, более того — его воспроизводила средствами немого кино (т. 2; 196 и 456). В этом сложном пространственно-временном построении Эйзенштейн, рассматривающий свои фильмы как пробы будущей теории искусства, позднее увидит не только предвестие передачи звука в кино, но и попытку передачи образа (сущи явления), отличного от изображения как тавкового.

Проблема структуры кадра была одной из тех основных художественных задач, которые Эйзенштейн напряженно решал в ряде своих картин. О фильме «Glasshouse» («Стеклянный дом») Эйзенштейн в дневнике весны 1928 г. запишет: «Glasshouse, где выворачивается представление (обычное) о *кадре*» (ДЭ, т. IV, стр. 114, § 36). О снимавшемся им в последующие годы мексиканском фильме Эйзенштейн позднее скажет: «Стиль композиции кадра был одной из основных проблем формы нашего мексиканского фильма» (т. 4; 637). Но по существу эта проблема ставилась Эйзенштейном начиная с самых первых опытов в кино, включая «Дневник Глумова», где пространственная сложность непосредственно продолжает структуру сцены эйзенштейновского «Мудреца», но средствами, в театре недостижимыми.

Примером задачи, не разрешимой для театра, Флоренский считал инсценировку «Искушения святого Антония» Флобера, где вся суть состоит, по Флоренскому, в «постепенном преобразовании пространства, из замкнутого, весьма емкого, насыщенного и цельного — в ширящееся, пустеющее, безразличное,— в постепенном разъедании бытия пустотой, хаосом и смертью. Короче говоря, это есть художественно наглядный образ нового времени. Чтобы показать на сцене такое превращение, надо было бы постепенно уменьшать величину актера, играющего Антония, а равно размеры всей обстановки... Покуда Антоний будет виден как соизмеримый с окружающим пространством, он будет оставаться мерою его, и его направлений, и его масштабов; а следовательно, и получится евклидово-кантово-astrономическое пространство, т. е. постановка пьесы не удается» (АП, § 24). Именно по этому (невозможному, согласно Флоренскому, в театре) пути пошел 40 лет спустя Феллини в своей гротескной современной вариации на эту тему — в эпизоде «Искушения доктора Антонио» из фильма «Боккаччо 70». Пластическое решение темы достигается не абсолютным, а относительным уменьшением размеров ханжи-доктора Антонио в сопоставлении с соблазнившим его гигантским изображением женщины на плакате (в особенности в сценах бреда, где ожившая гигантская фигура женщины преследует на улицах Антонио, становящегося в сопоставлении с ней лилипутом). Этот образ как нельзя более убедительно доказывает, что приемы, ка-

завшиеся невозможными или искусственными в театре 20-х годов, в кино (уже в то время, начиная с немецкого экспрессионизма, и в последующие годы) становятся вполне действенными способами организации пространства.

По существу те же пластические задачи хотел решать Эйзенштейн и в 3-й серии «Ивана Грозного», где, судя по рисункам, кинематографически выполнялась та задача представления призраков, которую на театре признавал технически (а потому и психологически) невозможной П. А. Флоренский в цитированной главе своего трактата. Существенными для замысла Эйзенштейна были при этом пропорции призраков и человека (Курбского), который их видит, так же как эта задача пластически оказывается главной в приведенном примере «Искушения святого Антония». Для своего адекватного кинематографического представления некоторые из рисунков Эйзенштейна к 3-й серии «Ивана Грозного» потребовали бы реализации его старых мыслей о вертикальном экране. В тех же рисунках, где Эйзенштейн пробовал соразмерить свой замысел с реальной формой экрана, ему удалось достичь деформации, особенно ярко воплощающей идею сцены.

Близкие психологические и пластические задачи Эйзенштейн решил еще в кадрах сна Марфы в «Старом и новом», где гигантский образ быка встает в небе над стадом (см. рис. 15). Структурно наибольшее сходство можно обнаружить между этим кадром и такими живописными композициями, как женщины, парящие в небе (например, над Витебском) на многих картинах Шагала. Если Эйзенштейн-кинорежиссер сближается с Шагалом в этом раннем произведении, то Эйзенштейн-теоретик обратится к нему много позднее, делая запись: «К «летающим фигурам» не забыть... Шагала» (ЦГАЛИ, ф. 1923, 1 оп., ед. хр. 1299, л. 29 и 351).

Эйзенштейн работал в это время над теорией·круговой и «ротационной» композиции, в качестве примера которой приводил «Страшный суд» Микеланджело, где «сочетание» фигур *изобразительно* представлено *парящими в воздухе* (GP, очерк «Наконец приобщился...» 27 X. 1946 г.) Сам он за 20 лет до того создал такую же «изобразительно парящую фигуру» (там же) быка в эпизоде сна Марфы.

Сходство этого кадра с быком в небе и «летающих фигурах» у Шагала относится не только к размещению фигур на верху и внизу картины (или кадра) и к их пропорциям, но и к возможной психологической интерпретации символов (мужского начала — у Эйзенштейна, символа женственности — у Шагала). О психологическом подтексте «Старого и нового» много раз высказывался сам Эйзенштейн. В одной из поздних записей Эйзенштейна по поводу мифа о совокуплении Неба с Землей у разных народов он говорит, что воссоединение их происходит благодаря ниспадающему с неба дождю, сравнивая это с быком в «Старом и новом»: «ср. у меня в «Старом и новом» — в небе бык, изливающийся потоками молока — в сне Марфы» (GP, «Потоп»).

Эта интерпретация родилась не в ходе «постанализа», а была непосредственным воспоминанием о рождении образа. В дневнике времени работы над фильмом Эйзенштейн записывал другой вариант близкого образа: «в облаках сосцы, из сосков дождь» (ДЭ, т. V в, стр. 128). В фильме этот сон подготовлен кадрами, где наяву сняты рядом беременная женщина и бычок (элементы будущего сна, соединяемые еще только пространственно-метонимически, как сказал бы сам Эйзенштейн, а не метафорой, как во сне); полупатетическое (по образному — цветовому выражению), полупародийное разрешение эта же тема находит в эпизоде свадьбы быка в том же фильме.

Психологически тождествен образу быка в небе у Эйзенштейна (хотя и обратен по пропорциям, — уменьшен, а не предельно увеличен) козел, парящий в облаках над беременной женщиной в картине Шагала «Беременная» (1913 г.) Шагал решительно выступал против кубизма как течения, основывающего искусство на науке, и еще с споре с Аполлинером отставал искусство выражения души. Но пространственные поиски художников 10-х годов оказались на его полотнах так же, как и на картинах других его современников, например, Пикассо, чью «Плывшую женщину», «освобожденную от силы тяжести» (GP), разбирал с этой точки зрения Эйзенштейн. Это новое отношение к организации художественного пространства, по Эйзенштейну, развивающее «ротационный» принцип, который есть уже у Микеланджело, сказалось и в таких эйзенштейновских экспериментах, как сон в «Старом и Новом».

О целесообразности сравнения этого эпизода фильма с произведениями изобразительного искусства свидетельствует уже то, что, судя по дневниковой записи, Эйзенштейн думал сперва (в 1928 г. летом) решить этот сон рисунками — дав эту часть фильма «рисованной мультипликацией — белым по черному с досъемкой в нее натуральных элементов» (ДЭ, т. Va, № 84, стр. 83, т. Vв, § 86, стр. 102—105); сохранившиеся в дневнике наброски к этому эпизоду показывают, насколько в это время ему были близки искания Диснея (позднее в 40-е годы он много им занимается теоретически, посвятив ему целый цикл записей, которые должны были сложиться в особый трактат). Но при этом, в отличие от Диснея, Эйзенштейну хотелось добиться синтеза рисованных частей и снятых. Позднее такой синтез, хотя и в другой форме, будет достигнут в декорациях к «Грозному» (в частности, в декорациях с рисованным изображением на потолке зала). В этом смысле они как бы образуют звено между экспериментами последних лет и опытами немецкого экспрессионизма, от которых Эйзенштейн, хорошо их зная, отталкивался, отрицая их, в ранних фильмах.

В рисунке Эйзенштейна «Прием послов (роспись потолка)» (30 III. 1942 г.) к эпизоду «Детство Ивана» и в соответствующих кадрах фильма по существу решается задача той круговой или ротационной композиции, которой Эйзенштейн занимается в те годы

в своих теоретических работах. Роспись потолка представляет огромную «изобразительно парящую фигуру», при этом перевернутую головой вниз. В упомянутой записи о посещении Дрезденской галереи Эйзенштейн как бы дает комментарий к такой композиции кадра, отвечая на вопрос, «почему можно переворачивать Тициана вверх ногами».

Эйзенштейн писал о круговой композиции: «На определенной стадии вдохновенности — а мастерство состоит в том, чтобы наиболее полно закреплять в видимых образах видения вдохновенности — зрительный образ достигает в разрезе композиции — всесторонней (круговой) устойчивости. Буквальной «внутренней» гармонии — через создание «своего» собственного нового самостоятельного «мира», подобно планетам и земле имеющего свой внутренний центр кругового притяжания для всех слагающих его частей. Равно гармоничный и в себе всесторонне законченный». (СР, 27.X.1946). Развивая эти мысли год спустя, он намеревался свести воедино заметки о Тинторетто, «композиционно (иногда) столь завершенном, что картину можно «крутить» — во всех положениях «пятно» равно композиционно уравновешенно» (GP, «Круг-ротация», 12 X.1947). Такое же «не только круговое, но шаровидное» построение Эйзенштейн находит у Караваджо. Через «ovalы и круги портретов» Эйзенштейн переходит к «уже чисто ротационно задуманным вещам» Пикассо, еще предметным, и к вовсе абстрагированному решению той же задачи у Леже.

В соответствии с общим стилем «Грозного» перевернутая фигура на росписи потолка не образует завершенного построения, она смещена относительно центра кадра, занимает большую его часть. Такая же намеренная диспропорция особенно наглядно выступает и в аналогичном противопоставлении Грозного, распостертоего на полу, и фрески на стене в сцене «Исповеди» из 3-й серии. По существу здесь решается пластическая задача, близкая к той, о которой речь шла выше по поводу призрака Грозного перед Курбским в той же серии. В этом эпизоде фреска входит в сюжетное строение кадра: Грозный обращается к фреске, каётся перед ней, приходит в бешенство, к ней обращаясь. Поэтому кажется правильным предположение, по которому фильм, задуманный в рисунках и постепенно из них выраставший, развивался в сторону все большего включения графического образа в композицию кадра. В какой-то мере к упомянутым эпизодам можно было бы отнести название «рисованного» или «частично рисованного» фильма, что объясняется, в частности, сознательным отделением от натуралистической линии в кино.

Опосредованную связь замысла, согласно которому в рисунке появляется «парящая фигура», с позднейшим кинематографическим воплощением, можно проследить и на рисунках к «Пещному действию», где над тремя отроками парит спасающий их ангел (как и на новгородской иконе, послужившей, видимо, прототипом для рисунков Эйзенштейна). При окончательной кинематографической



16. Федор Басманов с маской. Рисунок Эйзенштейна к фильму «Иван Грозный».

реализации этого эпизода, однако, кадры с ангелом были устранены и оставлена только симметричная по отношению к ангелу фигура митрополита Филиппа.

В последних фильмах Эйзенштейна каждый кадр обычно реализует замысел, уже достаточно четко разработанный и воплощенный в рисунке, что вызывает естественные возражения сторонников кино, ориентированного на непосредственную фиксацию действительности. При реализации с помощью конкретных актеров «проекция» такого замысла могла меняться в зависимости от особенностей внешности актера. Так, замысел кадра, в котором Федька сдвигает маску, отраженный в рисунке (рис. 16), при его воплощении меняется: округлые очертания лица актера, игравшего Федьку, заставляют отказаться от замысла одного из тех удлиненных лиц с ртом, сдвинутым к низу лица, которые характерны для многих этюдов юношей у Эйзенштейна (ср., например, РЭ I рис. 63, 77, 92, 94, 97, 120; II, рис. 6, 11, 17, 22). Соответственно и маска из треугольной, суживающейся книзу, стала круглой; треугольное навершие маски изменилось в многоугольную звезду, соотнесенную не с формой лица маски у Федьки и не с чубом на его голове (как в первоначальном замысле), а с растопыренными пальцами на поднятой руке опричника в правой части кадра; число зубцов на маске соотнесено теперь с числом пальцев руки. Мотив округлых очертаний маски и лица Федьки проектируется в правой части кадра в глубину — на круглые узоры на потолке. Из этого видно, что геометризованная симметричность рисунка, воплощавшего первоначальный замысел, сменилась бо-

лее богатой, но еще более детерминированной симметрией всех основных компонентов кадра.

6. *Вертикальный монтаж*. Начиная с 1928 г., когда им была написана Заявка о будущем звукового фильма, подписанная вместе с ним Пудовкиным и Александровым, Эйзенштейн мечтает о звукозрительном «контрапункте». Первым (погибшим впоследствии) воплощением его он считал один эпизод «Бежина луга», предвосхищавший то, что потом было сделано в «Александре Невском» (т. 3, 573; т. 2, 411). В дневнике 1928 г. Эйзенштейн записывает мысль о звуковом фильме (*Tonfilm*), позднее им развитую в трактате «Монтаж» уже после осуществления этого кинематографического эксперимента: «К *Tonfilm* у надо готовиться овладеть 1) *механикой интонации* (NB необязательно в дальнейшем диалог крупных планов — мб. это будет душераздирающая мелодекламация «чтеца» — типа *Kabuki* — «под пейзаж»)» (ДЭ, т. Vb, стр. 61, § 28). Переплетение («контрапункт») эквивалентных звуковых и зрительных образов, равноценных, а потому не дублирующих, а усиливающих друг друга, в японском театре «Кабуки» было тогда же разобрано им в особой статье.

Будущее звукового кино он видел в продолжении такого именно переплетения, благодаря которому, например, в спектакле «Цюсингуря» («47 верных») звучащая флейта подчеркивает драматический момент обнаружения хижины — места укрытия злодея и заставляет как бы «слышать» пейзаж (т. 5; 307; т. 4; 233). В «Кабуки» Эйзенштейна привлекают не только такие случаи усиления воздействия зрительного образа благодаря звуковому (и обратно), но и образный параллелизм звукозрительных сочетаний, не становящихся никогда натуралистическим сопровождением изображения звуком. То сочетание жеста с движением звука, которое Эйзенштейн впоследствии разбирает в «Вертикальном монтаже» на примере сцены перед Ледовым побоищем в «Невском», он описывает за 10 лет до этого, говоря об актере Кабуки (т. 5; 307). Это восприятие японского театра Эйзенштейном близко к тому, как его учитель Мейерхольд еще в 1909 г. представлял себе синтетический театр (Мейерхольд 1968: 145).

О японском театре Эйзенштейн снова вспоминает в 30-е годы, когда он выступает (в частности, в своем докладе в Сорbonне, т. 1: 553—554) с программой развития звукового фильма, противопоставляя его говорящему (как позднее цветовой фильм противопоставит цветному). Под звуковым фильмом он имел в виду такой, где «звук используется не в натуралистическом плане» (АА, «О звуке», запись П. М. Аташевой). В качестве примера он приводит «великолепные фильмы» Диснея о Мики-маусе, где «изящное движение ногой мышонка сопровождается соответствующей музыкальной фразой, которая является звуковым слышимым выражением механического действия» (там же, ср. т. 1: 553—554). Эти фильмы он сопоставляет с классической японской драмой, в которой характери сопровождается исполняемой за сценой мелодией.

По существу вся работа с Прокофьевым над музыкальными фильмами была развитием этой программы звукового ненатуралистического кино, которое ориентировалось на опыт такого синтетического театра, как старый японский и китайский.

Заслугой Мэй Лань-фана перед китайским театром Эйзенштейн считал то, что тот воскресил его синтетическую природу, соединив культуру зрительной стороны театра, расцветшую на юге страны, с вокальным началом, которое в ущерб пластическому, закрепилось на севере (т. 5: 314).

Одним из главных достижений по пути к такому звукозрительному «контрапункту», где звуковой образ перестает быть избыточным дополнением зрительного, явился закадровый голос в итальянском неореалистическом кино — в тех случаях, когда он представлял быть комментарием к изображению. О введении «чтеца» в кино, который мог бы заменить «диалог» разных кадров (т. е. в какой-то степени мог бы передать то, что раньше делалось только средствами монтажа), Эйзенштейн еще в 1928 г. писал по поводу «Кабуки». В статье «Гордость», написанной 12 лет спустя, Эйзенштейн в той же связи вспоминает не только о чтеце в Кабуки, но и о чтеце в театре Поля Фора (т. 5: 91—92). Сравнивая такой голос чтеца с титром в немом кино, Эйзенштейн замечал, что драматургические возможности этого голоса в звуковом кино еще почти не использованы. Эйзенштейн обсуждал эти возможности (в какой-то степени осуществленные позднее в итальянском неореализме, одним из предтеч которого был Пиранделло в лучших своих прозаических вещах) с Пиранделло во время их встречи в 1929 г. (т. 5: 93), т. е. через год после того, как появляется первая запись об этих будущих путях кино в дневнике Эйзенштейна.

В собственной режиссерской практике Эйзенштейна попытка осуществления такого голоса чтеца, вводящего зрителя и слушателя в фильм, была сделана в увертюре ко второй серии «Грозного»; развить этот принцип, сделав его основным для всего фильма, Эйзенштейн собирался в последнем из задуманных им фильмов «Москва 800». По словам Эйзенштейна, «звукозрительное кино, как особая область выразительности в искусстве, начинается с того момента, когда скрип сапога был отделен от изображения скрипучего сапога и приставлен не к сапогу, а к... человеческому лицу, которое в тревоге прислушивается к скрипцу» (т. 3: 585). Воплощением того понимания звукозрительного кино, о котором Эйзенштейн говорил на протяжении 20 лет, можно считать тот кадр в «Нюрнбергском процессе» Крамера, где изображение пустого стадиона, когда-то бывшего местом нацистских соревнований, рождает звучащий истерический голос Гитлера. Поэтому в глубочайшем противоречии с эстетикой звукозрительного контрапункта Эйзенштейна находится озвученный вариант «Октября», где последовательно шум аплодисментов приставляется к изображению хлопающих ладоней, музыка танца к изображению танцующих и т. д. Этого тем более нельзя было делать, что, как это подробно разъяснял сам

Эйзенштейн, структура фильма и монтаж многих эпизодов определялись желанием передать средствами немого кино звук (т. 2: 456—457).

Эйзенштейна, прошедшего через эту немую музыку, очень занимали предзвуковые образы, как бы рождавшиеся внутри изобразительных искусств. Так, Китс в оде к греческой вазе или Мандельштам в стихах о флейтах, которые «свищут, клевещут и злятся» на ободе греческой вазы, стремились прежде всего услышать образ, представленный зримым изображением. Эйзенштейн подробно разбирает не такие буквально передающие звук зрительные образы, а пластическую музыку (в частности, древнекитайских пейзажей и живописи Чурлёниса), которую он сравнивает со своими пейзажными построениями в «Потемкине». Речь шла не столько о тяге к изображению звука, что Эйзенштейну при его нелюбви к изобразительности было чуждо, сколько к передаче его функции — ритма как образа.

Поэтому (начиная с первых же своих записей о звуковом кино) Эйзенштейн говорит о роли звука как эквивалента монтажа. В немом кино только монтаж должен был передавать ритм, что требовало иногда монтирования очень коротких кусков пленки, а это могло прервать рассказ, помешать восприятию повествования. Выход из этого противоречия, по Эйзенштейну, заключался именно в звукозрительном контрапункте, при котором звук может взять на себя функции передачи ритма, освобождая тем самым режиссера от необходимости короткого монтажа там, где он мешал бы повествованию (т. 2, 453), поэтому вопрос композиции кадра Эйзенштейну представляется для звукового кино особенно важным. Эти мысли о замене звуковым образом ритмической функции монтажа коротких кусков пленки, возрастании длительности отдельных планов и соответственно вырастающей роли композиции кадра, сформулированные Эйзенштейном еще в 1937 г., по существу предвещали те принципы кинематографического стиля, которые обычно связываются с именами теоретиков кино 50-х и 60-х годов. Но следует оговориться, что чаще всего Эйзенштейн продолжал пользоваться монтажной терминологией, введя для обозначения звукозрительных сочетаний термин «вертикальный монтаж». Эта терминология и уход Эйзенштейна-режиссера в его исторических фильмах в решение задач того, что он сам назовет «романтическим кино», долго мешали увидеть реальные связи ранних мыслей Эйзенштейна-теоретика о звуковом кино с основной линией эволюции современного кино и современных теорий кино.

То, как Эйзенштейну перед началом работы над «Бежином лугом» мыслилось сочетание звуковых и зрительных образов, лучше всего видно по его заметкам к фильму «Условия человеческого существования». Сценарий для фильма по одноименному роману был написан А. Мальро. Сохранились режиссерские записи Эйзенштейна, сделанные в конце декабря 1934 г. и начале января 1935 г., когда он начал напряженно работать над фильмом. Среди

разработанных эпизодов особенно существенна финальная сцена смерти одного из героев — коммуниста Катова, сожженного в паровозной топке чанкайшистами. Расправы Катов ждет вместе с китайскими коммунистами, двум из которых он отдает свою долю яда, сохраненного им на случай пыток. Эту сцену в романе Мальро Хемингуэй называл одной из лучших в литературе XX века (Хемингуэй 1942: XXX, 1966: 281).

Эйзенштейну предсталось, что на основании этой сцены можно задумать «величайшую из когда-либо созданных фуг» (*The greatest fuga ever made*) (ЦГАЛИ, ф. 1923, оп. 1, ед. хр. 363, л. 17). В этой фуге должны были сплетаться разные герои и группы героев романа и фильма — Катов и узники, изображенные Мальро в этой сцене, и отсутствующие в этом именно эпизоде романа «массы внутри Шанхая» и «войска, наступающие на Шанхай». У каждой из этих групп должны быть «своя музыкальная линия» (*Each has its musical line*, л. 17). Перечеркнув неудовлетворивший его конец сценария Мальро, Эйзенштейн написал на своем экземпляре, что вместо этого надо дать три параллельных действия этих групп, сплетающиеся в образе Катова. Пере克莱каясь с позднееенным анализом романов Мальро в терминах кинематографических планов и игры черно-белой светотенью (Фич 1964: 61—62), Эйзенштейн задумывал концовку фильма в набросках режиссерского сценария следующим образом.

После того, как Катов отдал товарищам свою долю яда, за ним приходит офицер; его уводят на пытки. В романе эта сцена описана так: «Фонарь отбрасывал тень Катова, теперь ставшую очень черной, на большиеочные окна; он грузно переступал с одной ноги на другую, раны мешали ему идти, по мере того, как его раскачивающийся шаг приближал его к фонарю, очертания его головы терялись на потолке. Вся темнота залы ожила и следила не отрываясь за каждым его шагом. Тишина стала такой, что пол откликался каждый раз, когда он тяжело становился на него ногой; все головы, то подымаясь, то опускаясь, следили за ритмом его ходьбы...». Конец этого «марша» Эйзенштейн записал подробно (поясняя его рисунками-схемами): «шаги Катова на замедление к дверям (спиной к другим, следящим на каждого его шагом). Катов останавливается. Поворот ног. Панорама вверх до лица. Глаза и 1) общий план: он один» (судя по рисунку, дан общий план темной залы, внутреннего двора школы, ставшего тюрьмой для двухсот коммунистов); «2) средний: он в дверях» (на рисунке силуэт Катова в дверях); «3) общий: в дверях, 4) тот же (2) средний: его уже нет! 5) общий план и изобразительный повтор схемы 1—2—3—4 в ритме свистка паровоза (Катов сожжен» (л. 2, 41. 1935 г.).

Свисток в этой финальной сцене выступал дважды: Эйзенштейн намечает «показать непременно паровозы и сжигание (приготовление — переходящее в свист) раньше до казни Катова. Его же казнь лишь в звуке свистка» (л. 6). Изобразительно после смерти

Катова в финале фильма (в отличие от романа) Эйзенштейн хотел показать наступление партизанских войск: «*После свистка смерти Катова, сквозь общий ход наступления резко вступает ритм хромоты Катова (как продолжение его темы). Так же «грубо», как басы «Sanc-tus» (№ 20 мессы Баха) сквозь все остальное полифонии. И: хромота переходит постепенно в марш на обе ноги*» (л. 8, 5 I.1935 г.).

Упоминание мессы любимого композитора Эйзенштейна Баха (по-видимому, Эйзенштейн имеет в виду мессу h-mol, b-minor, 4 «In spirito sanctum») существенно для понимания того, насколько реально в это время Эйзенштейн ориентировался в своих опытах создания звукозрительного контрапункта на опыт музыки. Ритм хромоты Катова для него становился ключом композиции всего финала фильма, определяя монтажную схему. Для уяснения принципов эйзенштейновского «контрапункта» важно и то, что смерть Катова он считает нужным дать только звуковым образом — свистком, но не изобразительно: изображением здесь уже вводится противоречий звуку образ наступающих войск.

Как позднее в фильме Мунка «Эроика», музыкальная терминология в этих записях Эйзенштейна отвечала тому, что весь фильм был задуман в духе музыкальной композиции. Использование звука должно было лишь материально выявить скрытую музыкальность всего фильма, сказывавшуюся в его монтажной структуре.

В сценарии «Американской трагедии» эпизод, где Клайд и Роберта порознь едут на свое роковое свидание, решен как чисто музыкальное построение, использующее «конкретную музыку» движения поезда. Перемежаются две музыкальные темы — колеса поезда отбивают для Роберты ритм свадебного марша, а шум паровоза для Клайда воплощает лейтмотив «Убей-убей!» Нарастающее столкновение этих двух тем разрешается долгим пронзительным гудком паровоза, после чего поезд останавливается и Клайд из него выходит. Не исключено, что само по себе построение звукового образа на шуме (появляющееся только в этом — ключевом — месте сценария) для самого Эйзенштейна было продолжением того эксперимента, который был им начат, когда он заказывал композитору Майзелю музыку к «Броненосцу Потемкину».

Вспоминая о «музыке машин», которая должна была прозвучать по его замыслу при встрече с эскадрой, Эйзенштейн позднее говорил: «Для этого места я у композитора категорически потребовал отказа не только от привычной мелодичности и ставки на обнаженный ритмический стук ударных, но по существу, этим требованием заставил и музыку в этом решающем месте „переброситься“ в „новое качество“: в шумовое построение» (т. 3, 67).

Так перебрасывается в шумовое построение (шум поезда) звуковой образ и в указанном месте сценария «Американской трагедии»; такова же роль свистков и гудков паровоза в финале «Ус-

ловий человеческого существования». Подобное решение Эйзенштейн не считал универсальным: Майзеля он (присоединяясь к суждениям историков кино) упрекал в том, что атональную музыку, пригодную для этого именно эпизода «Потемкина», он (композитор) развел в прием, использованный им и в других фильмах (т. 2; 459—460).

Если в случаях, подобных «музыке машин» Майзеля для «Потемкина», основным организующим началом было изображение, монтажному строю которого подчинялась музыка, то в других эйзенштейновских экспериментах изображение могло подчиняться звуку. Но у Эйзенштейна этот прием всегда вспомогателен и нужен лишь как фон для разъединения звука и зрительного образа в следующих эпизодах.

Экспериментирование со звуком, задуманное, но не доведенное до конца в фильмах времени поездки за границу (которая основной целью ставила работу над звуковым фильмом), было продолжено в погибшем «Бежином луге», при реконструкции которого именно звукозрительный контрапункт восстановить не удается. Сравнивая ранние теоретические высказывания Эйзенштейна о звуковом фильме с его историческими фильмами, можно увидеть, как много из этих замыслов ему удалось осуществить вместе с Прокофьевым. Это касается как эстетики звукозрительного ненатуралистического кино в целом, так и отдельных деталей, вплоть до технических.

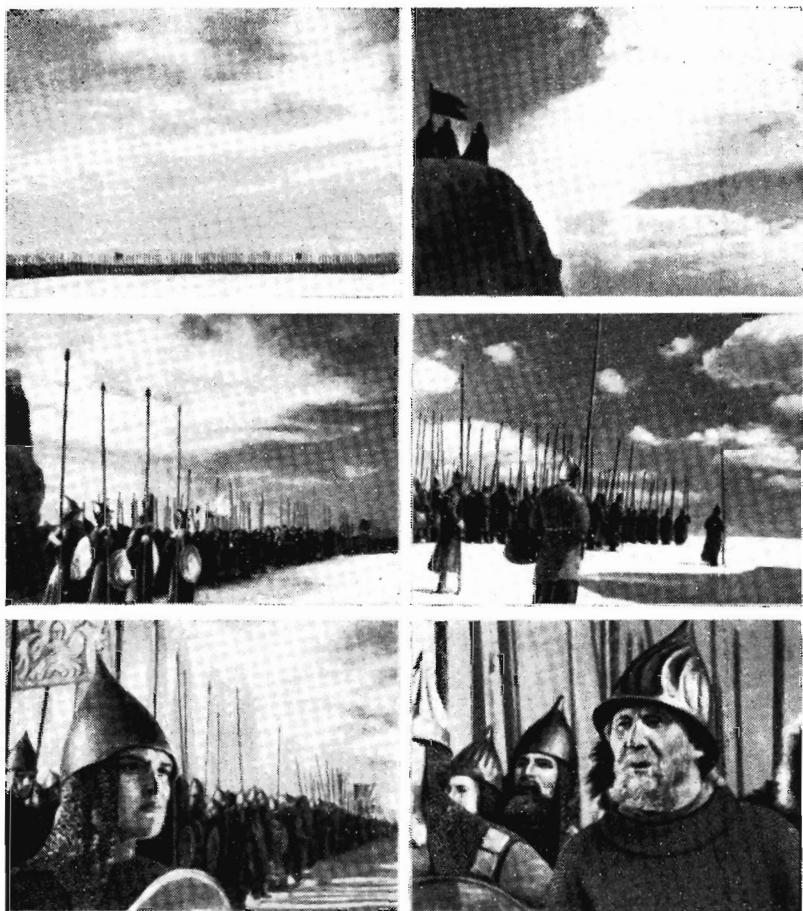
В частности, намеченные еще в высказываниях Эйзенштейна 30-х годов пути преобразования обычных звуков в фильме нашли развитие в том, как в музыке к «Александру Невскому» Прокофьев использовал деформацию звучности инструментов при их различном расположении перед микрофоном. Звукозрительные построения «Александра Невского», созданные в сотрудничестве с Прокофьевым, были опытом освоения «вертикального монтажа». Его принципы в ходе детального разбора 12 кадров этого фильма (специа на рассвета перед «Ледовым побоищем», рис. 17) были позднее изложены Эйзенштейном в статье «Вертикальный монтаж», остающейся в некоторых отношениях непревзойденным образом исследования соотношения звука и изображения, как об этом свидетельствует, в частности, сопоставление с новейшими теоретическими и экспериментальными работами по световой музыке (Свет и музыка 1969).

Одним из основных рабочих приемов экспериментального исследования эстетики кино, а возможно, и экспериментального изучения других видов искусств, является исследование того, как один и тот же элемент (например, изображение лица в ранних опытах Кулешова) производит различный эффект в зависимости от той целостной структуры, в которую этот элемент вставлен. В этом отношении исключительно интересны результаты проведенного Эйзенштейном анализа повторяющихся музыкальных фраз в их взаимоотношении со зрительным изображением в кадрах, предшествующих ледовому побоищу (т. 2; 277).



17. Кадры из эпизода перед «Ледовым побоищем» (из фильма Эйзенштейна «Александр Невский»)

Но гораздо более спорна попытка на этом основании провести непосредственное соответствие между вертикальным членением кадров и выделением долей тактов. Подобное соответствие, по словам Эйзенштейна (т. 2; 255), ощущалось им при монтаже; поэтому свидетельство статьи, написанной вскоре после окончания работы над фильмом, представляет несомненную психологическую ценность. Эйзенштейн сам оговаривает сугубую субъективность тех своих ощущений, которые помогали ему при монтаже (т. 2; 248). «Жест», который Эйзенштейну видится в музыке Прокофьева, интересен для анализа истоков его кинотворчества, но это описание остается вполне субъективной записью его восприятия музыки. Попытка же теоретически осмыслить подобное



жестовое восприятие музыки, построив таблицу соответствий между рядами кадров, тактами музыкальных фраз и их долями и жестами, которые эти музыкальные фразы рождают в восприятии Эйзенштейна, порождает существенные трудности.

Эйзенштейн свои впечатления от музыки склонен использовать для прямого отождествления временной последовательности звуков с пространственным членением кадра. Эту принципиальную трудность отмечает с достаточной четкостью сам Эйзенштейн: «Все наши рассуждения имели бы силу, если бы в кадре отдельные элементы появлялись бы последовательно» (т. 2; 252). Эйзенштейн отвечает на эти возражения указанием на развертывание кадров в данной сцене слева направо в духе современных теорий развертывания картины при оптическом восприятии, ему, разумеется, еще не известных (т. 2; 252—253). Согласно Эйзенштейну, рассматривавшему всякое произведение как «пропись» — инструкцию

(программу в смысле современной кибернетики), «искусство пластической композиции в том именно и состоит, чтобы вести внимание зрителя тем именно путем, с той именно последовательностью, которые автор предпишет глазу зрителя двигаться по полотну картины» (т. 2; 253).

С точки зрения современных кибернетических представлений речь может идти не столько о буквальном движении глаз, видимо, не играющем такой существенной роли при зрительном восприятии, сколько о развертке, сходной с телевизионной. Проблема характера зрительного восприятия эстетических образов остается нерешенной; до обработки данных соответствующих экспериментов допущения Эйзенштейна о параллелизме строения музыкальных тактов и кадров фильма остаются недосказанными. Стоит заметить, что причисление Эйзенштейна к сторонникам аналогических отношений между звуковым и зрительным образами основано более на его собственном цитированном «постанализе» (Бюрш 1967: 521), чем на материале самого фильма, который и в данном случае, как и в других выше упоминавшихся, допускает двоякое толкование — не только как основанный на аналогии звукового и зрительного образов, но и как строящийся на их частичном несовпадении. Это последнее согласовалось бы с теми мыслями Эйзенштейна о характере звукозрительного контрапункта, которые цитировались выше.

Случай звукозрительного параллелизма, разбираемый Эйзенштейном на примере этого эпизода из «Александра Невского», является лишь одной из возможных звукозрительных структур. В более ранних своих работах Эйзенштейн указывал и на другие возможности, включающие отсутствие звука, играющее существенную структурную роль; как отмечал Эйзенштейн, отсутствие звука может быть передано музыкой, как это делается в том же «Кабуки» (т. 4; 233). Значащее отсутствие музыки Эйзенштейн вводил в свое определение нулевого звука: «музыкальным мы полагаем такой фильм, где отсутствие музыки на экране считается как пауза или цезура: пусть иногда в целый ролик длины, но столь же строгого учета (чтобы не сказать — счета), как ритмически учтенный перерыв звучания, как строго отсчитанные такты молчания в единой общей системе тактов звучания» (т. 3; 582—583). Внимание к нулевому звуку было естественно для Эйзенштейна при его стремлении к установлению значащих соответствий между элементами целостной системы.

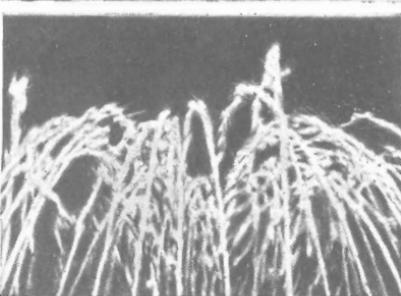
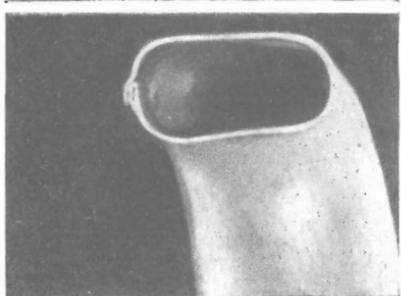
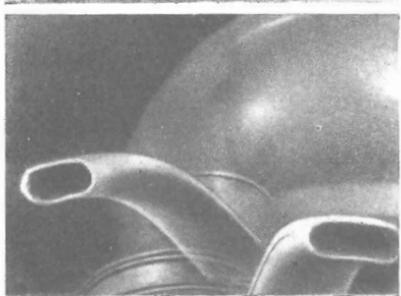
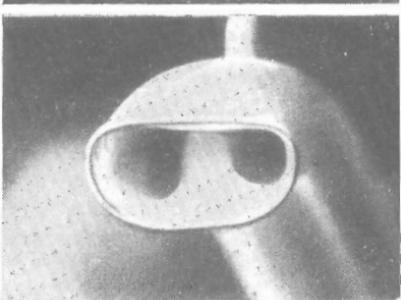
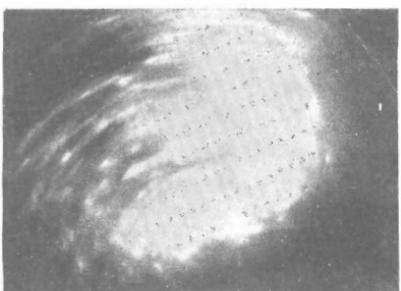
Последующее развитие звукового кино показало, что отсутствие звука (или во всяком случае речи) может быть существенным средством организации фильма во времени (минута молчания на бирже в «Затмении» Антонioni) и становится даже приемом построения всего звукового фильма («Голый остров»). Благодаря роли звукозрительных несовпадений, рано выявленной Эйзенштейном, уже в первых звуковых фильмах оказалось возможным введение принципиально немого актера — например, Харпо

Маркса — одного из братьев Маркса, чью игру высоко ценил Эйзенштейн. После того как «Великий немой» заговорил, в нем оказался возможен актер, играющий немого — притом музыкант, как Харпо Маркс, в самой функции которого подчеркивается, следовательно, противопоставление звукового кино говорящему, столь важное для эстетики Эйзенштейна.

7. *Цвет и тема*. Решение задачи звукозрительного контрапункта Эйзенштейн видел в цветовом кино. В своей кинематографической практике Эйзенштейн очень рано начинает экспериментировать с введением цвета в черно-белый фильм, предвосхищая опыт второй серии «Ивана Грозного», позднее развитый в экспериментах последних десятилетий. По словам самого Эйзенштейна, зародыши «вторжения цвета в порядок водораздела между серым и черно-белым» во второй серии «Ивана Грозного» можно видеть уже в «Потемкине» (т. 3; 90). Следующими этапами на пути поиска цветовых решений кульминационных моментов было два эпизода в «Старом и новом». В первом из них — сцене с сепаратором — были введены цветовые куски бьющих струй, (рис. 18), сменившиеся кусками черно-белыми (см. т. 3; 85). В цветовых кадрах эпизода с сепаратором внимание сосредотачивалось на неизобразительной функции той цветовой и световой музыки, которую создавал Эйзенштейн. Но при этом такая музыка, становясь неизобразительной, в то же время была программной (в чем и заключается принципиальное расхождение между Эйзенштейном и Кандинским). Во втором цветовом эпизоде того же фильма свадьба коровы и быка была представлена соединением двух дополнительных цветов. Позднее сам Эйзенштейн увидит в этом осуществление мысли Ван-Гога о том, как надо выражать любовь живописными средствами (т. 3; 507). Этот основной принцип использования цвета не как способа изображения, а как средства выражения темы, сохраняется во всех позднейших опытах цветовой музыки Эйзенштейна.

Сила Эйзенштейна заключалась не в конкретных технических достижениях, а в опережавшем развитие техники понимания тенденций развития цветового кино. Эти тенденции начали реализовываться лишь в самое последнее время в таких цветовых фильмах, как «Цвет граната» и «Красная пустыня», где, как об этом мечтал Эйзенштейн, цвет, освобожденный от предметной изобразительности, становится вместе со звуком средством воплощения темы. Сам Эйзенштейн долгое время не мог из-за отсутствия соответствующих технических возможностей реализовать свои намерения в кино и пробовал создать условные замены этим кинематографическим замыслам в театре. Театр, как и в юности Эйзенштейна, оказался подготовительной лабораторией для кино — на этот раз цветового (в «Валькирии»).

Наиболее существенным промежуточным звеном между описанными выше ранними опытами Эйзенштейна по введению цвета в немое кино и его наивысшим достижением в цветовом звуковом



18. Кадры из сцены с сепаратором (фильм Эйзенштейна «Старое и новое»)

кино (вторая серия «Ивана Грозного») был эйзенштейновский замысел постановки оперы Шостаковича «Катерина Измайлова». Об этом замысле по поводу «цветовой родословной» его фильмов не упоминали ни сам Эйзенштейн, ни исследователи его творчества. Между тем для исследования интуитивного роста цветовых образных решений в творчестве Эйзенштейна важна сцена убийства Зиновия Борисовича из упомянутой постановки «Катерины Измайловой», подробное изложение которой входит в «Режиссеру».

Замысел этой постановки особенно любопытен потому, что Эйзенштейн и Шостакович — близкие по духу художники, сходные в непосредственном воплощении своего времени. Формулу, которую полузараздично Эйзенштейн нашел в «Монтаже» для своего искусства (по поводу фильма о Мексике) — «ироническое по форме, трагическое по содержанию» (т. 2; 306) — с неменьшим правом мог бы тогда же применить к себе Шостакович. Именно в этом духе Эйзенштейн описывает в своей интерпретации «соединение трагического и буффонного, комического и патетического» в опере Шостаковича (т. 4; 539). По его словам, «в этой опере налицо самый задстранный тип гротеска: если отравляемый свекор скорее зловещ, то убиваемый муж явно карикатурен. ... А между тем и свекра и мужа убивают самым натуральным и трагическим образом, причем смерть ничего комического или условного не имеет. Это яд и кровь, а не «истечение клюквенным соком», несмотря на то, что в этих персонажах, особенно в муже, все элементы буффа налицо» (т. 4; 540). Сцену после убийства Сергеем мужа Катерины Эйзенштейн предлагал решить так: «Люк открывает Катерина. Крышкой от публики. Светит Сергею свечкой, взятой со столика. Она в ночном уборе. Со свечой в руках. На фоне черной полосы... Я думаю, что здесь мы пластически выразили купчиху Измайлова, действительно поднявшуюся до леди Макбет Мценского уезда! Цветистая купеческая спальня, купеческая постель, купчиха и приказчик внезапно приобретают графическую строгость трагизма. После удушения комического персонажа гротеск и пластически оборачивается своей трагической стороной. Технические средства: кусок черной материи, ночной убор, люк и свечка» (т. 4: 571).

Не подлежит сомнению, что это решение сцены в замысле постановки оперы (где смена цветового эпизода графически отвечает введению похоронного марша) подготавливало переход от цветового эпизода пира опричников к «графической» сцене в соборе во второй серии «Ивана Грозного» (ср. обратное движение от графического к цветовому в таких позднейших фильмах, как «Ночь и туман» Алена Рене с контрастом черно-белых кадров фашистских концлагерей и обрамляющей цветовой безмятежности начала и конца фильма).

В приведенном описании убийства и сцены после убийства и в «Катерине Измайловой» и в двух сходных эпизодах (пире оприч-

ников и сцене в соборе во второй серии «Грозного») совпадает не только общий прием (характерный для Эйзенштейна) перехода от гротеска к трагедии (с убийством «комического персонажа») и цветовое решение этого перехода, но и такие детали, как фигура со свечой (люк функционально эквивалентен узкому проходу в собор). Можно заметить, что в том же тексте «Режиссуры» 1934 г. содержатся и подготовительные материалы к другой гротескной (трагикомической) сцене второй серии «Ивана» — Пещному действию (т. 4; 253).

До того, как черно-белая световая музыка и цветовая музыка снова соединились в контрасте двух эпизодов в «Иване Грозном», у Эйзенштейна две эти линии поисков временно разъединились. Черно-белая световая музыка, развивавшая некоторые пластические достижения «Броненосца Потемкина», была сознательной целью экспериментов в «Александре Невском». В это время у Эйзенштейна складывается то отношение к музыкальному театру и кино, которое все более сближает его с традиционным дальневосточным театром.

В последнее десятилетие своей жизни Эйзенштейн, задумывая цветовые фильмы (о Лоуренсе Аравийском, что было осуществлено на Западе много лет спустя, о Пушкине, о Москве), много теоретически занимается проблемой цвета. В эпилоге «Неравнодушной природы» он писал, что в свете «цветовых катастроф», чем являются почти все цветовые фильмы, сделанные по сей день, теоретическая работа над проблемой предмета фильма, его цвета и сочетания их с музыкой имеет громаднейшее значение» (т. 3, 425; выражение «цветовые катастрофы» по отношению к рядовой продукции цветных фильмов, в том числе и некоторых диснеевских, напоминающих «лубки дурной складки», т. 3; 426, Эйзенштейн употребляет и в других статьях: т. 3; 489).

Из утверждения о том, что цвет должен быть первичным по отношению к позднейшей его материализации в конкретных предметах (т. 3; 428, 508 и др.), вытекал интерес Эйзенштейна к таким случаям, где (как в детском рисунке и народной лубочной картине, высоко им ценимой) цветовое пятно не совпадало с очертаниями предмета (т. 3; 513). Не ограничиваясь этим общим положением, Эйзенштейн шел дальше, выдвигая мысль о необходимости отделения зеленого цвета от его носителя — травы.

Эйзенштейн был далек от установления жестких однозначных соответствий между цветовым рядом и другими рядами. Но он очень интересовался такими системами в древнедальневосточных эстетических теориях. В «Вертикальном монтаже» Эйзенштейн собрал и проанализировал огромный материал, относящийся к символическому значению цвета у разных художников.

Занимавшая Эйзенштейна с этой точки зрения проблема сюжетной функции дополнительных цветов, в частности красного и зеленого, может быть пояснена на примере одного из лучших цветовых фильмов — «Красного шара» Ламорисса. В фильме

красный цвет шара как бы задает цветовую тему. В одном из эпизодов фильма внутри кадра рядом оказываются красный воздушный шар и зеленый круг огня светофора, по цвету дополнительный к красному. Относительно долго эти два образа, одинаковых по форме и дополнительных по цвету, находятся рядом, затем загорается красный огонь светофора, два красных шара мгновение находятся рядом и тут же красный шар отлетает от светофора, как бы отталкиваясь от красного круга. Здесь соотношения во времени подчинены цветовым соотношениям, как это и должно быть в том цветовом кино, о котором мечтал Эйзенштейн. В этом эпизоде фильма Ламорисса буквально воплотилось то сочетание красных и зеленых кружков (в том числе красного глазка светофора и зеленого) — в сопоставлении соответственно с зелеными и красными кружками (т. 3; 503), которое мечталось Эйзенштейну в его этюде о цветовом фильме, где «в сцене со светофором зеленое и красное расцветают... эмоцией» (т. 3; 506).

Считая необходимым отделение цвета от его носителя — изображаемого предмета в развитом искусстве, Эйзенштейн в то же время учитывал «обходный путь» передачи цветовых ощущений «с погружением в формы чувственного этапа мышления, когда цвет был неотделим от предмета» (ГР). Такие «обозначения цвета через предметы — носители этого цвета» вызывают, по Эйзенштейну, «чрезвычайно повышенную интенсивность ощущения» (там же). Эти замечания были им сделаны по поводу материалов о цветовых метафорах у Шекспира, собранных в замечательной по полноте материала книге К. Сперджен об образности Шекспира (Сперджен 1965). Но из работ о цветообозначениях у писателей еще большее впечатление на Эйзенштейна произвела выпущенная почти одновременно с книгой Сперджен и сходная с ней (при неизмеримо большей глубине понимания образной структуры) такой же полнотой статистически обработанных данных книга Андрея Белого «Мастерство Гоголя».

К статистически обоснованным результатам исследования Белого о Гоголе Эйзенштейн обращается и в своем трактате «Вертикальный монтаж», когда, готовясь к занятиям цветом в кино, он подбирает доказательства идеи значимости определенного цвета (противопоставляя ее идею Кандинского о внутреннем звучании цвета вне его программного функционирования). Для доказательства своего предположения о мрачных ассоциациях, обычно связываемых с желтым цветом, Эйзенштейн использует статистически обоснованные выводы Андрея Белого.

Эти наблюдения Белого оказались очень важны и для художественного творчества Эйзенштейна (см. т. 3; 570).

Сравнивая воспоминания Эйзенштейна о начале замысла его цветового биографического фильма (героем которого должен был стать не Гоголь, а Пушкин) с его же рассуждением, основанном на статистике Андрея Белого, можно наглядно увидеть путь, связывавший для Эйзенштейна научные (в данном случае литературоведческие) и художественные знания.

туроведческие) занятия с художественными проектами фильмов. Но тут же следует отметить, что духу Эйзенштейна противоречило бы выведение замысла фильма только из научных (в этом примере статистических) исследований. Самым существенным было сопряжение их с автобиографическим впечатлением, давшим в сочетании с «чернотой» Европы 1933 года (после прихода фашистов к власти) эмоциональный фон фильму.

В одной из предсмертных записей (АА, наброски «К возможной полемике с Эйслером», 14 декабря 1947 г.) Эйзенштейн формулирует эту точку зрения на рождение образа, говоря о впечатлении, рождающем домами города:

«Мы ищем соизмеримость; а не иллюстрирование или повторение... Как skyline [линия неба] почему [-то] этот излом ее дорог мне: так и звукоряд своим сочетанием пленяет.

И это *почему-то* за пределами отдельных сфер — образ и диктует выбор того или иного излома линии или очертания мелодии.

Образ — в *жест*: жест *underlies* [лежит в основе] обои[х]. Тогда можно любые контрапункты».

В экземпляре избранных переводов Пастернака (1940 г.) Эйзенштейн отмечает именно те строки, где подчеркивается близкое ему, как и Пастернаку и Верлену, импульсивное не рассчитанное существо поэзии. «Цветовая родословная» фильмов Эйзенштейна служит едва ли не лучшей иллюстрацией этих его мыслей о «протоплазматическом» зарождении образа, постепенно разрастающегося в дифференцируемую структуру.

8. *Искусство и техника*. Проблема соединения науки и искусства, столь важная для понимания эстетики Эйзенштейна и его современников, представляла перед ними не как двуединство, а как триединство. Рядом с наукой все большее место занимала техника. Художник же, посвятивший себя кино, не мог не видеть того, как много в этом искусстве определяется технической его стороной. Само экспериментирование в искусстве становилось возможным, а часто и вызывалось благодаря развитию техники.

Искусство 20-х годов было в большой степени доведением до полного совершенства тех средств, которые могут находиться в распоряжении человека. Отсюда происходило и самодовлеющее внимание к средствам выражения, которое характеризует и науку и искусство того времени.

Эйзенштейн в 20-е годы прошел через техницистический подход к искусству; более того, свою социальную роль он определял именно через отношение к технике (т. 2; 98). Тогда же он отдал дань увлечению техникой как таковой, рационалистической технической цивилизацией «века победоносного индустриального становления» (т. 3; 416) в частности, и американской (хотя многое его отталкивало от Голливуда, где он не встретил понимания, и от Америки, что и привело к разрыву, кончившемуся катастрофой мексиканского фильма).

Роль индустриальных технических концепций для того времени несомненна.

30-е годы были временем торжества технического подхода не только к искусству; славословия технике проникали в стихи, становились общим местом, всеми повторяемым.

В трактатах Эйзенштейна этой поры можно найти наблюдения об эстетике машины, ее «одомашнении» (т. 4; 455 и 458). Образы машины как животного даны в «Старом и Новом» («Генеральной линии») и непосредственно (монтажом, соединяющим косилку и крупный план кузнечика, ср. ДЭ, т. IV, стр. 81), и косвенным внутренним контрапунктом: труб сепаратора молоко капает так же, как (в противоположной мрачной сцене умирания природы) с так же изогнутых козьих и овечьих морд капала источаемая сушью влага. В «Старом и Новом» последовательно сменяют друг друга мотивы домашних животных — быка, коровы, лошади — и «домашних» машин — трактора, сепаратора. Пищущая машинка, показанная крупным планом, становится образом другой машины — бюрократического аппарата (т. 3; 441); эта тема продолжалась в замысле комедии «М.М.М», но ей не суждено было развиться.

В 30-е годы пафос техники как таковой, ее внедрения в деревне в известной мере становится основной темой для Эйзенштейна, как в «Старом и Новом». Эстетизация сельскохозяйственной техники в этих фильмах как бы уже предварена опытом художественного освоения техники броненосца в «Потемкине» (недаром в одном из вариантов сцены с сепаратором в «Старом и Новом» выводные трубы сепаратора монтировались для сравнения с жерлами орудий «Броненосца», см. т. 3; 78), техники заводской — в «Стачке» (как до этого в спектакле «Противогазы»). Здесь ранние фильмы (и спектакли) Эйзенштейна были близки всему инженерному строю искусства таких художников того времени, как Д. Вертов и Леже (чей экспериментальный фильм «Механический балет» был очень высоко оценен Эйзенштейном). Но пафос машины у Эйзенштейна был противоположен тому контрасту человека и машины, который (вскоре после выхода «Старого и Нового») становится темой Чаплина.

При постоянном внимании к истории занимавших его предметов Эйзенштейн задумывался и над историей техники. Более всего его занимало то, как развитие техники продолжало биологическую эволюцию. По его словам, «большинство технических методов есть как бы материализованные и перенесенные на аппараты характеристики не только человеческих физических действий, но и ряда психических процессов» (АА, «Рильке II»). Говоря о том, что «уменьшительный» станок Дюрера (XV в.) и следующее за ним изобретение XVIII в. «показывают нам инструментализацию двух стадий фиксации силуэта» и сравнивая эти технические способы с фиксацией силуэта у японских художников, Эйзенштейн делает общий вывод: «Инструмент — есть „отвердевающий“ в

форму орудия принцип натурального физического процесса» (М., ч. II, 22 I.1944 г.).

Проблема соотношения органов человеческого тела и орудий, столь занимавшая Эйзенштейна, обсуждалась многими учеными века, начиная с Бергсона. На простом примере свою мысль о соотношении орудия и органа восприятия пояснял Нильс Бор (Дирак 1968: 21). П. А. Флоренский пришел к совпадающему с любимой мыслью Эйзенштейна выводу, что «разум осуществляет себя в технике, продолжающей тело посредством проекций его органов. Мы пришли к этому путем теоретических соображений. Дальнейшее за тем сопоставление органов и орудий доказывает, что последние действительно имеют своим типом первообразы органов, самые же органы — своею моделью» («Воплощение формы. Действие и орудие». Архив П. А. Флоренского).

Наибольший интерес представляют те наброски Эйзенштейна по истории техники передачи и хранения зрительной информации, которые содержатся в его неопубликованной рукописи «История кино» (22 X.1946), где Эйзенштейн рассматривает «историю кинематографа под углом зрения механизации средствами техники самого процесса отражения и закрепления результатов подобного отражения», отмечая «проблему воссоздания средствами техники процессов: получения сколка с явления действительности механическим путем и закрепления его техническими средствами». В главе «Получение сколка» Эйзенштейн отмечает в тезисной форме последовательно «обведенный рукой абрис реального предмета или силуэта тени как перв[ую] попытк[у] механизировать отражение реального облика», «...фототехнический примитив механического получения силуэтного изображения. Силуэты на зреющих плодах путем наклеек, под собою сохраняющих нетронутую поверхность. Возрождение этого в фотографиях Мак Роя и Моголи На[ди] на поверхности светочувствительной бумаги».

В длинном ряду перечисляемых Эйзенштейном технических достижений восточных и западных цивилизаций древности, средневековья и нового времени его особенно занимают такие древнейшие способы закрепления обмена, как печати Вавилона, «древние набойки на материю и сохранение традиции в кустарном текстиле Востока и Запада», техника слепка маски, в которой он видел пух (орешек) всего этого ряда изобретений и открытый; в этом Эйзенштейн сходится с такими теоретиками кино, которые, как Базен, возводят кино как средство фиксации реальности к способам сохранения отпечатков или к муляжам.

Современная техника служила Эйзенштейну для осмыслиения далеких технических изобретений. Их он связывал с чертами древнего искусства. В заметке «Круг-ротация» (GP, 12.X 1947) (для объяснения «чисто ротационно задуманных вещей» Пикассо «Плавущая женщина», 1929 г.), Леже и тех статически-«ротационных» (Микеланджело, т. 3: 402—403) и круговых (Тинторетто, Караваджо) композиций, которые им предшествовали, Эйзен-

штейн высказывает гипотезу: «Здесь в живописи (видимо) повторение процесса от статики нормы круга к динамике ротации (или наоборот), которая в истории развития имеет свой момент видимо в изобретении колеса, т. е. ротирующего круга!». Делая в связи с серией своих заметок о круге и колесе в искусстве пометку «Заняться вопросом истории изобретения колеса», Эйзенштейн затем формулирует свою гипотезу в виде серии рисунков, где опять-таки современная техника (тяжеловозы, где он видит Rückgang — возврат к раннему этапу) служит ему для воссоздания цепочки: от переваливания к перекатыванию, от круга (в частности, ствола) к ободу со спицами. О серьезности занятий Эйзенштейна этой проблемой свидетельствует, в частности, то, что в качестве прототипа колеса на рисунке он изобразил то сплошное трехчастное колесо (из трех сбитых вместе деревянных частей), которое, как это подтверждено новейшими археологическими данными, было прототипом колеса на всей территории древних цивилизаций Евразии (Чайлд 1954: 2—10). Гипотеза происхождения колеса из катков-бревен подтверждается и такими новыми открытиями, как находки катков из толстых стволов в алтайских курганах (Семенов 1968: 260).

Едва ли не наиболее тонким наблюдением Эйзенштейна, касающимся воздействия техники и производства на раннее искусство, было объяснение некоторых особенностей орнаментации древнеперуанских сосудов (рис. 19), очень его занимавших тем, что на их окружную форму были перенесены законы орнамента, связанные первоначально с плетением (GP). Вывод о том, что орнамент в ряде случаев развился из техники плетения или тканья, в настоящее время можно считать доказанным. Следы техники плетения Эйзенштейн пробовал проследить и во многих значительно более развитых образцах искусства.

Мысли Эйзенштейна о роли ремесел для развития ранних форм искусства были не столько следствием воздействия идей Земпера и его школы, объяснявшей происхождение художественных форм из техники соответствующих производств, сколько побочным продуктом его интенсивных занятий современной техникой, прежде всего кинематографической. По мнению Эйзенштейна, кино открывает не только невиданные возможности в самом искусстве, но вместе с тем позволяет открыть основополагающие эстетические законы. Проблема связи искусства с техникой для него представляла прежде всего в свете соотношения техники кино с другими искусствами.

В написанных частях своего завершающего эстетического труда Эйзенштейн подчеркивал, что к излагаемой концепции он пришел именно через кино. Объяснение этому он видел в том, что «в наиболее совершенной разновидности искусства, каковой автор полагает кинематограф, совершенно естественно должны приступить методы искусства вообще» (GP, «Кино и основные черты метода искусства. Die rhythmische Trommel»). В кино (при изучении



19. Перуанский сосуд с изображением человеческого лица

монтажа) «эстетика проверяется локтем и дюймом» (т. 2: 335). При исследовании звукозрительных сочетаний в звуковом кино «в руках паших обе сочетающиеся области существуют в виде двух самостоятельных лент, на одну из которых нанесены изображения, а на другую — записан звук» (т. 3: 585). Недаром Эйзенштейн жалеет Сальери за то, что в его время не было кино — главного средства, чтобы поверять алгеброй гармонию.

Кинематограф Эйзенштейну мыслился как грандиозный эстетический эксперимент, технически позволяющий осуществить прежде казавшееся несбыточным и в самом искусстве, и в теории искусства. Другие виды искусства, независимо от их возраста, осмысливались им через кино. Любимой его мыслью, много раз повторявшейся, было утверждение, что в кино удается осуществить все то, перед чем остановилось искусство «второго барокко» — первых десятилетий XX в. Пространственные эксперименты кубизма, аттракционы левого театра, внутренний монолог Джойса — все эти замыслы и опыты новейших течений искусства Эйзенштейн рассматривал как подступы к кино. А недостатком, пагубно повлиявшим на эти течения, он считал то, что они пытались другими средствами решить те задачи, которые полностью под силу только кинематографу (т. 3: 298).

Как это естественно по отношению к столь заостренной формулировке, она не должна пониматься вполне буквально. Из других замечаний Эйзенштейна, например, о Джойсе и кубистах, ясно, что он признавал и самостоятельную ценность за тем, что было сделано ими. Но его самого они занимали прежде всего как промежуточный мост от всех предшествующих видов искусства к кино.

Эти мысли Эйзенштейна представляют огромный интерес с точки зрения такой сравнительной истории искусств, которая не замыкалась бы в каждой отдельной области, а попыталась бы установить соответствия между этими областями. Так же, как изучение отдельной культурной традиции (русской, западноевропейской, китайской, японской или мексиканской) производилось им на фоне общей типологии культур, каждый из видов искусств — и прежде всего кинематограф, особенно его занимавший — исследовался им в свете общей типологии искусств. По существу уже сейчас литературоведы при характеристике стиля писателя этого периода постоянно обращают внимание на его кинематографические эквиваленты, то есть идут по тому же пути. Но чаще всего речь идет об отдельных наблюдениях, тогда как Эйзенштейн при его тяге к общим построениям набросал эскиз движения всего искусства века.

По его мысли, эволюция средств выражения вела везде в сторону кино, выступающего в качестве венца эволюции. Но телеологическая модель развития, предполагающая обращенность его к некоторой цели, даже когда эта модель (как это было у Эйзенштейна) исходит из реальных опытных данных, содержит привносимый извне оценочный критерий. Предположение о том, что кино является «высшим этапом живописи» (т. 3: 285), театра, литературы означает оценку одного искусства по сравнению с другим, которая объективно не может быть мотивирована и по существу объяснялась тем, что сам Эйзенштейн был творчески увлечен кино и поэтому его выдвигал в центр своей системы.

Здесь сказывается тот подчеркнутый эволюционизм, который вообще был очень характерен для Эйзенштейна. Но его выводы допускают такую их переинтерпретацию, когда они сохраняют ценность типологии, хотя и не обязательно должны говорить о хронологическом и эволюционном приурочении разных типов. Увлечение техникой предполагало, что в искусстве, где на первый план ставилась техника, можно говорить о постоянном развитии в одну сторону. Но Эйзенштейн не раз оговаривался, что в искусстве (и в науке о нем) часто происходит зигзагообразное движение, иногда попятное. Не подлежит сомнению, что соответствия между новыми экспериментальными течениями в искусстве и кино, выявленные Эйзенштейном (и широко использованные им в его кинематографической практике), очень важны для установления общих типологических черт в разных видах искусства. В качестве одного из самых убедительных примеров можно привести данную

Эйзенштейном характеристику графической стороны поэзии Маяковского (см. т. 2: 184—188) как отражающей монтажное мышление (или говоря современными терминами, установку на синтаксическую структуру текста), свойственное той эпохе.

Мысль о том, что кино является завершением всех современных поисков в искусстве, у Эйзенштейна была выведена, несомненно, из его собственного опыта. По отношению к левому театру в его отношении к кино это отчетливо сформулировал сам Эйзенштейн. Ранние театральные опыты, в которых Эйзенштейн обращался к «Коломбине десятых годов», для того чтобы дать гротескную интерпретацию классической пантомимы, были предвестием его кинематографических открытий.

Задолго до того, как Эйзенштейн выступил с речью о вертикальном экране, он (вместе с С. Юткевичем) работал над новой версией пантомимы Донаньи. Среди придуманных им трюков, по его собственным воспоминаниям, «не последнее место занимала вертикальная площадка сцены (потенциальный экран — своею вертикальной площадью противостоящий оркестре театрального действия!) — решенная плоскость[ю] окна, по переплетам переборок которого мизансценировалось действие двух картин» (М.).

Переход эйзенштейновского «Мудреца» в фильм («Дневник Глумова», сохранившийся лишь частично), реализовавший сценические метафоры спектакля, много раз им описывался. «Преломление» театра в кинематограф, совершившееся, по словам самого С. М. Эйзенштейна, именно в «Противогазах», можно точно датировать: выбирая место для фотосъемок спектакля, Эйзенштейн уже вел себя не как театральный режиссер, а как кинорежиссер» (Штраух 1966: 184—186).

Ограничения, которые на художника налагает театральная форма, в те же годы обсуждались в эстетических сочинениях. Эту проблему в связи с определением места искусства по отношению к технике и науке в 20-х годах глубоко изучил П. А. Флоренский, построивший с этой точки зрения классификацию искусств как способов организации пространства. К технике Флоренский относил способы организации пространства жизненных отношений, к науке и философии — «пространство мыслимое, мысленную модель действительности», тогда как пространства искусства «наглядны как пространства техники и не допускают жизненного вмешательства — как пространства науки и философии» (АП). По степени свободы организации пространства музыка и поэзия сближаются с наукой и философией, архитектура, скульптура и театр — с техникой, тогда как живопись и графика, являющиеся «художеством по преимуществу», занимают промежуточное место. Наименьшую активность зрителя и наименьшее многообразие в восприятии Флоренский видел в театре. Его критика театра, датируемая 1924 г.— временем наибольшего расцвета поисков новых форм в театре, переходивших прямо в кино (как в «Мудреце» и «Противогазах» Эйзенштейна), особенно поучительна как внут-

рение эстетическое обоснование этих поисков (глубина этой аналогии подчеркивается тем именно, что ни об этих поисках, ни о кино Флоренский в этом месте своего труда не упоминал). Причину пассивности зрителя (которую в те же годы хотел преодолеть Мейерхольд) в театре Флоренский видел в «жесткости материала, его чувственной насыщенности, держащей с наибольшей определенностью и чувственной внушительностью форму, которую удалось наложить на него совокупности деятелей сцены, начиная от поэта и музыканта и кончая ломовщиком. Но наложить-то на этот упорный материал живых людей, человеческие голоса, чувственное пространство сцены — формы, задуманные драматургом или музыкантом, вовсе не всегда удается, в большинстве же случаев — просто совсем не удается. Будучи живыми телами, актеры слишком крепко связаны с пространством повседневной жизни, чтобы можно было перенести их, хотя бы временно, в иное пространство...» (АП).

Здесь можно видеть четко сформулированные причины отказа от самодовлеющей функции актера в театре 20-х годов, а затем и в кино, в частности в ранних опытах Эйзенштейна. Приводимые Флоренским примеры задач, которые оказываются не под силу театру, могут (в согласии с мыслью Эйзенштейна о кино как современной стадии театра) считаться примерами задач, позднее решенных в кино.

Эволюцию искусства Эйзенштейн, как это было естественно для художника XX в., не мог отделить от развития техники. Более того, его занимали возможности выявления таких принципов, которые оказались бы общими для истории техники и для «эволюции зрелища» от цирковой арены к рампе и киноаппарату (т. 4: 369). Недаром, опережая свое время, Эйзенштейн первым намечает пути освоения в кино звука (и позднее — стереозвука) и цвета, еще в 1930 г. произносит пионерскую речь о форме экрана, положения которые приобретают реальность лишь в наши дни, одним из первых открывает значение телевидения как искусства.

Говоря о своих технических экспериментах, Эйзенштейн постоянно подчеркивал, что они никогда не были только исканиями в области формы, а всегда при крайней их заостренности были поиском способов выражения занимавшей его темы (т. 3: 421). По его словам, небывалые новые темы, «помноженные на возможности новой техники, потребуют небывалой новой эстетики...» (т. 3: 483).

Характерный для 20-х и начала 30-х годов интерес к технике в искусстве как таковой прямо был связан с пониманием техники как решающего фактора во всем. Забывалась простая истина, о которой в 1938 г. в статье «О ликвидации человечества» напомнил Андрей Платонов, что техника есть именно признак воодушевленного человеческого труда; она и лежит в начале всякой культуры, а не в конце ее.

Для обнаружения зависимостей между увлечением техникой как таковой и литературной техникой из последующих сочинений

очень показательна книга Олеши «Ни дня без строчки», недаром используемая в тех работах, которые в утрированной форме продолжают техницистический подход к искусству. В книге Олеши, отражающей почти без изменения это отношение к искусству, статистически характерное для 30-х годов, обнаруживается полный параллелизм в измерении истории техникой и литературы — метафоричностью (к которой с удивительной односторонностью сведена вся литературная техника). Далеко не все авторы, разделявшие эти технические увлечения 20-х годов, сохранили их в неприкословенности; об отходе от рационализма к органике говорит Эйзенштейн (т. 5: 558).

В своих высказываниях последних лет Эйзенштейн был со-знательным противником техницизма, ставя под сомнение свою приверженность ему и в прежние годы: «Режиссер, с которым работает Тобак, еще очень давно провозгласил подозрительную программу расчета в кинопроизведениях, расчета, столь же строгого и априорного, как в конструкциях мостов или заранее за-ведомо работающих станков. Выкрикнутым в эпоху общего увлечения машинизмом, урбанизмом, конструктивизмом и инженеризмом — этим программным лозунгам сейчас же поверили» (т.5: 485).

В последние годы жизни Эйзенштейн все больше задумывался о недостаточности чисто технического владения искусством. Проблема назначения средств, оказавшихся в руках человека, в равной мере волновала его и по отношению к искусству, и при-менительно к науке. Эйзенштейн характеризовал свой путь от рационалистического постижения законов искусства к его органическому осмыслению, которым объясняется и постановка им «основной проблемы» эстетики, говоря о том, как часто он пользовался в статьях «материалом Востока...

Но не случайна и сама последовательность: японцы и китайцы как бы повторяют соотношение: римляне — греки древности или американцы — европейцы современности... Там, где у греков тайна пропорций «золотого сечения», у римлян — простая крат-ность и т. д. Так же механически двухмерны концепции рацио-нализаторов японцев. И так же первичны, ограничены, «оригинальны» (в гегелевском смысле) китайцы» (т. 5: 558).

В высшей степени знаменательно в цитированном рассужде-нии, принадлежащем к самым глубоким из всего написанного Эйзенштейном, упоминание рационализма американской цивили-зации, с которой, в частности, связано прежде всего и распроспра-нение первых опытов, по необходимости примитивных, кибернетических описаний искусства. Они противопоставляются «не-исчислимому», в духе упоминавшихся выше работ Колмогорова, где в полемике с примитивностью первых кибернетических экспе-риментов точно показана принципиальная сложность задач, ставящихся в искусстве.

Глава четвертая

ИЗУЧЕНИЕ СООТНОШЕНИЯ ОЗНАЧАЮЩЕЙ И ОЗНАЧАЕМОЙ СТОРОН ЯЗЫКОВОГО ЗНАКА

1. Теория анаграмм в индоевропейском стихе. Исследование характера отношений между означающей и означаемой сторонами языкового знака начиная с античной науки (Бюхнер 1936) и средневековой логики (Пинборг 1972) показывает, что основные идеи Соссюра (Соссюр 1976) в существенной степени были уже подготовлены всем предшествующим развитием семиотических исследований. Но в последние годы опубликованы (хотя и не полностью) чрезвычайно важные архивные материалы, позволяющие проследить связь концепции знака у Соссюра в том виде, в каком она благодаря «Курсу общей лингвистики» повлияла на всю мировую науку, и его более ранних занятий по поэтике.

Выработанная Соссюром в начале нашего века теория анаграмм приобретает особый интерес в свете открытых последнего времени, позволяющих говорить о реальных приемах и терминах индоевропейской поэзии. Согласно этой теории, намеченной Соссюром еще в 1906—1909 гг. в целой серии записей, лишь недавно увидевших свет (Бенвенист 1964, Старобинский 1964, 1967, 1969а, б, 1970, 1971, Якобсон 1971, 1973; Вундерли 1972а, б, Соссюр 1976), общим для «Ригведы» и других древних индоевропейских поэтических традиций (ранней латинской, греческой, древнегерманской) является и особый принцип составления стихов по методу «анаграмм». Каждый поэтический текст в этих традициях, в частности гимн «Ригведы», строится в зависимости от звукового (фонологического) состава ключевого слова, чаще всего имени бога (обычно неназываемого). Другие слова текста подбираются таким образом, чтобы в них с определенной закономерностью повторялись звуки (фонемы) ключевого слова.

Согласно гипотезе Соссюра, этот принцип отличен от аллитерации, определяющей структуру таких древних индоевропейских метрических текстов, как древние германские: «Действительно огромное различие между аллитерирующей звукописью и звукописью, распространяющейся на любые слоги, заключается в следующем: в той мере, в какой поэт остается ограниченным

начальным слогом, может казаться, что причиной звукописи является ритм стиха, и что именно он, стремясь себя обнаружить, вызывает появление сходных начал слов согласно принципу, который нисколько не предполагает анализа слова со стороны поэта» (Старобинский 1971: 35—36).

Правильность этой мысли подтверждена рядом позднейших работ по метрике, где в особенности в трудах Е. Д. Поливанова (Поливанов 1963, 1973, ср. Иванов 1957) было показано, что языковым условием использования аллитерационного стиха является наличие обязательного начального ударения. Упреждая сходные выводы о связи генезиса рифмы с постоянным конечным ударением (ср. о романских языках Жирмунский 1923; 249), Соссюр продолжал: «Это же можно сказать и о рифме, во всяком случае в некоторых системах. Но если, напротив, признается, что все слоги могут участвовать в звуковой симметрии, то тогда из этого следует, что такие звуковые сочетания никак не зависят от стиха и от его ритма и что данная поэтическая форма образуется сочетанием стиха как такового со вторым принципом, от него не зависящим. Чтобы удовлетворить этому второму условию формы *carmen*, которое совершенно независимо от образования стоп и размещения ударений, я действительно утверждаю (и в дальнейшем это будет моим исходным допущением), что поэт отдавался звуковому анализу слов, который становился его обычным занятием: эта наука о произносимой форме слов была с самых древних индоевропейских времен причиной превосходства, особых качеств индийских *kavis*, латинских *vātēs* и т. д.» (Старобинский 1971, стр. 36).

Латинский термин *carmen* (от корня *can-* ‘петь’: *carmen* < **kanmen*) Соссюр, как и современные исследователи (Уоткинс 1972), использовал для обозначения сравнительно короткого поэтического текста (первоначально преимущественно обрядового характера) не только на латинском, но и на других индоевропейских языках. В качестве обозначений создателей *carmen* Соссюр упоминает не только индийских *kavi-*, но и лат. *vātēs* ‘пророк’, ‘вдохновенный песнопевец’.

Наличие описанной выше (гл. 1) достаточно сложно организованной системы социальных рангов, реконструируемой уже для эпохи, предшествовавшей разделению греко-индо-иранской диалектной области, согласуется с высоким уровнем духовной и материальной культуры, предположенным для этой же эпохи и предшествовавшего ей периода распада общесиндоевропейского языка (приблизительно IV тысячелетие до н. э.).

Общим для названных выше индоевропейских традиций является целый ряд совпадающих поэтических формул и образов (Шмитт 1967), к числу которых принадлежат и рассмотренные выше уподобления словесного искусства определенным видам ритмов. К этому древнему периоду восходят такие общие для древнеиндийского и анатолийских (хеттского и лидийского) языков

технические термины, обозначающие пение (особенно ритуальное) и поэзию, как др.-инд. *sāman* ‘песнь, пение’ (откуда и название одной из Вед — *Sāmaveda*), родственное хет. *išhamai* — ‘петь’ (в частности об исполнении древнехеттской песни — древнейшего известного стихотворения на индоевропейском языке, Иванов 1967), *išhamai* — ‘песня’ (в частности, эпическая песня), *išhamatalla-* ‘певец’ (в том числе храмовый певец), ср. отражение технического значения термина в хет. *išhamina* ‘шнур’, и др.-инд. *kavi-* ‘мудрец, поэт’, *kavua-* ‘поэзия’, авест. *kavi-* ‘вождь’ < *‘шаман’ (Герценберг 1972: 31), родственное лидийскому *kave* ‘жрец’ и славянским обозначениям кузнечного дела и ‘выковывания’ песни (Иванов и Топоров 1974а).

Наличие уже в общеиндоевропейском таких терминов, обозначавших поэтическое ритуальное искусство, согласуется с установлением того, что некоторые метрические типы ведийской поэзии (в частности, размер *jagatī*, которым написана пятая часть всей «Ригведы», и обычный для многих гимнов «Ригведы» метр *trisṭubh*) восходят к общеиндоевропейскому. Это доказывается сравнением древнеиндийской (и древнеиранской — авестийской) метрики с древнегреческой (Мейе 1923, Уэст, 1973), славянской (сербокорватской и русской народной, Якобсон 1966: 414—463), древнеирландской (Уоткинс 1963), латинской (Коул 1969, Уэст 1973), хеттской (Иванов 1967) и лидийской (Миллер 1968, Уэст 1973) метрикой, на основании чего устанавливается общий индоевропейский источник для всех этих метрических традиций; предполагаемое сходство с общекартельской метрикой (Церетели 1974: 131—133) может объясняться так же, как и другие типологические сходства позднеобщеиндоевропейских и общекартельских структур.

В лидийских метрических текстах, строение которых восходит к тому же общеиндоевропейскому источнику, в качестве обозначения лица, от которого зависит возникновение самого текста, употребляется лид. *kave-* ‘жрец’, в подобных случаях в точности соответствующее наиболее древнему значению вед. *kavi-* ‘мудрец, поэт’:

... āntēt mitridastaś mitratalis
kaveś nak amu katosv faov
... повелевает Митридастас, сын Митридаса,
жрец, а я объявию его повеление'.

Лид. *kave-* здесь обозначает того, от кого исходит этот метрический текст. Поэтому можно думать, что лидийская традиция (здесь прямо восходящая к древнеанатолийской и общеиндоевропейской), сохранила то значение, которое отражено и в др. инд. *kavi-* ‘мудрец, поэт’ (т. е. создатель метрически упорядоченного гимна богам). В приведенной цитате из записей об анаграммах наряду с термином *kavi* Соссюр употребляет и другой термин, который может дать указание на характер социальной функции, исполнявшейся

древними поэтами, лат. *vātēs* ‘пророк’, ‘вдохновенный песнопевец’, образованное от индоевропейского корня **vat-*, обозначавшего жреческий экстаз (корень отражается в имени древнегерманского бога Вотана-Одина, культ которого обнаруживает шаманистские черты, ср. приведенный выше отрывок из диалога с участием Одина, ср. также Топоров 1971: 17; Иванов 1974а, 1975б).

Излагая свое понимание ведийской поэзии с точки зрения индоевропейской традиции анаграмм, Соссюр отмечал необходимость исследования ведийских гимнов с двух точек зрения.

Во-первых, следует изучить «повторение в гимне слогов, принадлежащих тому священному имени, которому посвящается гимн. В этой области можно найти целую гору данных. Поскольку это было более чем очевидно применительно к некоторым гимнам, обращенным к Индре, из этого сделали вывод, неблагоприятный по отношению к этим гимнам, тогда как, согласно нашей точке зрения, в этом состоит главный принцип индоевропейской поэзии. Можно взять почти любой гимн наудачу и убедиться в том, что, например, гимны, посвященные *Agni aṅgirās*, представляют собой как бы целый ряд каламбурных созвучий, подобных *gīraḥ* (песни), *anga* ‘соединение’ и т. п., что свидетельствует о главной заботе автора — подражать слогам священного имени» (Старобинский 1971: 36; более точно текст Соссюра воспроизведен в публикации Вундерли 1972а). Анализируемые Соссюром гимны посвящены богу Агни (бог огня, имя которого родственно рус. огонь, лат. *ignis*, хет. *Aknī*—, см. гл. 1), Ангирасу — посреднику (‘медиатору’, в смысле Леви-Страсса) между богами и людьми, мифологическому прародителю поэтов (Елизаренкова 1972; стр. 270—271, см. там же об анаграммах в соответствующем гимне).

Во-вторых, Соссюр считал необходимым исследовать в «Ригведе» «звуковую гармонию, проявляющуюся, в частности, в четном числе элементов» (Старобинский 1971 : 37) — одинаковых фонем, повторяющихся согласно определенному принципу. «Во многих небольших гимнах числа, выявляемые для повторения согласных, совершенно безупречны» (Старобинский 1971 : 37). Эта идея Соссюра, как и его гипотеза об анаграмматическом способе построения ведийских гимнов, получила блистательное подтверждение в недавнем исследовании В. Н. Топорова (Топоров 1965), который в то время еще не знал об этих записях Соссюра (первую публикацию их — Старобинский 1964 — автор мог использовать только в корректурном примечании). В. Н. Топорову удалось раскрыть строение ведийского гимна богине Речи — (см. ниже об этом имени), соответствующее этим общим принципам, выявленным Соссюром. «Табуистические соображения и в частности то, что гимн произносит сама богиня, привели к тому, что слово *Vāc* или *vāc* ‘слово’, *vac-* ‘говорить’ отсутствует в гимне» (Топоров 1965: 319; 1971 : 37).

Этого и следовало ожидать по первой гипотезе Соссюра, согласно которой ключевое слово (в данном случае *Vāc-* ‘Речь, Слово’)

во' — имя богини) в самом тексте обычно отсутствует и воссоздается всей его звуковой структурой. В соответствии со второй гипотезой Соссюра, по которой все строки гимна как бы дают отблеск ключевого слова — имени, в этом коротком гимне «около 50 раз встречается сегмент, состоящий из *v* с последующим гласным (из них около 30 случаев, т. е. в 60%, *va*)» (Топоров 1965 : 318). При этом удается выявить и определенную закономерность в распределении «сочетания „*v* + гласный“ по стихам» (Топоров 1965 : 318, Елизаренкова 1972 : 396—397). Последний стих гимна («Ригведа», X, 125, 8) представляет исключительный интерес по своей звуковой и грамматической структуре:

*ahám eva vāta iva prá vāmy ārābhāmāna bhuvānāni viśval/
paró divā pará enā pṛthivyaítāvati mahinā sám babhūva//*

‘Я вею, как ветер, я обнимаю собой все сущее, и то, что по ту сторону неба, и то, что по сю сторону земли — такой я стала по своей огромности’.

В первом полустишии этого стиха указанной общей закономерности звуковой структуры подчинен и другой прием, находящий аналоги в других древних индоевропейских поэтических традициях (Иванов 1969): глагол *vāmi* ‘я вею’ сочетается с существительным того же корня *vātā* ‘ветер’. Это опять-таки соответствует характеристике основного принципа построения ведийских гимнов, данной Соссюром. В этих гимнах он находил «свидетельство чрезвычайно древнего грамматико-поэтического анализа, очень естественного там, где проводился фонетико-поэтический анализ» (Старобинский 1971 : 37).

В качестве примера Соссюр разбирает первый гимн «Ригведы», где последовательно одно за другим следуют разные падежные формы имени Агни (бога огня): *Agním iṣe* (*iṣe*) ‘Агни призываю я’ («Ригведа», 1, 1, 1; ср. Елизаренкова 1972: 93), *iṣe-1* л. ед. ч. медиальн. зал.; имя Агни в вин. п. ед. ч.; *Agnínā gauim aśnavat* ‘с помощью Агни пусть они достигают (конъюнктив) богатства’ («Ригведа», 1, 1, 3); имя Агни в твор. п. ед. ч.; *Āgne* ‘О Агни’ («Ригведа», 1, 1, 4) — зват. ф. ед. ч. от имени Агни. По словам Соссюра, «этот гимн положительным образом склоняет имя Агни; в самом деле, трудно было бы представить себе, что последовательность стихов, из которых один начинается *Agním iṣe*, другой — *Agnínā gauim aśnavat*, следующие — *Agnáye*¹, *Agne* и т. д., ничего не должна сообщить об этом имени бога и что из-за чистой случайности эти разные падежные формы имени помещены в начале строк гимна. Благодаря тому, что поэт стремился, в соответствии с религиозным или поэтическим законом, подражать звукам имени после того, как ему пришлось различать слоги этого имени, он, хотя бы и непроизвольно, был вынужден различать

¹ В первом гимне «Ригведы» эта форма (дат. п. ед. ч. имени Агни) не представлена, очевидно, здесь Соссюр имеет в виду другие подобные гимны.

разные его формы, поскольку звуковой анализ, например, верный для формы *agníā*, не был (со звуковой точки зрения) верен для *agnít* и т. д. С чисто звуковой точки зрения необходимым оказалось внимательное отношение к разным видам имени для того, чтобы выполнить пожелание бога или исполнить поэтический закон...» (Старобинский 1971: 37—38). Соссюр заканчивает это свое рассуждение выводом, имеющим первостепенное значение для истории семиотики: «Меня не удивило бы, если бы оказалось, что грамматическая наука Индии, в обоих ее основных разделах — звуковом и морфологическом, являлась продолжением индоевропейских традиций, касавшихся тех приемов, которым надо было следовать в поэзии при составлении *sarmen* с учетом форм имени Бога» (Старобинский, 1971: 38), которому посвящалось стихотворение.

Эти идеи Соссюра оказываются необходимым подтверждением той концепции становления лингвистики и философии языка, которая была намечена М. М. Бахтиным: «Как ни глубоко различны культурно-исторические облики лингвистов, от индусских жрецов до современного европейского ученого языковеда, филолог всегда и всюду — разгадчик чужих «тайных» письмен и слов и учитель, передатчик разгаданного или полученного по традиции. Первыми филологами и первыми лингвистами всегда и всюду были жрецы. История не знает ни одного исторического народа, священное писание которого или предание не было бы в той или иной степени иноязычным и непонятным профану. Разгадывать тайну священных слов и было задачей жрецов-филологов. На этой почве родилась и древнейшая философия языка: ведийское учение о слове, учение о Логосе древнейших греческих мыслителей и библейская философия слова» (Волошинов 1929 : 88—89).

В этой связи М. М. Бахтин, вслед за Кассирером, (Кассирер 1923 : 57) обращает внимание на то, что «согласно ведийской религии священное слово — в том употреблении, какое дает ему «знающий», посвященный, жрец — становится господином всего бытия, и богов и людей. Жрец — «знающий» определяется здесь как повелевающий словом,— в этом все его могущество» (Волошинов 1929: 89, прим. 1). Такое отношение к Слову изложено в цитированном выше анаграмматический построенном гимне богине Речи (Слова) *Vāc-* («Ригведа», X, 125, см. Топоров 1965, Елизаренкова 1972: 252, Эсснер 1952, Браун 1968, ср. Рену 1955) и в некоторых позднейших древнеиндийских текстах (Брихадараньяка Упанишада 1964, 1, 5, 3 и след.). Типологически это божество может быть сопоставлено с отзвуками сходной мифологической традиции в концепции Слова — Логоса (*λόγος*) как вечному и единому непрасечененному началу у Гераклита: «Хотя этот логос существует вечно, люди не понимают его ни прежде, чем услышат о нем, ни услышав впервые. Ведь все совершаются по этому Логосу, а они уподобляются невеждам, когда приступают к таким словам и к таким делам, какие я излагаю, разделяя каждое по природе и разъ-

ясная по существу» (Секст-Эмпирик, *Adversus mathematicos*, VII, 132), . . «не мне, но Логосу внимая, мудро признать, что все — едино...» (Ипполит, *Refut.*, IX, 9). Предположение о наличии в этом понимании Слова — Логоса у Гераклита отдаленных отзывков культа Слова, сходного с ведийским, согласуется с тем, что и во многих других чертах учения Гераклита обнаружено продолжение мифopoэтической традиции (Топоров 1967, ср. Ллойд 1966).

Вместе с тем культ ведийской богини Речи можно соотнести с другими персонифицированными обожествленными отвлечеными понятиями (т. е., персонифицированными именами существительными одушевленного, чаще всего женского рода, как и *Vāc*, соотносящимися с общими концептами) в отдельных индоевропейских мифологиях (Елизаренкова 1972: 49, Дюмезиль 1966: 49; Иванов 1969а: 49—51). С другой стороны, отмечаемая в той же ранней работе М. М. Бахтина (Волошинов 1929: 88—89) связь обожествляемого и вместе с тем изучаемого первыми лингвистами жрецами Слова с чужим (иноязычным) Словом (ср. достаточно ранее осознание ведийского языка как чужого по сравнению с разговорным), может быть подтверждена сопоставлением с египетским богом Тотом — создателем разных языков, дифференциация которых особенно подчеркивается в соответствующих египетских текстах: предполагается, что различие языков сопряжено с особыми физическими различиями в устройстве органа речи (Черный 1948; Соннерон 1960). Связь Тота с писцами может служить и доводом в пользу того, что как чужая система знаков мог выступать письменный язык (или устный язык особого назначения — в случае санскрита, самое название которого достаточно наглядно говорит о его функции «хорошо обработанного» — *samskr̄ta*-искусственного языка). В этой связи значительного внимания заслуживает наблюдение Ю. В. Кнорозова, по которому предполагается, что создание письменности всегда происходит в жреческом обществе (Кнорозов 1952; Иванов 1961). Эта закономерность (верная во всяком случае для древнеегипетского, месопотамского, древнекитайского и некоторых других обществ) может быть соотнесена с ролью чужого языка, осмыслиемого жрецами (если исходить из проблематичного параллелизма историко-культурного филогенеза и онтогенеза, то в качестве онтогенетической параллели к филогенетической роли письменного или чужого языка можно указать на онтогенетическое значение усвоения письменного языка или какой-либо другой знаковой системы, Выготский 1956). Как отмечал в своих семиотических трудах по этнографии П. Г. Богатырев, «в заклинательных формулах часто отмечается некоторое количество слов с неизвестным значением» (Богатырев 1971: 189, прим. 16), что он сопоставлял с «употреблением чужих, непонятных или малопонятных языков при богослужении в различных религиях» (Богатырев 1971: 131—132). Использование чужого языка (чужой знаковой системы) имеет осо-

бые (сакральные) функции, усиливающие необходимость закрепления в неизменном виде иноязычного текста, в связи с чем при отсутствии письменности (в случае ведийского языка) возрастает и значение мнемотехнических приемов, которыми отчасти могли быть анаграммы.

2. *Реконструкция индоевропейской поэзии и теория анаграмм.* Те же лингвистические методы, которые позволяют реконструировать такие существенные для предыстории семиотики мифологемы, как рассмотренный выше миф об установлении имен, общий для ранних памятников древнеиндийской и древнегреческой философии языка, способствовали восстановлению достаточно определенной картины древней общеиндоевропейской культуры. В свете этих реконструкций, осуществленных в последние годы, подтверждается значимость догадок, ранее высказанных Ф. де Соссюром, который еще в начале нашего века поставил вопрос о характере отношения к языку, связанном с особенностями древней индоевропейской поэзии.

Имя ведийской богини Речи (ср. выше с древнеиндийским *Vācaspati* ‘Господин Речи’, ‘Господин Слова’) этимологически тождественно др.-инд. *vak-*, *uk-* ‘говорить’, *vāk-* ‘речь, слово’, тох. *wak-*, лат. *vox* ‘голос’ (корневое атематическое имя одушевленного рода, по теории Мейе, обозначающее активно действующую силу, Мейе 1948, что совпадает с реконструкцией активного типа для общеиндоевропейского языка, Климов 1973б), ср. лат. *in-voc-a-tio* ‘призывание’ (ср. выше об инвокации) и греч. ἔπος ‘речь; эпическая песня’ (первоначально ‘музыкально-словесные песни, сопровождаемые пляской’, Фрейденберг 1936: 257). Из общеиндоевропейских терминов, связанных с этим корнем, наибольший интерес представляет отрицательное (привативное) сложение первого отрицательного элемента **ŋ* (ср. рус. *не* и т. п.) с основой отлагольного прилагательного (позднее страдательного причастия) на *-tō* **ŋ(n)-uk-tō*, реконструируемое на основании совпадения др.-инд. *an-uk-ta-* ‘несказанное, несказываемое’ и др.-ирл. *anocht*, употреблявшегося в древнеирландском в качестве металингвистического термина, обозначавшего какую-либо ‘ошибку’ (отступление от поэтической нормы): Уоткинс 1970.

Основа *uk-ta-* ‘сказанный’, с привативным первым членом выступающая в сложении *an-ukta-*, представлена и в древнеиндийском пазвании особой науки, сходной с этимологией *pīg-ukta*. Эта наука ведала в основном рассечением слов на части, которое с точки зрения современной лингвистики не представляет, казалось бы, особого научного интереса. Но далеко идущее совпадение этого принципа с аналогичной специальностью древнеирландских поэтов, деливших слова на фонетически совпадающие части (ср. Уоткинс 1970), позволяет предположить, что и здесь речь может идти о сохранении древнего индоевропейского наследия (Иванов и Топоров 1973а, Иванов 1974а: 836).

Для сравнения с этими терминами существенно также и указанное выше хет. *uttar* 'слово, дело, вещь' < *uk-t(o)g (с ассимиляцией акцессивного сочетания *kt* > *tt*,ср. *lutta-* 'окно' < *luk-to-, хет. *luk-* 'светать', лат. *lux* 'свет' (тот же грамматический тип, что и *uoх*), др.-инд. *ruk-* 'светить(ся)'). Различие между др.-инд. *Vāc* 'Богиня Речи', *vāk-* 'слово, речь' и хет. *uttar* 'слово, вещь, дело' связано с родовым противопоставлением одушевленного персонифицированного образа Речи и синкетического неодушевленного обозначения слова — вещи — дела (типологически более древнего), ср. в самом хеттском языке аналогичное противопоставление одушевленного имени существительного *karaz* = *karat-s* 'внутренность' человека = средоточие чувств (родственно первому элементу лат. *crēdō* 'верю', др.-инд. вед. *śrad* *dadhāmi* 'верю' < < 'ставлю вовнутрь', ср. в древнехеттской повести о детях царицы Несы: *karatan dair* '(боги им другую) внутренность положили', Оттен 1973) и неодушевленного имени существительного среднего рода *kīr* 'сердце', родственного греч. *κύρ* 'сердце' (см. таблицу)

Род	Значение	
	'слово'	'сердце, сердцевина', 'внутренность'
Одушевленный (древний активный) род (класс)	др.-инд. <i>Vāc</i> -	хет. <i>karat-s</i>
Неодушевленный (древний инактивный)	хет. <i>uttar</i>	хет. <i>kīr</i>

Хет. *uttar* встречается в архаических формулах, относящихся к сохранению слова (*uttar raiš-* 'слово (царя) хранить', имеющее соответствия в тохарском и славянском Иванов 1961); с семантикой этих формул, где использовано производное от *uk- с суффиксом *t(-o)r, можно сравнить и значение др.-ирл. *anocht* (производное от того же корня с суффиксом *-t-o-), употребляющееся тогда, когда речь идет о недопущении отступления от принятой словесной нормы. Поэтому и употребление другого архаического сложения с тем же производным на *-t-o- др.-инд. *nir-ukta* как обозначения особой науки о звуковых и смысловых связях между словами представляется возможным связать с той же индоевропейской традицией, раскрытой в записях Соссюра об анаграммах. Смысл этой древнеиндийской научной дисциплины ускользал от современных исследователей, потому что для них этимология — прежде всего наука, основанная на сравнительно-историческом выявлении происхождения слов. В индийских же трактатах о *nirukta*, как и в среднеирландских поэтических трактатах, имелось в виду нечто иное: это было продолжение той традиции рас-

сечения слов на части, которая, по Соссюру, объясняет генезис всей индийской науки о языке.

Уже в древнейшей индийской науке обнаруживается тесное взаимодействие эстетики и поэтики с лингвистикой. Здесь (как, например, и в связи индийской теории эстетического восприятия — «раса» и теории эроса — «камасутра», сравнимой с ролью психоанализа в европейской эстетике) отчетливо проявлялась та взаимообусловленность разных научных дисциплин в пределах единого культурного комплекса и тяготение к междисциплинарным связям, которые характеризовали древнеиндийскую науку не в меньшей мере, чем европейскую и американскую во второй половине нашего века (при всех существенных различиях в ориентации исследования, в Индии внеположного по отношению к прагматическим целям и ценностям, лежащим вне человека).

Для всех развитых гуманитарных дисциплин внутри древнеиндийской науки характерно было их тяготение к морфологической классификации, сказывающееся в операционных определениях — сутрах «Нат्यашастры» (древнеиндийском эстетическом трактате, относимом к первым векам н. э., но представляющем интерес как завершение долгой традиции, приведшей к выработке законченной и глубокой концепции искусства). По существу в поэтике (в частности, в поэтике театра) такие операционные определения и морфологическая классификация впервые были введены древнеиндийскими учеными, являющимися предшественниками аналогичных современных опытов в такой же степени, в какой грамматика Панини на два с половиной тысячелетия опережает современную морфологию, а индийские теории знака — современные логические исследования в этой области. Ценность морфологической классификации, предлагавшейся в «Нат्यашастре» и других подобных сочинениях, заключалась в том, что при морфологическом подходе каждое отдельное произведение рассматривалось как единое по своей общей схеме с другими произведениями того же класса.

При сопоставлении таких индийских трактатов, как «Нат्यашастра» и ее позднейшая переработка в «Дашарупа» Дхананджайи, с исследованиями В. Я. Проппа и его многочисленных продолжателей в нашей и зарубежной науке, можно установить существенное сходство как в самом морфологическом подходе к тексту, так и в некоторых технических следствиях, вытекающих из этого подхода (Иванов 1974а, 841). В «Нат्यашастре» детально изложена традиционная теория драматургической формы (ср. термин *gīra*, который можно переводить как ‘форма’, ‘структура’, подобно нем. *Gestalt*, англ. *pattern*, фр. *structure*, *forme* (см. Радхакришнан, 1956, стр. 156, примеч.); от *gīrā* — образовано название классической драмы *gīraka*, используемое в этом трактате, тогда как в трактате Дхананджайи «Дашарупа» используется название драмы *gīra* (ср. Эрман 1961, 27; значение *gīra* ‘зрелище’ у Дхананджай может быть вторичным). Главной особенностью этой теории,

сближающей ее с трудами В. Я. Проппа и его школы, является ее синтагматический характер: она строится на исследовании линейной последовательности мотивов действия (*arthaprakṛti*), стадий действия (*avasthā*) и связей (*sāṃdhī*; Эрман 1961: 48 и след.), ср. тот же термин (сандхи), имевший существенное значение в древнеиндийской грамматической теории (где он относился к перекодированию сочетаний морфонем на стыке морфем или слов), откуда он заимствован в современную лингвистику. «Связь (*sāṃdhī*) является основным понятием в индийской системе построения драматургического произведения» (Эрман 1961: 50). Это особенно отчетливо обнаруживается в том, как выделение пяти основных связей используется для характеристики жанров индийской драмы: жанры одноактных пьес анка (*anka*, *utṣṭikāṅka*) и прахасана (*prahasana*, фарс) характеризуются только наличием первой и последней связей (Эрман 1961: 79)² — завязки (*mukha*) и развязки (*nirvahana*) при отсутствии трех срединных (развития — *pratimukha*, созревания — *garbha*, паузы — *avamarśa*). Подобное определение жанра в точности соответствует такой схеме описания, при которой в современной лингвистике и поэтике (как и в древнеиндийской науке) задается наиболее полная схема, реализуемая лишь в части случаев, а некоторые открываемые объекты рассматриваются как вырожденные (обладающие неполным набором всех возможных элементов).

Само по себе рассечение слов на части, из которых может быть составлено другое отгадываемое (декодируемое) слово, не составляет особенности только индийской и других индоевропейских традиций. Тот же принцип можно видеть и в других текстах типа загадок (Топоров 1971: 37, примеч. 64; Топоров 1974: 712, примеч. 70) ориентированных на омонимию, вообще тесно связанную с мифом (ср. Альтман 1936: 10—11; Лотман, Успенский 1973: 300), ср. например, японские загадки, исследованные Е. Д. Поливановым (Поливанов 1918 и 1968), и аналогии им в других традициях (Блэкберн 1964). Но наличие существенных параллелей в целом ряде других индоевропейских традиций и совпадение таких терминов, как др.-инд. *ap-ukta*, *pīg-ukta*, др.-ирл. *anocht*, делают вероятной гипотезу об общем индоевропейском характере поэтического приема, открытого Соссюром.

Отправной точкой для работ Соссюра по анаграммам послужило исследование наиболее древних образцов римской поэзии — сатирического стиха (для которого — в отличие от большинства форм позднейшей римской поэзии — не усматривается непосредственный греческий источник). Соссюр стремился выявить основные фонологические принципы построения этого стиха, ускользнув-

² Эти факты, убедительно разобранные в статье В. Г. Эрмана, противоречат высказываемому в других ее местах мнению о том, что члены связей выделяются лишь на основе одной пьесы без попытки обобщения (там же; 54). Во всяком случае это последнее замечание нельзя распространить на всю индийскую концепцию строения сюжета.

шие от его предшественников и в недостаточной мере учтенные и в гораздо более поздних работах последнего десятилетия, где обычно ограничиваются установлением наличия метрических схем и аллитераций в этом стихе, иногда сопоставляемых со сходными формами древнеирландской поэзии (ср. Кампаниле 1963; Растье 1970, где оценивается гипотеза Соссюра).

Но следует подчеркнуть, что в наиболее серьезных новейших исследованиях установлено, что именно в самых архаических образцах сатурнова стиха отчетливо сохраняется индоевропейская метрическая традиция (Коул 1969; Уэст 1973, где первая работа, с большей аргументацией приходящая к сходным выводам, не была учтена). В частности, эту метрическую традицию можно видеть в арвальском ритуальном гимне, на значимость самой звуковой формы которого обращала внимание О. М. Фрейденберг, видевшая в нем вслед за Веселовским следы древнего словесного действия (Фрейденберг 1936: 134—135).

Такой сатуриров стих, как надпись на гробнице Сципиона

Taurasia C-sauna Samnio sēpit

по Соссюру «апаграмматический стих, содержащий полностью имя Scipio (в словах сī + rī + iō, кроме того, в S из Samnio серіт — в начале группы, где повторяется почти слово Scipio. Неточное совпадение гласного в сёре исправляется сі слова Cisаша)» (Старобинский 1971: 29). «Все случаи аллитерации (и также рифм), которые обнаруживали до сих пор в сатурновом стихе, составляют лишь несущественную часть более общего явления, о котором можно сказать, что оно было полнотью в се объемлющим. Вся совокупность словов каждого сатурнова стиха подчиняется закону аллитерации от первого слога до последнего; и при этом тщательно учитывается каждая согласная и каждая гласная и количество каждой гласной. Результат настолько поразителен, что прежде всего дивишься тому, как сочинители этих стихов (отчасти уже относящихся к литературе, как сочинения Андроника и Невия) могли успевать решать такие головоломки» (Старобинский 1971: 21).

Продолжая заниматься римской литературой, Соссюр обнаружил сходные приемы построения и у гораздо более поздних авторов — не только поэтов (Вергилия, Лукреция), но и прозаиков, а также и в ученой литературе на латинском языке. По отношению к более поздним латинским авторам возникал естественный вопрос, не сказалось ли в их пристрастии к анаграммам воздействие примера Гомера, у которого Соссюр нашел действие того же принципа: «Я не утверждаю, что Вергилий перенял анаграммы из-за эстетических преимуществ, которые он в них видел; но я хотел бы подчеркнуть следующее: ... Никогда нельзя недооценивать силы традиции такого рода. Многие французские поэты XIX в. не писали бы своих стихов в форме, предвосхищенной Малербом, если бы они были вольны это делать. Но, кроме того, если

привычка к анаграммам уже была усвоена, такой поэт, как Вергилий, легко должен был увидеть, что текст Гомера изобилует анаграммами; он не мог, например, сомневаться в том, что в отрывке об Агамемноне такая строка, как ὁρσας ἀργαλέων ἀνέμων ἀπέγαρ τον ἀυτάρ³, своим слоговым составом соотносилась с именем Ἀγαλέων. В этом случае, сам уже он был подготовлен к анаграммам национальной традицией, а к ней еще присоединялся ни с чем не сравнимый авторитет Гомера, можно понять, насколько Вергилий был расположен не отступать от этого правила и не оказаться ниже Гомера в том отношении, которое представлялось существенным для последнего» (Старобинский 1971: 126—127).

Анализируя анаграмматическую структуру греческого эпоса, Соссюор близко подходит к той идее динамического взаимоотношения лирического и эпического жанров, которая по существу совпадала с концепцией синкретического действия у Веселовского и ее развитием в трудах Фрейденберг. Мысль последней об исконности небольших стихотворных отрывков совпадает с той реконструкцией, которую Соссюор предлагает на основании анализа анаграмм: «Несомненно, что даже в случае, если идея анаграмм в лирических стихотворениях не вызывала бы больше возражений, каждый мог бы колебаться по многим причинам прежде чем принять ее и по отношению к эпосу. Я сам признаю, что если эта гипотеза верна, то она предполагает происхождение эпоса из лирики. Но не пугаясь этой гипотезы, просто изложу факты в следующем порядке, соответствующем ходу развития: В начале были только маленькие сочинения, состоявшие из 4—8 стихов. По своему содержанию это были либо магические формулы, либо молитвы, либо погребальные стихи, а, может быть, и хоровые, т. е. как будто случайно их состав соответствовал тому, что мы в своей классификации называем «лирикой». Но если после долгого наследования коротких отрывков, бывших исключительно лирическими, поэзия развилась в сторону эпического повествования, почему мы должны заранее предположить, что в этой новой форме она утратила все то, что до тех пор постоянно считалось установленным поэтическим законом?» (Старобинский 1971: 59—60).

Эти гипотезы Соссюра практически тождественны тем выводам, к которым пришли на основании анализа фактов античной литературы сначала Веселовский (Веселовский 1940), а затем Фрейденберг (Фрейденберг 1936: 257, 1973). Вместе с тем предположение Соссюра подкрепляется и работами по сравнительной метрике, где высказывается гипотеза о монтировании греческой эпической строки из первоначальных небольших частей, соответствовавших ранним лирическим метрам, в частности пароимическому (Уоткинс 1963, ср. Уэст 1973).

³ 400-я строка 11-й главы «Одиссеи» в вольном переводе Жуковского: Бурные волны возвигшим на бездне морской».

С основными принципами исторической поэтики Веселовского, усвоенными и другими учеными, названными выше, в частности с идеей наследования и переосмыслиния архаических форм, согласуется тезис Соссюра, по которому анаграмматическая форма первоначальных небольших стихотворных лирических сочинений была сохранена и после их объединения (циклизации) в эпическое целое: «Логически, несомненно, можно найти основание для того, чтобы изменить поэтическую систему при изменении жанра. Но обычный исторический опыт показывает, что так не бывает.— А для того чтобы наилучшим образом доказать, что ни для какой эпохи не годится этот логический вывод, позорительно спросить: что мы знаем о логическом основании, которое бы объяснило появление анаграмм в маленьких лирических сочинениях, служащих главным источником для наших исследований?

Основанием для появления анаграмм могло бы быть религиозное представление, согласно которому обращение к богу, молитва, гимн не достигают своей цели, если в их текст не включены слоги имени бога. (И если принять эту гипотезу, то и погребальный гимн сам по себе, поскольку в нем встречается анаграмма собственного имени умершего, уже является результатом расширенного употребления приема, вошедшего в поэзию благодаря религии). Но основание могло бы быть и не религиозным, а чисто поэтическим; в этом случае оно было бы того же рода, что и причины, определяющие появление рифм, ассонансов и т. д. Подобные рассуждения можно было бы продолжить. Так что оказалось бы, что стремление для любой эпохи объяснить, почему данное явление существует, заставляет уклониться от сути вещей; что же касается эпической поэзии, то такой подход к ней оправдан не более, чем по отношению к другим видам поэзии, если мы допускаем непрерывность исторической цепи событий, при том такой цепи, где относительно первого звена мы положительно ничего не знаем» (Старобинский, 1971: 60—61).

Это обоснование тезиса, по которому архаические формы (в частности, анаграмматические) продолжаются в последующей традиции даже при изменении жанрового характера текста (что отвечает введенному Веселовским принципу динаминости жанра и наследования формы), Соссюр сопроводил существенной оговоркой, касающейся вторичных свойств сохранившейся греческой лирики: «Здесь я не могу говорить о лесбийской лирической поэзии, потому что все сохранившиеся ее фрагменты показывают, что она была в высокой степени звукописьющей, как и следовало этого ожидать, но по всей вероятности не включала анаграмм, то есть в ней не было звукописи, направленной на определенное имя и стремящейся воспроизвести это имя. Наоборот, гомеровская поэзия является звукописьющей в том смысле, в котором мы понимаем анафоническую и анаграмматическую поэзию, то есть, такие поэтические произведения, где предполагается, что в них от времени до времени должны повторяться слоги определенного име-

ни. Лишь в некоторых стихотворных формулах гомеровская иноэзия переходит к чистой звукописи, не занимаясь проблемой повторения слогов одного имени» (Старобинский 1971 : 61). Эти выводы Соссюра представляют интерес в том отношении, что и современные сравнительно-исторические исследования древнегреческого стиха, восходящие к книге Мейе (Мейе 1923), написанной под вероятным воздействием его переписки с Соссюром (ср. Бенвенист 1964, Якобсон 1971, 1973), приводят к выводу о том, что древнейшие метры сохранялись не в лирике Сафо и Алкея, а в патоимическом стихе гномических изречений, близких к фольклору (Уоткинс 1963, Уэст 1973).

Соссюр полагал, что общеиндоевропейские принципы анаграмматической организации стиха могут быть выявлены и в том источнике древнегерманского стиха, который предшествовал аллитерационному стилю, связанному по указанной выше закономерности с начальным словесным ударением. По отношению к архаичному латинскому стилю (в частности, сатурнову) Соссюр не предполагал действия подобной закономерности, потому что он не разделял предположения о динамическом характере латинского ударения, принятого в его время многими лингвистами, но позднее опровергнутого (см. Тронский 1951).

«Тогда как ничто не связывает фактов аллитерации в латинском сатурновом стихе с ритмом стиха — даже если предположить состояние латинского языка с начальным ударением, — то, напротив, несомненно, что аллитерирующие начальные слоги в германских языках (древнеисландском, древнесаксонском, древнеанглийском и в одном или двух древневерхненемецких текстах) образуют, так сказать, одно тело с ритмом стиха, потому что а) стих является ритмическим и основан на словесном ударении, б) словесное ударение падает на начало слова и, следовательно, в) когда начало слова подчеркивается равенством согласных, тем самым подчеркивают и ритм.

Но с исторической точки зрения можно задаться целью выяснить, нельзя ли считать германскую аллитерацию не первоначальным типом — по образцу которого в большей или меньшей степени судили о латинской аллитерации, латинском ритме и латинском ударении, нельзя ли совершить умозаключение в совершенно обратном смысле, предположив, напротив, что в германском благодаря тем изменениям, которые в нем известны, совершился переход к форме, ставшей в нем позднее знаменитой в качестве общей модели стихосложения...» (Старобинский 1971 : 38—39).

В принципе сходное предположение о возможных индоевропейских истоках германского аллитерационного стиха в недавнее время высказал Леман (Леман 1956). В качестве дополнительного довода в пользу такой гипотезы Соссюр выдвигал предположение, что значение др.-исл. *staf* ‘палка, посох’ (ср. рунич. *atAba* ‘руническая палочка, руна’, гот. *stafs* ‘буква’, др.-англ. *stæf*

‘посох, палка, буква’, нем *stab* ‘палка’) можно объяснить исходя из допущения, по которому «индоевропейская поэзия анализировала звуковую субстанцию слов (либо для того, чтобы представить ее в виде акустических последовательностей, либо для того, чтобы представить ее в виде значащих последовательностей, когда делается намек на определенное имя)» (Старобинский 1971 : 39). Три значения приведенных древнегерманских слов — ‘палка’, ‘аллитерирующая фонема в поэзии’, ‘буква’ Соссюр объяснял исходя из предположения, что фонемы, до всякой письменности обозначавшиеся этим термином, подсчитывались посредством палок, к которым применялся этот же термин (Старобинский 1971: 39—40).

В пользу гипотезы Соссюра об анаграмматическом характере наиболее ранних индоевропейских коротких стихотворений говорит строение самого древнего поэтического текста на индоевропейском языке — древнехеттской погребальной песни (Иванов, 1967) и аналогичным образом построенного древнехеттского поэтического текста о боже Пирва⁴ (имя, соответствующее имени индоевропейского бога грозы, — Иванов, Топоров 1974, ср. принятие древней гетероклитической парадигмы **regu-r/p* — Эйхнер 1973: 78, Хоффман 1974: 24—25). Этот текст, в клинописной его передаче отчетливо делящийся на двустишия, каждое из которых отделяется от другого горизонтальной чертой (Оттен 1951: 59), насыщен слогами, повторяющими начало имени бога, ср. серединные 8 и 9 строки (Лараш 1965 : 114): *a-aš-ši me-ek-ki a-aš-šu pí-ya-u-e-pí LUGAL-i] “Pi-ir-wa-aš [a-ap-ri-na-ał-(zi)]* ‘И ему мы принесем много добра. Царю Пирва дает богатство’.

Аналогичное строение можно предположить и в древнейшем армянском стихотворении, сообщаемом Моисеем Хоренским (Иванов 1967 и 1969, ср. к анализу этого текста Дюмезиль 1968, Уоткинс 1975). По отношению к ранним образцам литературы на славянских языках гипотеза об анаграмматическом строении, обосновываемая Р. О. Якобсоном (Якобсон 1966), подтверждается и более глубокой реконструкцией, позволяющей возвести к общеиндоевропейскому некоторые славянские анаграмматические тексты, в частности, содержащие имя божества, родственное хет. *Rígča* (Иванов, Топоров 1974). Поэтому гипотезу Соссюра по отношению к общеиндоевропейской поэтической традиции и ее отдельным ответвлениям можно считать доказанной. Во всех указанных случаях подтверждается идея Соссюра, по которой на анаграмматическом повторении фонем и слогов ключевого слова строятся либо короткие лирические стихи, либо небольшие отрывки. При этом замечательно, что весь текст в целом оказывается

⁴ Иногда высказывавшееся ранее предположение о том, что это имя является не индоевропейским, а заимствовано из хатти, опровергается благодаря тому, что, во-первых, в хатти отсутствует предполагавшееся ранее слово **trig* ‘камень’, во-вторых, в хатти открыто слово *tiuz* (*ziuz*), по значению соответствующее хет. *regupa-* ‘скала’ (Шустер 1974: 93, 95, примеч. 210).

сложным знаком, единым не только в означающей своей стороне, но и в означаемой.

Одна из проблем, беспокоивших Соссюра и оставшаяся им не выясненной, заключается в том, в какой степени анаграмматические построения были осознанными. Как замечает по этому поводу в специальном разделе завершающего тома своего четырехтомного труда по мифологии Леви-Стросс, Соссюр так и не смог сам преодолеть этой основной трудности, заключающейся в объяснении того, почему поэты никогда не говорили о сознательном использовании этого приема. Леви-Стросс видит семиотическое объяснение этого в том, что «речь идет о частном приложении закономерности, одновременно и основополагающей, и архаичной», которая могла продолжаться благодаря бессознательному следованию более древним поэтическим моделям» (Леви-Стросс 1971: 581—582).

В этой связи Леви-Стросс выдвигает общее понятие «анаграмматических возможностей» текста, представляющееся весьма продуктивным с точки зрения рассмотренной теоретико-информационной модели поэтического текста (ср. Иванов 1974а). Правильность мысли Леви-Стrossa об общесемиотическом значении этой закономерности подтверждается в особенности разительными аналогиями в музыке, на которые впервые обратил внимание еще Мейе, в своем ответе на письмо Соссюра об анаграммах сославшийся на использование букв фамилии Баха в его собственных сочинениях (Бенвенист 1964, Старобинский 1964). В свете рассмотренной выше концепции Эйзенштейна, для которого тема прописывает все составные части текста вплоть до наименееших «фигур», из которых складываются отдельные знаки, понятно его внимание к тому анаграмматическому методу, которым пользовался Бах, создавая музыкальную тему из начертания собственного имени (т. 4: 300, т. 5: 471).

С точки зрения современной семиотики «второго поколения» едва ли не наибольший интерес теории анаграмм Соссюра состоит в том, что она не только подготовила позднейшее понимание им языкового знака (Вундерли 1972б), но и предвосхитила понимание целого текста как знака.

3. *От семиотики знака к семиотике текста.* В своем сочинении о герменевтике, законченном в 1918 г., но предвосхищавшем новейшие исследования по семиотике и герменевтике (ср. Хюльсман 1971, Айде 1971), Г. Г. Шпет с необычайной отчетливостью сформулировал перспективы, открывающиеся перед этими науками. Ссылаясь на те мысли Августина, которые в последние годы вновь особенно заинтересовали специалистов по семиотике, Шпет писал: «Свое изложение в *De doctrina christiana* Августин начинает с разделения, которое, по моему убеждению, должно быть положено в основу классификации наук... Всякое учение, утверждает он, относится к вещам или к знакам, но вещи изучаются посредством знаков. В собственном смысле вещью он называет то, что не при-

меняется для обозначения чего-нибудь другого: напротив, знаками что-нибудь обозначается, например, слова, но ясно, что и другие вещи могут служить знаками, так что даже одна и та же вещь может выступать перед нами то как вещь в собственном смысле, то как знак» (архив Г. Г. Шпета).

Развивая в том же сочинении свое понимание семиотики как науки о понимании, Шпет добавлял: «Мы понимаем другого по его словам (знакам) о себе, — и этот случай не отличается принципиально от остального понимания объективных отношений; или мы понимаем его по другим знакам, сопровождающим его речь (мимика, тон речи, эмоциональные выражения и т. п.), к которым мы тоже предъявим требования единственности их значения» (там же). Концепция Шпета, сложившаяся (как и многие другие семиотические и лингвистические концепции этого времени: Холенштейн 1974; 1975) под влиянием феноменологии Э. Гуссерля, рассматривает слово или другие знаки, заменяющие слово, как «всеобщий слой», определяющий исходные данные всякого знания (Шпет 1917: 43—44).

Из этого следует выдвижение задачи разработки теории слова как знака-семиотики (Шпет 1923: 10 и сл.) в частности, разработанной самим Шпетом детальной теории эстетического аспекта структуры слова, исходящей из различия фонетического, морфологического и других уровней (Шпет 1923б), где Шпет предвосхитил ряд основных идей структурной поэтики. Намечая основные проблемы, подлежащие разработке в эстетической теории, Шпет утверждал, что «эстетический предмет, как предмет отрешенного бытия, есть, в первую очередь, предмет культурный, «знак», «выражение». Это есть бытие отрешенное, но не самодовлеющее, а, скажем, сигнификативное» (Шпет 1923в: 76). По Шпету, философия языка занимает основополагающее место в общей философии культуры, так как все знаки культуры (в том числе произведения искусства) по своей внутренней форме представляют аналогию языковым знакам (Шпет 1927а). Шпет разработал классификацию основных функций эстетических предметов как «предметов отрешенного бытия»: самодовлеюще-экспрессивной (особенно важной для таких искусств, как театр, ср. Шпет 1922), изобразительной и сигнификативно-смысловой. Последняя особенно существенна, потому что «знак, с которым мы имеем дело в искусстве, есть знак, которому корреспондирует смысл» (Шпет 1923в: 76). Предвосхитившая современное понимание семантики как центральной области лингвистики, Шпет утверждал, что «язык до известной — и при том глубокой, — степени является естественным и наиболее близким для нас прототипом и репрезентантом всякого выражения, прикрывающего собой значение» (1927б: 63).

К Шпету восходит и первая попытка семиотического истолкования этнологии, понимавшейся им как особая научная дисциплина — этническая психология. Задолго до Кассирера, Леви-Стросса и Лесли Уайта в своей работе 1916—1923 гг. Шпет пришел

к выводу, что «сфера этнической психологии априори намечается как сфера доступного нам через понимание некоторой системы знаков, следовательно, ее предмет постигается только путем расшифровки и интерпретации этих знаков. Что эти знаки являются не только приметами вещей, но и сообщениями о них, видно из того, что бытие соответственных вещей не ограничивается чистым явлением знаков. Другими словами, мы имеем дело со знаками, которые служат не только указаниями на вещи, но выражают также некоторое значение» (Шпет 1927б: 62).

Этим было обусловлено и внимание Шпета к теории внутренней формы у Гумбольдта; здесь работы Г. Г. Шпета оказываются созвучными последним изысканиям в области истории науки одного из самых крупных современных лингвистов Н. Хомского, посвятившего специальную монографию анализу теории Гумбольдта и его предшественников в европейской философии языка XVII и XVIII вв. (Хомский 1966). На эту традицию (как и на усвоенную им средневековую логическую и герменевтическую литературу, отчасти предвосхитившую идеи Соссюра) опирался Шпет, когда, например, он говорил о построении искусственного языка без морфологии (типа классического китайского) наподобие *ars characteristica combinatoria* Лейбница (Шпет 1923а: 57, 58). Последний в своей системе «намеревался свести понятия к символам, символы к числам и, наконец, посредством цифр и символов подвергнуть понятия механическому вычислению. Этот проект казался абсурдным и фантастическим многим, обычно здраво рассуждающим людям, но сегодня вычислительные машины реализуют часть этого фантастического плана» (Пойа 1968: 8).

Судьба идей Лейбница показывает с особой наглядностью, что наряду со ставшим популярным динамическим представлением о мутационных скачках в истории науки (Кун 1975) не менее существенно учитывать и тот эволюционный процесс, который по отношению к истории литературы учеными ОПОЯЗ³ был охарактеризован как иерархическое изменение уже существующих видов литературы: «идей искусственного языка и общей семиотики были достаточно хорошо известны во времена Лейбница, но их перевод в ранг основных идей науки стал возможен к двадцатым годам нашего века, когда об этом писал Шпет, и общепризнан лишь в семидесятых годах.

Наиболее глубокое изложение принципов общей семиотики «всеобщей (или комбинаторной) характеристики» как науки о знаках, представляющей собой одновременно область дискретной математики, содержится в рукописях Лейбница. Еще в 1678 г. в письме Чирнгаузу Лейбниц писал, что «знаки» (или, как он иногда говорил в соответствии с терминологией своего века, «характеры», ср. Юшкевич 1970: 41, 252) «коротко выражают и как бы отображают глубочайшую природу вещи и при этом удивительным образом сокращается работа мышления» (Лейбниц 1678: 455). Вклад Лейбница в создание формального аппарата математики

нового времени трудно понять без этих его идей, вся глубина которых, однако, оценена лишь в настоящее время⁵, когда становится очевидной и его роль как предшественника современной семиантики (Вержбицка 1975).

Если, с одной стороны, от Лейбница прямую линию можно провести к такому предшественнику современной семиотики, как Пёрс, в такой же степени как Лейбниц объединявшему семиотические исследования с математико-логическими, то, с другой стороны, линия Лейбница благодаря трудам таких мыслителей, как Шпет, начала воздействовать и на лингвистическую семиотику, основы которой были заложены Соссюром.

Для того чтобы оценить то, в какой мере в трудах ученых двадцатых годов уже были подготовлены основные идеи, касающиеся понимания языкового знака, достаточно сопоставить формулы, принадлежащие Г. Г. Шпету и М. М. Бахтину. Согласно Шпету, который исходил из «определения социальной вещи, как осмысленного знака, и в то же время, как средства (орудия труда и творчества)» (Шпет 1927а: 188), основной интерес представляет выяснение того, как «в данности единого материального знака, слова, воплощается и конденсируется единство культурного смыслового и субъективного содержания» (Шпет 1927а: 203).

К этому же кругу идей был близок в своих ранних работах М. М. Бахтин, утверждавший, что «рядом с природными явлениями, предметами техники и продуктами потребления существует особый мир — мир знаков. Знаки также — единичные материальные вещи, как мы видели, любая вещь природы, техники или потребления может сделаться знаком, но при этом она приобретает значение, выходящее за пределы ее единичной данности» (Волошинов 1929: 16).

Это понимание знака в тридцатые годы было подхвачено П. Г. Богатыревым, использовавшим его в своих замечательных исследованиях, посвященных одежде (и некоторым другим этнологическим явлениям) как знаку (Богатырев 1971); тем самым получала конкретное наполнение программа развития этнологии как семиотической дисциплины. В те же годы П. А. Флоренский (до того, как стали известны идеи Соссюра) высказал глубокие мысли о наличии связи «символизирующего» и «символизируемого» (ср. «означающее» и «означаемое» у Соссюра), и позднее приступил к реализации целой программы создания особого тезауруса / универсальных символов (*Symbolarium'a*, Флоренский 1971).

Эта программа предвосхихла направление наиболее существенных семиотических исследований 60—70-х годов нашего века, посвященных таким универсальным семиотическим комплексам,

⁵ В связи с проблемой соотношения Лейбница и Ньютона, часто обсуждаемой в той же связи, следует заметить, что как и Лейбниц, Ньютон в юности много занимался проблемой построения универсального языка (соответствующие его записи опубликованы сравнительно недавно, см. Иванов 1958а).

как мировое дерево (Топоров 1964, 1965, 1972, 1973). Основная идея этой программы была изложена П. А. Флоренским еще в 1904 г., когда он писал: «Символизирующее и символизируемое не случайно связывается между собой. Можно исторически доказать параллельность символики разных народов и разных времен» (письмо А. Белому, 18 VI.1904, ЦГАЛИ). Здесь был намечен важный для разных разделов гуманитарной семиотики путь сопоставления разных знаковых систем, в которых степень обусловленности означающей стороны знака различна (о современном состоянии проблемы по отношению к естественному языку ср. Гамкрелидзе 1972).

По близкому пути шло семиотическое исследование эстетических знаковых систем у М. М. Бахтина, который в своей критике «материальной эстетики» ОПОЯЗ'а (ср. сходную семиотическую критику этой эстетики у Л. С. Выготского: Выготский 1968) наметил целую программу изучения знаковых систем (позднее названных «вторичными моделирующими»), в которых означающее и означаемое взаимно зависимы в отличие от обычного языка (Бахтин 1975а: 6—70; Медведев 1928, ср. об этом Иванов 1973б); поэтому, в частности, обосновывалась недостаточность лингвистической поэтики (ср. Бахтин 1975б).

Сопоставительное семиотическое изучение языков науки, понимаемой (в духе позднейших исследований Карнапа и других ученых Венской школы) как «символическое описание», и языков искусства составляло существенную часть обобщающего труда П. А. Флоренского «У водоразделов мысли», подготовленного им в двадцатые годы (см. Флоренский 1922). Осуществляя синтез общесемиотических идей, касающихся структуры символа, с кругом понятий, вырабатываемых в точных науках, Флоренский предвосхитил винеровское понимание информации-логоса, или «эктропии», по Флоренскому, противоположной энтропии (Флоренский 1927).

В своем сочинении «Число как форма», критикуя преувеличение роли непрерывности, сопряженное с изгнанием понятия «формы» (в смысле «структурь») в эволюционизме XIX в., который в этом (как и в других отношениях) продолжал возрожденческую традицию, Флоренский замечал: «В отраслях знания самых разных неожиданно обнаруживаются к началу XX в. явления, обладающие заведомо прерывным характером; а, с другой стороны, добросовестному работнику мысли с несомненностью приходится тут удостоверить, опять-таки в разных областях знания, наличие формы... Где обнаруживается прерывность, там мы ищем целого, а где есть целое — там действует форма и, следовательно, есть индивидуальная ограниченность действительности от окружающей среды. Иначе говоря, там действительность имеет дискретный характер, есть некоторая монада, т. е. в себе замкнутая (конечно, относительно) неделимая единица. Значит, там возможен и счет» (Флоренский, 1971: 505).

Сходный вывод о роли дискретного (а следовательно, и дискретной математики) для науки XX в. (в частности, для кристаллографии, генетики, кибернетики, семиотики, лингвистики, антропологии) позднее не раз формулировали такие крупнейшие математики века, как А. Н. Колмогоров и Г. Вейль.

Для дальнейшего соединения семиотических исследований с позднейшими собственно математическими работами в области анализа разных систем связи существенное значение имеют труды лингвистов, соединивших (как позднее Пражская школа, ср. Якобсон 1971а, б) традиции И. А. Бодуэна и Ф. де Соссюра; переход от собственно лингвистического рассмотрения знаковых систем к более широкому семиотическому был обусловлен тем, что «явления языка, т. е. речевого общения, становятся в один ряд с такими видами человеческой деятельности, как письмо, сигнализация, радиотелеграфия и т. д.» (Поливанов 1928: 20, ср. Иванов 1957).

Исследования в области общей теории знаков в двадцатые годы шли в общем в русле того внимания к отдельному знаку или парадигматической (системной) совокупности знаков как объекту семиотики, характерного для той главенствующей линии семиотики первого поколения, которое у Соссюра и таких прямых его продолжателей, как Бейссанс (Бейссанс 1943) и Ельмслев, а позднее Мунен и Прието, было ориентировано прежде всего на изучение знаков языка по преимуществу. Сходным было тогда и основное направление математико-логической линии семиотических исследований, которое восходит к Лейбницу и Пёrsу, а в недавнее время продолжено Р. Карнапом, Ч. Моррисом и их последователями. Следует, однако, заметить, что при логическом рассмотрении (явно повлиявшем и на рассмотрение языка как совокупности правильных последовательностей слов в порождающей грамматике) наряду с отдельным знаком в качестве основного объекта исследования выступает цепочка знаков.

Отчасти сходный подход, напоминающий позднейшие работы по порождающей грамматике, был намечен уже в книге В. Я. Проппа о морфологии волшебной сказки. В ней впервые к целой группе текстов был применен тот морфологический подход, основные идеи которого восходят к Гёте; в дальнейшем именно это направление поиска инварианта, сохраняющегося при всех преобразованиях текстов, получили развитие в семиотических трудах Леви-Стросса по мифологии (Леви-Стросс 1971, ср. Иванов и Топоров 1975, о морфологическом подходе в биологии см. Моно 1970), а также в уже многочисленных работах продолжателей Проппа, стремившихся к построению общей теории «повествовательности» (фр. *narrativité*), которая постепенно все ближе смыкается с лингвистической текста (Иванов 1968б).

Движение в сторону исследования целых текстов, а не отдельных знаков-слов, особенно наглядно обнаруживается в лингвистической (в частности, порождающей) семантике, основные успехи

которой связаны с установлением правил преобразования сентенциональных форм (Апресян 1974). Традиционный способ представления результатов этих исследований, при которых они излагаются в виде словарных статей, отчасти маскирует то, что семантика оперирует с целыми высказываниями и их преобразованиями.

Существенный пересмотр той линии в исследовании знаков, которая на первый план выдвигает не высказывания, а отдельный знак, было осуществлено М. М. Бахтиным. Согласно его мысли начиная с концепций Аристотеля и Августина и вплоть до Лейбница, Гумбольдта и Соссюра, в центре внимания исследователей оказывался знак вне его диалогического функционирования в общении (Бахтин 1975а: 84, ср. Волошинов 1929). Перенос внимания на диалогическую структуру общения и мышления в настоящее время по праву связывается с именами Л. С. Выготского и М. М. Бахтина (первые труды которого, без сомнения, были учтены Выготским, см. об этом Иванов 1973б).

Из первых значительных результатов, полученных при исследовании целых текстов-высказываний, а не знаков, как основных объектов семиотического исследования, в настоящее время оказывается возможным полностью оценить размеры концепции романа, построенной М. М. Бахтиным еще в тридцатые и сороковые годы (Бахтин 1975 а). Характерно, что при всей значимости романа как формы построения для многовековой европейской традиции (ср. Мандельштам 1928), его семиотическое исследование оказалось невозможным при том традиционном подходе к «монологическому» поэтическому слову, которое в той или иной мере сохранилось как ученых ОПОЯЗ'а (ср. в этой связи критику ОПОЯЗ'а: Медведев 1928), так и у Г. Г. Шпета, подхватившего к роману как к чисто риторическому построению (Шпет 1927: 215, ср. критический разбор этой концепции, повлиявший и на ранние работы акад. В. В. Виноградова: Бахтин 1975а: 81—82).

Семиотическое исследование этой сложнейшей системы моделирования оказалось возможным только благодаря тому принципиально новому подходу, который был впервые намечен Бахтиным в его концепции полифонического романа (Бахтин, 1963) и далее развит им по отношению к другим значительным типам романа. Характерной особенностью этих работ М. М. Бахтина, которые полностью стали известными только к 1975 г., являлось использование некоторых понятий, заимствованных из концептуального аппарата математического естествознания XX в. (в частности, это относится к понятию «хронотоп», см. в этой связи о докладе А. А. Ухтомского, читанном в 1925 г., Бахтин 1975а: 235; как сообщил в беседе с автором М. М. Бахтин, им была сделана запись этого неопубликованного доклада Ухтомского).

Связь идеи хронотопа (в том понимании, какое этому термину было придано М. М. Бахтиным) с семиотическим подходом явствует из заключительных слов его исследования, где говорится

о художественных и других абстрактных смыслах, которые сами по себе не поддаются пространственно-временному определению. Но «каковы бы ни были эти смыслы, чтобы войти в наш опыт (при том социальный опыт), они должны принять какое-либо временно-пространственное выражение, т. е. принять знаковую форму, слышимую и видимую нами (иероглиф, математическую формулу, словесно-языковое выражение, рисунок и др.). Без такого временно-пространственного выражения невозможно даже самое абстрактное мышление. Следовательно, всякое вступление в сферу смыслов совершается только через ворота хронотопов» (Бахтин 1975а: 406).

В этом отношении художественное мышление оказывается сравнимым с математическим. По существу достаточно близкий к этому подход можно найти и в трудах Нильса Бора, занимавшегося проблемой особенностей естественного языка в сопоставлении с языком математики еще задолго до того, как такое сопоставление стало специальным разделом семиотики.

Осмысление основных понятий семиотики в свете достижений современной математики оказалось в принципе возможным, с одной стороны, благодаря последовательному применению к естественному языку методов математической логики, с другой,— после создания в сороковые и пятидесятые годы теории информации. Теоретико-информационный подход к языку позволил не только конкретизировать высказывавшуюся лингвистами и ранее мысль о принципиальном сходстве языка с сигнализацией, но и достаточно точно исследовать основные количественные характеристики текстов различного типа (ср. выше о коэффициентах β и b_2 , по акад. А. Н. Колмогорову). В то же время само развитие теории информации привело к достаточно отчетливой постановке задачи выявления наряду с характеристиками, общими для всех систем передачи информации, также и таких, которые характеризуют отдельные системы, качественно отличающиеся друг от друга (Колмогоров 1957).

По существу та же задача решалась и по мере разработки мета-теорий (и формализованных метаязыков) как в связи с уточнением некоторых основных исходных понятий (ср. в том же плане о поздних работах Витгенштейна: Кун 1975), так и по мере развития той общей теории, которая оказывается необходимой для создания теоретических основ диалогических систем общения человека с машиной и ряда других проблем информационного поиска. Здесь можно уже говорить о создании семиотики третьего поколения, понятийный аппарат которой ближе всего к исходным идеям комбинаторного исчисления идей Лейбница и соответствующим мыслям Пёрса, хотя семиотика во втором поколении и обогатилась более углубленным пониманием роли диалога. Это обращение современной семиотики к ее истокам делает особенно неотложным обозрение всего пройденного ею пути, отдельные этапы которого обозреваются в предлагаемых очерках.

В недавно вышедшем обзоре истории семиотики (Якобсон, 1975а), дающем прежде всего характеристику основной семиотико-логической традиции, заложенной мыслителями XVII, XVIII и XIX вв. (Лок, Ламберт, Хене-Бронский, Больцано, Пёrs, молодой Гуссерль), подчеркивается обособленное место в истории этой науки лингвистического направления, начатого Соссюром, и указывается, что знаковым системам искусства в семиотике двух этих направлений долго не уделялось должного внимания, несмотря на исключительную значимость этой проблемы.

В настоящей книге обращено внимание именно на те стороны истории семиотики, которые позволяют говорить и о наличии особого направления в ней, связанного не только с лингвистическим и металингвистическим исследованием словесных текстов, но и с изучением целого ряда знаковых систем искусства в их соотношении с другими знаковыми системами.

ЛИТЕРАТУРА

- Абаев 1960: *B. И. Абаев*. Н. Я. Марр. — ВЯ, 1960, № 1.
- Айде 1971: *D. Jhde. Hermeneutic phenomenology. The philosophy of Paul Ricoeur (North-Western University Studies in Phenomenology and Existential philosophy)*, Evans-ton, 1971.
- Алексеев 1966: *B. M. Алексеев*. Китайский народный театр и китайская народная картина. — В кн.: *B. M. Алексеев*. Китайская народная картина. М., 1966.
- Алексеенко 1960: *E. A. Алексеенко*. Культ медведя у кетов. «Советская этнография», 1960, № 4.
- Алексеенко 1967: *E. A. Алексеенко*. Кеты. Л., 1967.
- Альтман 1936: *M. C. Альтман*. Переиздатки родового строя в собственных именах у Гомера. Л. 1936.
- Андроникова 1974: *M. И. Андronикова*. От прототипа к образу. К проблеме портрета в литературе и в кино. М. 1974.
- Антон 1965: *F. Anton*. Alt-Mexico und seine Kunst. Leipzig, 1965.
- Апресян 1974: *Ю. Д. Апресян*. Лексическая семантика. М. 1974.
- Апфельбах 1972: *R. Apfelbach*. Electrically elicited vocalization in the Gibbon *Hylobates lar* (*Hylobatidae*). and their behavioral significance. «Zeitschrift für Tierpsychologie», Bd. 30, 1972.
- Арановская 1974: *O. P. Арановская*. О фольклорных источках понятия «катализис». «Фольклор и этнография». Обряды и обрядовый фольклор. Л. 1974.
- Астрахян 1965: *X. M. Астрахян*. О женском батальоне, защищавшем Зимний дворец. «История СССР», 1965, № 5.
- Бааль 1970: *J. van Baal*. The part of women in the marriage: objects or behaving as objects. «Bijdragen tot de Taal-, Land- en Volkenkunde», deel 1926, 1970, 3-e Aflevering.
- Бакош 1970: *M. Bakoš*. Problém vývinovej periodizácie literatúry. «Strukturalizmus v slovenskej ve-de». Martin, 1970, str. 95—101.
- Балли 1955: *Ш. Балли*. Общая лингвистика и вопросы французского языка. М., 1955.
- Баран 1975: *H. Baran*. On Xlebníkov's Love Lyrics: I Analysis of «O, červi zemljanye». Pre-print, 1975.
- Барнэ 1966: *I. Barnă*. Serghei Eisenstein. Bucureşti, 1966.
- Бауман 1936: *H. Baumann*. Schöpfung und Urzeit der Menschen im Mythus der afrikanischer Völker. Berlin, 1936.
- Бауман 1955: *H. Baumann*. Das doppelte Geschlecht. Berlin, 1955.
- Бахтин 1963: *M. M. Бахтин*. Проблемы поэтики Достоевского. М. 1963.
- Бахтин 1965: *M. M. Бахтин*. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. М. 1965.
- Бахтин 1975а: *M. M. Бахтин*.

- Вопросы литературы и эстетики. М., 1975.
- Бахтин 1975; *M. M. Бахтин. К методологии литературоведения. «Контекст. 1974»*. М., 1975.
- Бейдельман 1955: *T. O. Beidelman. A comparative analysis of the Jajmāni system* (Association for Asian studies, VIII). NY, 1955.
- Бейдельман 1966: *T. O. Beidelman. The ox and Nuer sacrifice. «Man», NS, vol. I, 1966, Nr. 4.*
- Бейдельман 1968: *T. O. Beidelman. Some Nuer notions of nakedness, nudity and sexuality. «Africa», vol. XXXVIII, 1968, Nr. 2.*
- Бейдельман 1969: *T. O. Beidelman. The ox and Nuer sacrifice. «Man». NS, vol. 4, 1969.*
- Бейдельман 1971: *T. O. Beidelman. Nuer priests and prophets. «Translation of culture»*. London, 1971.
- Бейдельман 1972: *T. O. Beidelman. Bulls. «Man», NS, vol. 7, 1972, Nr. 4.*
- Байерхольм 1962: *L. Bejerholm. Meddelelsens dialektik. Studier i Søren Kierkegaard teorier om språk, kommunikation och pseudonymitet*. «Publications of the Kierkegaard society», vol. II, København, 1962.
- Байссанс 1943: *E. Buyssens. Les langages et le discours. Essai de linguistique fonctionnelle dans le cadre de la semiologie*. Bruxelles, 1943.
- Байссанс 1956: *E. Buyssens. Le langage par gestes chez les moines. «Revue de l'Institut de sociologie», 1956, Nr. 4.*
- Андрей Белый 1968: *Андрей Белый. Поэтесса-певица. «Česko-slovenská rusistika», XIII, 1968, Nr. 3.*
- Бенвенист 1964: *E. Benveniste. Les lettres de F. de Saussure à A. Meillet. «Cahiers Ferdinand de Saussure», XXI, 1964.*
- Бенвенист 1966: *E. Benveniste. Problèmes de linguistique générale*. Paris, 1966.
- Бенвенист 1969a: *E. Benveniste. Le vocabulaire des institutions indo-européennes*, 1. Economie, parenté, société. Paris, 1969.
- Бенвенист 1969 b: *E. Benveniste. Sémiologie de la langue. «Semiotica», I, 1969, Nr. 1, 2.*
- Бенвенист 1970: *E. Benveniste L'appareil formel d'énonciation «Langages», mars 1970, Nr. 17 («L'énonciation»).*
- Бенвенист 1974: *Э. Бенвенист. Общая лингвистика*. М., 1974.
- Бендер 1973: *M. L. Bender. Linguistic indeterminacy: why you cannot reconstruct «Proto-Human». — «Language sciences», Nr. 26, August, 1973.*
- Берндт 1951: *R. M. Berndt. Kunapipi. A study of an Australian aboriginal religious cult*. NY, 1951.
- Бернштейн 1926: *H. A. Бернштейн. Общая биомеханика*. М., 1926.
- Бернштейн 1947: *H. A. Бернштейн. О построении движений*. М., 1947.
- Бернштейн 1966: *H. A. Бернштейн. Очерки по физиологии движений и физиологии активности*. М., 1966.
- Бёртцлер 1936: *F. Börtzler. Ymir, Ein Beitrag zu den eddischen Weltgeschöpfungsvorstellungen. «Archiv für Religionswissenschaft», 33, 1936.*
- Берч 1952: *H. G. Birch. Communication between animals. «Cybernetics. 8 Conference»*. NY, 1952.
- Бессене 1967: *P. Bessainget. Principes d'ethnologie économique*. Paris, 1967.
- Бете 1952: *A. Bethe. Vernachlängigte Hormone. «Naturwissenschaften», Jg., 20, 1932, Hft. 11, стр. 177—181.*
- Бибихин 1974: *В. В. Бибихин. Німа. «Языковая практика и теория языка*. М., 1973.
- Блэкберн 1964: *T. Blackburn. Some examples of Ponapean folklore. «Journal of the American Folklore», 80, 1964, стр. 247—254.*
- Блох 1923: *M. A. Блох. О техническом творчестве. «Творчество. I»*. Пг., 1923.
- Боас 1940: *F. Boas. Race, language and culture*. NY, 1940.
- Богатырев 1926: *П. Г. Богатырев. [реп. на кн.]: Н. Познанский. Заговоры. Опыт исследования происхождения и развития заговорных формул*. Пг., 1917.—«Národopisný věstník českoslovanský», ročn. XIX. Praha, 1926.

- Богатырев 1971: *П. Г. Богатырев.* Вопросы теории народного искусства. М., 1971.
- Боген и Газзанига 1965: *J. E. Bogen, M. S. Gazzaniga.* Cerebral commisurotomy in man: minor hemisphere dominance for certain visuo-spatial functions. «Journal of Neurosurgery», 1965, 23.
- Бонифай 1964: *E. Bonifay.* La grotte du Régourdou (Montignac, Dordogne). «L'antropologie», t. 68. Paris, 1964, № 1—2, стр. 59—60.
- Бонифай 1965: *E. Bonifay.* Un ensemble rituel moustérien à la grotte du Régourdou. «Atti del VI Congresso internationale de le scienze preistoriche e protostoriche (1962)», t. II. Firenze, 1965.
- Боура 1962: *C. M. Bowra.* Primitive song. London, 1962.
- Брагинская 1975: *Н. В. Брагинская.* О трудах О. М. Фрейденберг. «Вестник древней истории», 1975, № 3.
- Брайант 1953: *A. Bryant.* Зулусский народ до прихода европейцев. М., 1953.
- Браун 1958: *R. Brown.* Words and things. Free Press, 1958.
- Браун 1968: *W. N. Brown.* The creative role of the Goddess Vac in the Rig Veda. «Pratidanam», The Hague — Paris, 1968.
- Браун 1975: *J. W. Brown.* On the neural organization of language: thalamic and cortical. «Brain and Language», vol. 2, 1975, № 1.
- Брихадараньяка Упанишада 1964: «Брихадараньяка Упанишада». Перевод, предисловие и комментарии А. Я. Сыркина. М., 1964.
- Бунак 1951: *B. B. Бунак.* Происхождение речи по данным антропологии: «Труды Института этнографии», XII. М., 1951.
- Бутинов 1968: *H. A. Бутинов.* Панпуасы Новой Гвинеи. М., 1968.
- Быстржыцка 1970: *M. Bystrzycka.* Eisenstein as precursor of semantics in film art. «Sign, Language, Culture», The Hague, 1970.
- Бюрх 1967: *N. Burch.* De l'usage structural du son (vers un cinéma dialectique), «Cahiers du cinéma», № 193, septembre, 1967.
- Бюхнер 1936: *K. Büchner.* Platons Kratylos und die moderne Sprachphilosophie. Berlin, 1936.
- Вайда 1962: *L. Vajda.* [рец. на чн.]: H. und U. Himmelhaber. Die Dan.— «Afrika und Übersee», Bd. 45, 1962, Heft 4.
- Вейль 1968: *III. Вейль.* Симметрия. М., 1968.
- Вержбицка 1965: *A. Wierzbicka.* Rosyjska szkoła poetyki linguistycznej a językoznawstwo strukturalne. «Pamiętnik literacki», LVI, 1965, z. 2.
- Вержбицка 1975: *A. Wierzbicka.* W poszukiwaniu tradycji. Idee semantyczne Leibniza. «Pamiętnik literacki», LXVI, 1975, z. 1.
- Вернадский 1965: *B. И. Вернадский.* Химическое строение биосфера Земли и ее окружения. М., 1965.
- Вернер 1974: *G. K. Werner.* Реликтовые признаки активного строя в кетском языке. — ВЯ, 1974, № 1.
- Вертов 1966: *Дзига Вертов.* Статьи, дневники, замыслы. М., 1966.
- Веселовский 1894: *A. Н. Веселовский.* Из введения в историческую поэтику. «Журнал Министерства народного просвещения», 1894, № 5.
- Веселовский 1898: *A. Н. Веселовский.* Три главы из исторической поэтики. «Журнал Министерства народного просвещения», 1898, № 4 и 5.
- Веселовский 1913: *A. Н. Веселовский.* Поэтика, т. I и II, вып. 1. «Собрание сочинений». т. I и II. СПб., 1913.
- Веселовский 1939: *A. Н. Веселовский.* Избранные статьи. Л., 1939.
- Веселовский 1940: *A. Н. Веселовский.* Историческая поэтика. Редакция, вступительная статья и примечания В. М. Жирмунского. Л., 1940.
- Винокур 1950: *Г. О. Винокур.* Избранные работы по русскому языку. М., 1959.
- Волошинов 1927: *B. Н. Волошинов.* Фрейдизм. М.—Л., 1927.
- Волошинов 1929: *B. Н. Волошинов.* Марксизм и философия языка. Основные проблемы социологического метода в науке о языке. Л., 1929.

- Вундерли 1972а: *P. Wunderli. F. de Saussure: «1-er Cahier à lire pr. liminairement».* — «Zeitschrift für französische Sprache und Literatur», 82, 1972, 3.
- Вундерли 1972б: — *P. Wunderli. Ferdinand de Saussure und die Anagramme*. Tübingen, 1972.
- Выготский 1956: *Л. С. Выготский. Мышление и речь. Избранные психологические исследования*. М., 1956.
- Выготский 1960: *Л. С. Выготский. Развитие высших психических функций. Из неопубликованных трудов*. М., 1960.
- Выготский 1968: *Л. С. Выготский. Психология искусства*. Изд. 2. М., 1968.
- Газзанига 1970: *M. S. Gazzaniga. The bisected brain*. NY, 1970.
- Газзанига 1974: *M. Газзанига. Расщепленный человеческий мозг. «Восприятие. Механизмы и модели»*. М., 1974, стр. 47—54.
- Галеев 1967: *Булат Галеев. Скрябин и Эйзенштейн. Кино и видимая музыка*. «Волга», 1967, № 7.
- Галт 1973: *A. H. Galt. Carnival on the Island of Pantelleria: ritualized community solidarity in an atomistic society*. «Ethnology», vol. 42, 1973, Nr. 3.
- Гамкрелидзе 1972: *T. B. Гамкрелидзе. К вопросу об условности лингвистического знака*. — ВЯ, 1972, № 6.
- Гардиеры 1972: *R. A. Gardner and B. T. Gardner. Teaching sign language to a chimpanzee*. «Language in thinking». Ed. by P. Adams, Penguin Books. London, 1972.
- Гасараbве 1971: *E. Gasarabwe. Aspects de l'univers mystique des Rwandais au temps de la royauté nyiginga. Le partage de l'espace*, thèse de 3-e cycle, Université de Paris, 1971.
- Гельфанд и др. 1966: *И. М. Гельфанд и др. Некоторые вопросы исследования движений. «Модели структурно-функциональной организации некоторых биологических систем»*. М., 1966.
- Герценберг 1972: *Л. Герценберг. Морфологическая структура слова в древних индо-иранских языках*. Л., 1972.
- Гётце, Педерсен 1934: *A. Götze H. Pedersen. Mursilis Sprachlähmung*. København, 1934.
- Гешвинд 1972: *N. Geschwind. Language and Brain*. «Scientific American», 1972, vol. 226, № 4.
- Гешвинд и Левицкий 1968: *N. Geschwind, W. Lewitsky. Human brain: left-right asymmetry in temporal speech region*. «Science» vol. 161, № 3837, 1968.
- Гиннекен 1939а: *J. van Ginneken. La reconstruction typologique des langues archaïques de l'humanité*. Amsterdam, 1940.
- Гиннекен 1939б: *J. van Ginneken. Ein neuer Versuch zur Typologie der älteren Sprachstrukturen*. «Traavaux du Cercle linguistique de Prague», 8 «Etudes phonologiques dédiées à la mémoire de N. S. Trubetzkoy». Prague, 1939.
- Глускина 1965: *A. E. Глускина. Об истоках театра Но*. «Театр и драматургия Японии». М., 1965.
- Годель 1957: *R. Godel. Les sources manuscrites du Cours de linguistique générale de F. de Saussure*. Paris, 1957.
- Гольдман 1963: *L. Goldmann. Introduction à une étude structurale des romans de Malraux*. «Revue de l'Institut de Sociologie», 1963, 2. Bruxelles.
- Гольдшмидт 1940: *V. Goldschmidt. Essai sur le «Cratyle»*, Contribution à l'histoire de la pensée de Platon. Paris, 1940.
- Гонг 1960: *E. K. Gong. The Hindu Jajmani system*. «Economic development and cultural change», vol. 9, 1960, Nr. 2.
- Гонда 1970: *J. Gonda. Notes on names and the name of God in ancient India*. Amsterdam—London, 1970.
- Гордон 1970: *H. W. Gordon. Hemispheric asymmetry in the perception of musical chords*. «Cortex», 1970, VI, стр. 387—398.
- Гранет 1934: *Granet. La pensée chinoise*. Paris, 1934.
- Грейвел 1967: *P. B. Gravel. Transfer of cows in Gisaka (Rwana): mechanism for recording social relationship*. «American Anthropologist», vol. 69, 1967, Nr. 3—4.

- Григорьев 1968: *G. P. Григорьев*. Начало верхнего палеолита и происхождение *Homo sapiens*. Л., 1968.
- Грин 1975: *J. D. Green*. The man who became an Indian. «The New York Review of Books», 1975, vol. XII, Nr. 9.
- Гринберг 1970: *Дж. Гринберг*. Некоторые грамматические универсалии, преимущественно касающиеся порядка значимых элементов. «Новое в лингвистике», V. М., 1970, стр. 114—162.
- Гринцер 1966: *H. A. Гринцер*. Теория эстетического восприятия («расы») в древнеиндийской поэтике. «Вопросы литературы», 1966, № 2.
- Гриоль 1948: *M. Griaule*. Dieu d'eau: entretiens avec Ogotomméli. Paris, 1948.
- Гуревич 1970: *A. Я. Гуревич*. Проблемы генезиса феодализма в Западной Европе. М., 1970.
- Гуревич 1972: *A. Я. Гуревич*. Категории средневековой культуры. М., 1972.
- Гурлей 1972: *K. A. Gourlay*. The ex and identification. «Man», vol. 7, 1972, Nr. 2.
- Давиденков 1947: *С. П. Давиденков*. Эволюционно-генетические проблемы в невропатологии. Л., 1947.
- Девото 1953: *G. Devoto*. Profilo di storia linguistica italiana. Firenze, 1953.
- Делакруа 1924: *H. Delacroix*. Le langage et la pensée. Paris, 1924.
- Дурннат 1968: *R. Durnnat*. Ebb and Flow, Images of the mind, part 2. «Films and Filming», 1968, August.
- Десницкая 1947: *А. В. Десницкая*. К вопросу о происхождении винительного падежа в индоевропейских языках. «Изв. АН СССР. ОЛЯ», 1947, № 6, стр. 493—499.
- Десницкая 1951: *А. В. Десницкая*. Из истории развития категории глагольной переходности. «Памяти акад. Л. В. Щербы». Л., 1951, стр. 136—144.
- Джексон 1874: *H. Jackson*. On the nature of the duality of the brain. «Selected Writings», vol. II. London, 1932.
- Джексон 1948: *J. H. Jackson*. Words and other Symbols in mentation. «Selected writings of J. H. Jackson», vol. II, NY, 1948.
- Джеффен, Брандшоу, Меттльтон 1972: *G. Geffens J. K. Brandshaw, N. C. Mettleton*. Hemispheric asymmetry: verbal and spatial coding of stimuli. «Journal of experimental psychology», 1972, 95.
- Дыбо 1973: *В. А. Дыбо*. Балто-славянская акцентная система с типологической точки зрения и проблема реконструкции индоевропейского акцента. «Кузнецкие чтения». 1973. История славянских языков и письменности. М., 1973, стр. 8—10.
- Дэнг 1971: *F. M. Deng*. Tradition and modernization. NY, 1971.
- Дэнг 1972: *F. M. Deng*. The Dinka of the Sudan. NY, 1972.
- Дюмезиль 1958: *G. Dumézil*. Metiers et classes fonctionnelles chez divers peuples Indo-Européennes. «Annales. Economies, sociétés, civilisations», 13-е année, 1958, Nr. 4.
- Дюмезиль 1966: *G. Dumézil*. La religion romaine archaïque. Paris, 1966.
- Дюмезиль 1969: *G. Dumézil*. Heur et malheur du guerrier. Paris, 1969.
- Дюмезиль 1971: *G. Dumézil*. Mythe et épopee. Types épiques indo-européennes; un héros, un sorcier, un roi. Paris, 1971.
- Дюмонт 1966: *L. Dumont*. Homo hierarchicus. Essais sur le système des castes. Paris, 1966.
- Елизаренкова 1972: «Ригведа. Избранные гимны». Комментарий и вступительная статья. Т. Я. Елизаренковой. М., 1972.
- Елизаренкова, Топоров 1970: *Т. Я. Елизаренкова, В. Н. Топоров*. Мифологические представления о грибах в связи с гипотезой о первоначальном характере сомы. «Тезисы докладов IV Летней школы по вторичным моделирующим системам». Тарту, 1970.
- Ельмслев 1956: *L. Hjelmslev*. Animé et inanimé, personnel et nonpersonnel. «Travaux de l'Institut de linguistique», vol. I, Paris, 1956.
- Енсен 1952: *H. Jensen*. Die indo-europäischen Zahlwörter 10, 100,

1000. «Zeitschrift für Phonetik», 1962, Hft. 1/2, стр. 50—57.
- Есперсен 1956: *O. Jespersen. Growth and structure of the English language*. 9 ed. Oxford, 1956.
- Жегин 1970: *Л. Ф. Жегин. Язык живописного произведения*. М., 1970.
- Жирмунский 1923: *B. Жирмунский. Рифма, ее история и теории*. Пг., 1923.
- Жирмунский 1925: *B. Жирмунский. Введение в метрику. Теория стиха*. Л., 1925.
- Жолковский 1970: *A. K. Жолковский. Порождающая поэтика в работах С. М. Эйзенштейна*. «Sign. Language. Culture». The Hague, 1970.
- Жолковский и Щеглов 1967: *A. K. Жолковский, Ю. К. Щеглов. Из предыстории советских работ по структурной поэтике*. «Труды по знаковым системам», III (Уч. зап. Тартуского гос. ун-та), Тарту, 1967, стр. 367—377.
- Займан 1968: *J. Ziman. Public knowledge. The social dimension of science*. Cambridge, 1968.
- Зализняк 1962: *A. A. Зализняк. О возможной связи между операционными понятиями синхронного описания и диахронией*. «Симпозиум по структурному изучению знаковых систем». М., 1962.
- Зализняк 1964: *A. A. Зализняк. Синхронное описание и внутренняя реконструкция*. «Проблемы сравнительной грамматики индоевропейских языков». М., 1964.
- Зеленин 1929: 1930; *Д. К. Зеленин. Табу слов у народов Восточной Европы и Северной Азии*, ч. I. «Сборник Музея антропологии и этнографии», т. VIII. Л., 1929; ч. II, там же, т. IX. Л., 1930.
- Зеленин 1933: *Д. К. Зеленин. Тематический культ деревьев у русских и у белорусов*. «Изв. АН СССР. Отделение общественных наук», 1933, № 6.
- Зеленин 1937: *Д. К. Зеленин. Темы деревья в сказаниях и обрядах европейских народов*. М.—Л., 1937.
- Зелигманы 1932: *C. G. Seligman and B. Z. Seligman. Pagan tribes of the Nilotic Sudan*. London, 1932.
- Зубатый 1945: *J. Zubatý. Výklady etymologické a lexikální*: «Studie a články», sv. I, č. 1. Praha, 1945.
- Иванов 1957: *В. В. Иванов. Лингвистические взгляды Е. Д. Поливанова*.—ВЯ, 1957, № 3.
- Иванов 1958а: *В. В. Иванов. Типология и сравнительно-историческое языкознание*. ВЯ, 1958, № 5.
- Иванов 1958б: *В. В. Иванов. Лингвистические вопросы построения машинного языка для информационной машины*. «Машинный перевод», I. Л., 1958.
- Иванов 1961а: *В. В. Иванов. К этимологии рус. пасти*. «Сборник статей по языкознанию памяти М. В. Сергиевского». М., 1961.
- Иванов 1961б: *В. В. Иванов. Язык в сопоставлении с другими средствами передачи и хранения информации*. «Доклады на конференции по обработке информации, машинному переводу и автоматическому чтению текста», вып. 7. М., 1961.
- Иванов 1962: *В. В. Иванов. Лингвистика и исследование афагий*. «Структурно-типологические исследования». М., 1962.
- Иванов 1963: *В. В. Иванов. Хеттский язык*. М., 1963.
- Иванов 1964: *В. В. Иванов. Древнеиндийский миф об установлении имен и его параллели в греческой традиции*. «Древняя Индия». М., 1964.
- Иванов 1965: *В. В. Иванов. Роль семиотики в кибернетическом исследовании человека и коллектива*. «Логическая структура научного познания». М., 1965.
- Иванов 1966: *В. В. Иванов. Об одном семантическом архаизме в бамилеке*. «Языки Африки». Под ред. Н. В. Охотиной и Б. А. Успенского. М., 1966.
- Иванов 1967: *В. В. Иванов. Заметки по сравнительно-исторической индоевропейской поэтике*. «To Honor Roman Jakobson», vol. 2. The Hague—Paris, 1967.
- Иванов 1968а: *В. В. Иванов. Отражение двух серий индоевропейских глагольных форм в праславянском*. «Славянское языкознание.

- ние. VI Международный съезд славистов». М., 1968.
- Иванов 1968б.: *B. B. Иванов*. Лингвистика и гуманитарные проблемы семиотики. «Изв. АН СССР. СЛЯ», 1968, № 3.
- Иванов 1969а: *B. B. Иванов*. Заметки о типологическом и сравнительно-историческом исследовании римской и индоевропейской мифологии. «Труды по знаковым системам». IV («Уч. зап. Тартуского Гос. ун-та», вып. 236). Тарту 1969.
- Иванов 1969б: *B. B. Иванов*. Использование для этимологических исследований сочетаний однокоренных слов в поэзии на древних индоевропейских языках. «Этимология. 1967». М., 1969.
- Иванов 1969в: *V. Ivanov*. Evolution des signes-symbo'es. «Semiotica», vol. 1, 1969, Nr. 2.
- Иванов 1970: *V. Ivanov*. Eisenstein et la linguistique structurale moderne. «Cahiers du cinéma», № 220—221, 1970.
- Иванов 1972а: *B. B. Иванов*. Об одном типе архаичных знаков искусства и пиктографии. «Ранние формы искусства». Под ред. Е. М. Мелетинского. М., 1972.
- Иванов 1972б.: *B. B. Иванов*. Бинарные структуры в семиотических системах. «Системные исследования», 1972, М., 1972.
- Иванов 1973а: *B. B. Иванов*. Из заметок о строении и функциях карнавального образа. «Проблемы поэтики и истории литературы». Саранск, 1973.
- Иванов 1973б.: *B. B. Иванов*. Значение идей М. М. Бахтина о знаке, высказывании и диалоге для современной семиотики. «Труды по знаковым системам», VI (Уч. зап. Тартуского гос. ун-та; вып. 308). Тарту, 1973.
- Иванов 1973в.: *B. B. Иванов*. Категории «видимого» и «невидимого» в тексте; еще раз о восточнославянских фольклорных параллелях к гоголевскому «Вию». «Structure of texts and semiotics of culture». The Hague—Paris, 1973.
- Иванов 1974а: *B. B. Иванов*. Опыт истолкования древнеиндийских ритуальных и мифологических тер-
- минов, образованных от а́ша — ‘конь’. «Проблемы истории языков и культуры народов Индии. Сборник статей памяти В. С. Воробьева-Десятова». М. 1974.
- Иванов 1974б.: *B. B. Иванов*. Категория времени в искусстве и культуре XX века. «Ритм, пространство, время». Л., 1974.
- Иванов 1974в.: *Vyacheslav V. Ivanov*. Growth of modern poetics. «Currents trends in linguistics», vol. 12. Linguistics and adjacent arts and sciences. The Hague—Paris, 1974.
- Иванов 1974г.: *B. B. Иванов*. К предыстории знаковых систем. «Материалы Всесоюзного симпозиума по вторичным моделирующим семиотическим системам. I», (5). Тарту, 1974.
- Иванов 1974д.: *B. B. Иванов*. Древнейшие культурные и языковые связи южнобалканского и малоязийского ареалов. «Докл. и сообщ. советской делегации. III Международный съезд по изучению стран Юго-Восточной Европы». М., 1974.
- Иванов 1975а.: *B. B. Иванов*. Знаковые системы научного поведения. «Научно-техническая информация». Серия 2. Информационные процессы и системы, 1975, № 9, стр. 3—9.
- Иванов 1975б.: *B. B. Иванов*. Реконструкция индоевропейских слов и текстов, отражающих культуру волка. «Изв. АН СССР. СЛЯ», 1975, № 5.
- Иванов 1975 в.: *B. B. Иванов*. Функции и категории языка кино. «Труды по знаковым системам», VII. Тарту, 1975.
- Иванов 1976.: *B. B. Иванов*. О строении фильма. «Грузинский кинематографический альманах», II. Тбилиси, 1976 (на груз. яз.).
- Иванов и Топоров 1962: *B. B. Иванов* и *B. N. Топоров*. Кегская модель мира. «Симпозиум по структурному изучению знаковых систем». М., 1962.
- Иванов и Топоров 1963: *B. B. Иванов* и *B. N. Топоров*. К реконструкции праславянского текста. «Славянское языкознание». М., 1963.

- Иванов и Топоров 1965а.: *B. B. Иванов и B. H. Топоров*. Славянские языковые моделирующие семиотические системы. М., 1965.
- Иванов и Топоров 1965б.: *B. B. Иванов и B. H. Топоров*. К описанию некоторых кетских семиотических систем. «Труды по знаковым системам», II (Уч. зап. Тартуского гос. ун-та, вып. 181). Тарту, 1965.
- Иванов и Топоров 1973.: *B. B. Иванов и B. H. Топоров*. Этимологическое исследование семантически ограниченных групп лексики в связи с проблемой реконструкции праславянских текстов. «Славянское языкознание». М., 1973.
- Иванов и Топоров 1974.: *B. B. Иванов и B. H. Топоров*. Исследования в области славянских древностей. М., 1974.
- Иванов и Топоров 1975: *B. B. Иванов и B. H. Топоров*. Инвариант и трансформации в мифологических и фольклорных текстах. «Типологические исследования по фольклору. Сборник памяти В. Я. Проппа». М., 1975.
- Иванов 1923: *Вяч. И. Иванов*. Дионис и прадионисийство. Пг., 1923.
- Итани 1963: *J. Itani*. Vocal communication of the wild Japanese monkeys. «Primates», vol. 4, 1963.
- Ишваран 1966: *K. Ischwaran*. Tradition and economy in village India. NY, 1966.
- Йеркс 1943: *R. M. Yerkes*. Chimpanzees. A laboratory colony. NY, 1943.
- Казанский 1926: *Б. В. Казанский*. Идея исторической поэтики. «Поэтика», Л., 1926.
- Калам-Гриоль 1965: *G. Calame-Griaule*. Ethnologie et langage: la parole chez les Dogons. Paris, 1965.
- Кампаниле 1963: *E. Campanile*. Note Sul Saturnio. «Annuale Scuola Normale. Superiore di Pisa», 32, 1963, стр. 191—197.
- Кандинский 1919: *В. Кандинский*. О сценической композиции. «Изобразительное искусство», № 1 (Журнал отдела изобразительного искусства Комиссариата народного просвещения). Пг., 1919.
- Карпентер 1946: *R. Carpenter*. Folk tale, fiction and saga in the Homeric epics. Berkeley, 1946.
- Кассирер 1923: *E. Cassirer*. Philosophie der Symbolischen Formen. 1 Teil. Die Sprache. Berlin, 1923.
- Кафка 1968: «Из дневника Франца Кафки». — «Вопросы литературы», 1968, № 2.
- Каунельсон 1936: *C. D. Каунельсон*. К генезису номинативного предложния. «Труды Ин-та языка и мышления им. Н. Я. Марра АН СССР», IV. Серия. Romano-Germanica. М.—Л., 1936.
- Каунельсон 1947: *C. D. Каунельсон*. Эргативная конструкция и аргативное предложение. «Изв. АН СССР. ОЛЯ», 1947, вып. I.
- Каунельсон 1949: *C. D. Каунельсон*. Историко-грамматические исследования, I. М.—Л., 1949.
- Кашинг 1892: *F. Cushing*. Manual concepts. «American Anthropologist», vol. 5, 1892.
- Кёвеш 1958: *Th. Köves*. La coutume de la langue tirée chez les Gaulois. «Latomus», 17, 1958.
- Кейпер 1932: *F. Kuiper*. Beiträge zur griechischen Etymologie und Grammatik. — «Glotta», Bd. XXI, 1932, 3 Heft.
- Кейперс 1960: *F. B. J. Kuiper*. The Ancient Verbal Contest. «Indo-Iranian Journal», vol. 4, 1960.
- Кейперс 1960: *A. H. Kuipers*. Phoneme and morpheme in Kabardian (Janua Linguarum, Nr. 7). The Hague, 1960.
- Келлер 1966: *L. Keller*. Piranèse et la poésie romantique. Corti, 1966.
- Кемени, Снелл, Томпсон 1963: *Дж. Кемени, Дж. Снелл, Дж. Томпсон*. Введение в конечную математику. М., 1963.
- Кено 1948: *R. Quenaux*. Saint Glinglin. Paris, 1948.
- Ки 1962: *M. Key*. Gestures and responses: a preliminary study among some Indian tribes of Bolivia. «Studies in linguistics», 1962, vol. 16, Nr. 3—4.
- Ки 1963: *Mary Key*. Music of Siriono (Guranian). «Ethnomusicology», 7, 1963, Nr. 1.

- Килбрайд и Роббинз 1969: *P. L. Kilbride and M. C. Robbins. Pictorial depth perception and acculturation among the Baganda.* «American Anthropologist», vol. 71, 1969, Nr. 2.
- Кимура 1966: *D. Kimura. Dual functional asymmetry of the brain in visual perception.* «Neuropsychology», 1966, 4.
- Киршенблат 1958: *Я. Д. Киршенблат.* Телергоны и их биологическое значение. «Успехи современной биологии», т. 46, 1958, вып. 3 (6).
- Киршенблат 1974: *Я. Д. Киршенблат.* Телергоны — химические средства воздействия животных. М., 1974.
- Клейст 1810: *Kleist H. Über das Marionettentheater.* Werke. Hrsg. von Schmidt, Bd. 4. Leipzig und Wien.
- Клима, Белуджи 1972: *E. S. Klima and U. Bellugi. The signs of language in child and chimpanzee.* «Communication and affect», ed. by T. Alloway, L. Krames and P. Pliner. NY, 1972.
- Климов 1973а: *Г. А. Климов.* Очерк общей теории эргативности. М., 1973.
- Климов 1973б: *Г. А. Климов.* Типология языков активного строя и реконструкцияprotoидаевропейского. «Изв. АН СССР. СЛЯ». 1973, № 5.
- Клинеберг 1938: *O. Klineberg. Emotional expression in Chinese Literature.* «Journal of Abnormal Social Psychology», vol. 33, 1938.
- Клюге 1937: *Th. Kluge.* Die Zahlbegriffe der Sudansprachen. Berlin, 1937.
- Клюге 1938: *Th. Kluge.* Die Zahlbegriffe der Australier, Papua und Bantuneger. Berlin, 1938.
- Клюге 1939: *Th. Kluge.* Die Zahlbegriffe der Völker Americas, Nordasien, der Munda und der Paleoafrikaner. Berlin, 1939.
- Клюге 1941а: *Th. Kluge.* Die Zahlbegriffe der Dravida, der Hamiten, der Semiten und der Kaukasier. Berlin, 1941.
- Клюге 1941б: *Th. Kluge.* Die Zahlbegriffe der Sprachen Central- und Südostasiens, Indonesiens, Micronesiens, Melanesiens und Polynesiens mit Nachträgen zu den Bände 2—4. Ein fünfter Beitrag zur Geistesgeschichte des Menschen nebst einer principiellen Untersuchung über die Tonsprachen. Berlin, 1941.
- Кнорозов 1952: *Ю. В. Кнорозов.* Древняя письменность Центральной Америки. «Советская этнография», 1952, № 3.
- Кнорозов 1964: *Ю. В. Кнорозов.* Пантеон древних майя. «Доклады советской делегации на VII Международном конгрессе антропологических и этнографических наук». М., 1964.
- Кокстер 1966: *G. C. Kokster.* Введение в геометрию. М., 1966.
- Коллер 1938: *G. Koller.* Hormone bei wirbellosen Tieren. Leipzig, 1938.
- Колмогоров 1957: *А. Н. Колмогоров.* Теория передачи информации. «Труды Сессии Академии наук СССР по вопросам автоматизации производства». М., 1957.
- Колмогоров 1964: *А. Н. Колмогоров.* Автоматы и жизнь. «О сущности жизни». М., 1964.
- Колмогоров 1965: *А. Н. Колмогоров.* Три подхода к определению понятия «количества информации». — «Проблемы передачи информации», т. 1, 1965, вып. 1.
- Колмогоров 1969: *А. Н. Колмогоров.* К логическим основам теории информации и теории вероятностей. «Проблемы передачи информации», т. V, вып. 3, 1969.
- Коростовцев 1947: *M. A. Korostovtsev.* La main dans l'écriture et la langue de l'Egypte ancienne. «Bulletin de l'Institut d'Egypte», t. XXVIII, 1947.
- Коул 1969: *T. Cole.* The Saturnian verse. Studies in Latin poetry. «Yale Classical Studies», vol. 21, 1969.
- Кочеткова 1973: *В. И. Кочеткова.* Палеоневрология. М., 1973.
- Коэн 1940: *M. Cohen.* [прец. на кн.]: J. van Ginneken. La reconstruction typologique des langues archaïques de l'humanité. Amsterdam 1939. — «Bulletin de la Société de linguistique de Paris», t. XL, 3, стр. 10.

- Крейн 1973: *I. M. Крейн*. Некоторые общие вопросы экспериментального исследования процессов переработки информации. «Материалы Всесоюзного симпозиума по проблеме «Мышление и общество». Алма-Ата, 1973.
- Крейнович 1964: *E. A. Крейнович*. О модели глаголов кетского языка с основой в начале слова. «Проблемы сравнительной филологии». М.—Л., 1964.
- Крейнович 1968а: *E. A. Крейнович*. Глагол кетского языка. Л., 1968.
- Крейнович 1968 б: *E. A. Крейнович*. О грамматическом выражении именных классов в глаголе кетского языка. «Кетский сборник. Лингвистика». М., 1968.
- Крейнович 1969а: *E. A. Крейнович*. Медвежий праздник у кетов. «Кетский сборник. Мифология. Этнография. Тексты». М., 1969.
- Крейнович 1969б: *E. A. Крейнович*. Кетские загадки. «Кетский сборник. Мифология. Этнография. Тексты». М., 1969.
- Кронеберги 1972: *A. and S. Kroeneberg*. The bovine idiom and the formal logic. «Essays in Sudan ethnography». London, 1972.
- Крюков 1968а: *M. B. Крюков*. Типы систем родства и их историческое соотношение. «Проблемы истории докапиталистических обществ». кн. I. М., 1968.
- Крюков 1968б: *M. B. Крюков*. Социальная дифференциация в древнем Китае (Опыт сравнительно-исторической характеристики). «Разложение родового строя и формирование классового общества». М., 1968.
- Крюков 1972: *M. B. Крюков*. Система родства у китайцев. М., 1972.
- Кудрявцев 1971: *M. K. Кудрявцев*. Община и каста в Индустане. М., 1971.
- Кумарасвами 1927: *A. K. Coomaraswamy*. Geschichte der indischen und indonesischen Kunst. Leipzig, 1927.
- Кумарасвами 1956: *A. K. Coomaraswamy*. Medieval Sinhalese Art, 2 ed., NY, 1956.
- Кун 1975: *T. C. Кун*. Структура научных революций. М., 1975.
- Курилович 1962: *E. Курилович*. Очерки по лингвистике. М., 1962.
- Курилович 1966: *J. Kuryłowicz*. Metaphor and metonymy in linguistics. «Zagadnienia rodajów literackich», t. 9, 1966, z. 2.
- Кээс 1956: *H. Kees*. Der Götterglaube in alten Ägypten. Berlin, 1956.
- Ланкастер 1968: *J. B. Lancaster*. In the evolution of tool-making behavior. «American Anthropologist», vol. 80, 1968, 1.
- Ларош 1965: *E. Laroche*. Textes mythologiques hittites en transcription, 1 partie. Mythologie anatolienn. «Revue hittite et asianique», XXIII, fasc. 77, 1965.
- Ларош 1970: *E. Laroche*. Etudes de linguistique anatoliennes. III, 11. Bilingues hourro-hittites. «Revue hittite et asianique», t. 28, 1970.
- Ларош 1973: *E. Laroche*. Ordalie chez les Hittites. «Festschrift Heinrich Otten», Wiesbaden, 1973.
- Ларсон и др. 1973: *C. K. Larson* и др. Sound spectral properties of conditioned vocalization in monkeys. «Phonetica», vol. 27, 1973, № 2.
- Леви 1972: *J. Levy*. Lateral specialization of the human brain. «The biology of behaviour», Corvallis, 1972.
- Леви-Брюль 1910: *L. Levý-Bruhl*. Les fonctions mentales dans les sociétés inférieures. Paris, 1910.
- Леви-Брюль 1930: *L. Леви-Брюль*. Первобытное мышление. М., 1930.
- Леви-Брюль 1950: *L. Леви-Брюль*. Выражение принадлежности в меланезийских языках. «Эргативная конструкция предложения». М., 1950.
- Леви-Стросс 1949: *C. Lévi-Strauss*. Les structures élémentaires de la parenté. Paris, 1949, (2-ed.—1967).
- Леви-Стросс 1950: *C. Lévi-Strauss*. Introduction à l'oeuvre de Marcel Mauss.— В кн.: *Marcel Mauss. Sociologie et anthropologie*. Paris, 1950.
- Леви-Стросс 1958: *C. Lévi-Strauss*. Anthropologie structurale. Paris, 1958.

- Леви-Стросс 1960: *C. Lévi-Strauss. L'analyse morphologique des contes russes.* «International Journal of Slavic linguistics and poetics», v. 3, 1960.
- Леви-Стросс 1962: *C. Lévi-Strauss. La pensée sauvage.* Paris, 1962.
- Леви-Стросс 1964: *C. Lévi-Strauss. Mythologiques. I. Le cru et le cuit.* Paris, 1964.
- Леви-Стросс 1968: *C. Lévi-Strauss. Mythologique. III. L'origine des manières de table.* Paris, 1968.
- Леви-Стросс 1971: *Lévi-Strauss C. Mythologiques. IV. L'homme nu,* Paris, 1971.
- Леви-Стросс 1972: *K. Леви-Стросс.* Из книги «Мифологичные. I. Сырое и вареное». «Семиотика и искусствометрия». М., 1972.
- Леви-Стросс 1973: *C. Lévi-Strauss. Anthropologie structurale deux.* Paris, 1973.
- Леви, Тревартен, Сперри 1972: *J. Levy, C. Trevarthen, R. W. Sperri. Perception of bilateral chimeric figures following hemispheric disconnection.* — «Brain», 1972, 95.
- Левин 1973: *Ю. И. Левин. Семантическая структура русской загадки.* «Труды по знаковым системам», VI (Уч. зап. Тартуского гос. ун-та, вып. 308). Тарту, 1973.
- Лейбниц 1678: *G. W. Leibniz. Mathematische Schriften.* Herausg. von C. I. Gerhardt. Bd. I—VII. Halle, 1849—1863, Bd. IV.
- Леман 1956: *W. P. Lehmann. The development of Germanic verse form,* Austin, 1956.
- Леман 1973а: *W. P. Lehmann. Explanations for some syntactic phenomena of Indo-European.* «Glossa», vol. 17, 1973, 1.
- Леман 1973 б.: *W. P. Lehmann. A structural principle of language and its implications.* «Language», vol. 49, 1973, Nr. 2.
- Леруа-Гуран 1958: *A. Leroi-Gourhan. Le symbolisme des grandes signes dans l'art pariétal paléolithique.* «Bulletin de la société Préhistorique française», 1958.
- Леруа-Гуран 1964: *A. Leroi-Gourhan. Les religions de la préhistoire (Paléothique).* Paris, 1964.
- Леруа-Гуран 1965: *A. Leroi-Gourhan. Le geste et la parole, I—II.* Paris, 1964—1965.
- Либерман, Крелин 1971: *P. Liebermann and E. S. Crelin. On the speech of neanderthal man.* — «Linguistic Inquiry», vol. 2, 1971.
- Либерман, Крелин, Клет 1972: *P. Liebermann, E. S. Krelin, D. H. Klett. Phonetic ability and related anatomy of the newborn and adult human, Neanderthal man, and the chimpanzee.* «American Anthropologist», vol. 78, 1972.
- Линхардт 1961: *E. G. Lienhardt. Divinity and experience: the religion of the Dinka.* London, 1961.
- Липец 1969: *Р. С. Липец. Эпос и Древняя Русь.* М., 1969.
- Липс 1955: *E. Lips. Bemerkungen zu einigen Stücken von der nordwestamerikanischen Nordwestküste.* «Jahrbuch Museums für Völkerkunde», 14, Leipzig, 1955.
- Лихачев 1973: *Д. С. Лихачев. Смех в Древней Руси.* «Вопросы поэтики и истории литературы. Сборник к 75-летию М. М. Бахтина». Саранск, 1972.
- Лихачев 1974: *Д. С. Лихачев. Кромешный мир.* «Материалы Всесоюзного симпозиума по вторичным моделирующим системам», I (5). Тарту, 1974.
- Лихачев, Панченко 1976: *Д. С. Лихачев, Н. А. Панченко. «Смеховой мир» Древней Руси.* М., 1976.
- Леч 1961: *E. Leach. Rethinking anthropology.* London, 1961.
- Лloyd 1966: *G. E. Lloyd. Polarity and analogy.* Cambridge, 1966.
- Лосев 1927: *А. Ф. Лосев. Философия имени.* М., 1927.
- Лосев 1957: *А. Ф. Лосев. Современные проблемы изучения античной мифологии.* «Вестник истории мировой культуры», 1957, № 3.
- Лосев 1968: *А. Ф. Лосев. Проблема Рихарда Вагнера в прошлом и настоящем.* «Вопросы эстетики», 8, М., 1968.
- Лотман, Успенский 1973: *Ю. М. Лотман, Б. А. Успенский. Миф — имя — культура.* «Труды по знаковым системам», VI. Тарту, 1973.
- Лотман 1973: *Ю. М. Лотман. О. М.*

- Фрейденберг как исследователь культуры. «Труды по знаковым системам», VI.
- Лукреций 1947: *Лукреций*. О природе вещей, т. II. М., 1947.
- Лурия 1973: *A. R. Лурия*. Основы нейропсихологии. М., 1973.
- Лурия 1974: *A. R. Лурия*. Об историческом развитии познавательных процессов. Экспериментально-психологическое исследование. М. 1974.
- Лурия, Цветкова, Футтер 1965: *A. K. Luria, L. S. Tsvetkova, J. C. Futter*. Aphasia in a composer. «Journal of neurological sciences», 1965, № 2.
- Маллери 1881: *D. G. Mallery*. Sign language among the North American Indians (Approaches to semiotics 14). The Hague, Mouton, 1971 (перепечатка издания 1881 г.).
- Мальсон 1964: *L. Malson*. Les enfants sauvages, mythe et réalité. Paris, 1964.
- Мандельштам 1928: *O. Мандельштам*. Конец романа.— В кн.: *O. Мандельштам*. О поэзии. М.—Л., 1928.
- Мандельштам 1967: *O. Мандельштам*. Разговор о Данте. М., 1967.
- Мандельштам 1968: *O. Мандельштам*. Записные книжки, Заметки «Вопросы литературы», 1968, № 4.
- Мандельштам 1974: *O. Э. Мандельштам*. Стихотворения. М., 1974.
- Манн 1955: *Thomas Mann*. Doktor Faustus. «Gesammelte Werke», Bd. 6. Berlin, 1955.
- Марицки-Гачапски 1973: *K. Марицки-Гачапски*. Хеленска глottологија пре Аристотела (II). «Зборник Матице Српске за књижевност и језик», књ. 21, св. 3, 1973.
- Марр 1927: «Языковедные проблемы по числительным». Под ред. Н. Я. Марра. Л., 1927.
- Марр 1933: *H. Я. Mapp*. Избранные работы, т. I. М., 1933.
- Мартен 1959: *M. Marten*. Язык кино. М., 1959.
- Мартине 1956: *A. Martinet*. Linguistique structurale et grammaire comparée. «Travaux de l'Institut de linguistique», vol. 1, Paris, 1956.
- Матье 1956: *M. Э. Матье*. Древнеегипетские мифы. М., 1956.
- Медведев 1928: *П. Н. Медведев*. Формальный метод в литературо-ведении. Критическое введение в социалистическую поэтику. Л., 1928.
- Мейе 1923: *A. Meillet*. Origines indo-européennes des métiers grecs. Paris, 1923.
- Мейе 1948: *A. Meillet*. Linguistique historique et linguistique générale, I. Paris, 1948.
- Мейерхольд 1968: *B. Э. Мейерхольд*. К постановке «Тристана» и Изольды» на Мариинском театре. — Статьи, письма, речи, беседы, ч. I, 1891—1917. М., 1968.
- Мелаццо 1975: *L. Melazzo*. La teoria del segno linguistico negli stoici. «Lingua e stile», X, 1975, № 2.
- Мелетинский 1972: *E. М. Мелетинский*. Первобытные истоки словесного искусства. «Ранние формы искусства». М., 1972.
- Мелетинский 1974: *M. Мелетинский*. Структурная типология и фольклор. «Контекст». 1973. Литературно-теоретические исследования, М., 1974.
- Мельцер 1974: *E. S. Meltzer*. Egyptian parallels for an incident. In Hesiod's Theogony and an episode in the Kumarbi myth. «Journal of Near Eastern Studies», vol. 33, January 1974.
- Метц 1964: *C. Metz*. Le cinéma; langue ou language? «Communications», 4, 1964.
- Метц 1968: *C. Metz*. Essais sur la signification au cinéma. Paris, 1968.
- Метц 1969: *C. Metz*. Spécificité des langages. «Semiotica», 1969, № 4.
- Мещанинов 1940: *И. И. Мещанинов*. Общее языкознание. К проблеме стадиальности в развитии слова и предложения. Л. 1940.
- Мещанинов 1948: *И. И. Мещанинов*. Палеоазиатские языки. «Изв. АН СССР. ОЛЯ», VII, 1948, вып. 6.
- Мещанинов 1975: *И. И. Мещанинов*. Труды по языкознанию. М., 1975.

- Мещеряков 1974: *И. И. Мещеряков*. Слепоглухонемые дети. Развитие психики в процессе формирования поведения. М., 1974.
- Мид, Шварц 1960: *M. Mead, T. Schwartz*. The cult as a condensed social process. «Group processes. Transactions of the fifth conference», NY, 1960.
- Мико 1970: *F. Miko*. Text a styl. K problematice literárnej komunikácie. Smena, 1970.
- Миллер 1968: *D. G. Miller*. Traces of Indo-European metre in Lydian. «Studies presented to Professor Roman Jakobson by his students», Cambridge, Mass., 1968.
- Милнер 1973: *П. Милнер*. Физиологическая психология. М., 1973.
- Михальский 1963 *S. F. Michalski*. Hymnes philosophiques du Rgveda. «История и культура древней Индии». М., 1963.
- Миша 1951: *R. Micha*. Le cinéma, art du montage? «Critique», 1951, № 51—52.
- Могнихен 1969: *M. H. Mognihan*. Comparative aspects of communication in New World primates. «Primate ethology: essays on the socio-sexual behavior of apes and monkeys», Chicago, 1969.
- Монод 1970: *J. Monod*. Le hasard et la nécessité. Essai sur la philosophie naturelle de la biologie moderne. Paris, 1970.
- Морпурго-Тальябюэ 1967а: *G. Morpugo-Tagliabue*. La stilistica di Aristotele e lo strutturalismo. «Lingua e stilo», Anno 2, 1967, № 1.
- Морпурго-Тальябюэ 1967 б: *G. Morpugo-Tagliabue*. Linguistica e stilistica di Aristotele. Roma, 1967.
- Моррис 1974: *D. H. Morris*. Neanderthal speech. «Linguistic Inquiry», vol. V, 1974, № 1.
- Моррисон 1968: *J. S. Morrison*. Meaning and truth in Wittgenstein's Tractatus. The Hague, 1968.
- Мунен 1973: *G. Mounin*. Une analyse du langage par gestes des Indiens. «Sémiotica», VII, 1973, 2.
- Небес 1971: *R. D. Nebes*. Superiority of the right hemisphere in commissurotomized man for the perception of part—whole relations. «Cortex», 1971, 7.
- Небес 1972: *R. D. Nebes*. Dominance of the minor hemisphere in commissurotomized man on a test of figural unification. «Brain», 1972, 95.
- Небес 1974: *R. D. Nebes*. Hemispheric specialization in commissurotomized man. «Psychological Bulletin», 1974, 81.
- Нейман 1974: *G. Neumann*. Beiträge zum Lykischen V. «Die Sprache», 20, 2, 1974.
- Несфилд 1885: *J. C. Nesfield*. Brief view of the caste system of the North-Western provinces and Oudh, together with an examination of the names and figures shown in the Census report, 1882. Allahabad, 1885.
- Нидхем 1959: *R. Needham*. An analytical note on the Kom of Manipur. «Ethnos», vol. 24, 1959, Nr. 3—4.
- Нидхем 1973: «The Right and the Left. Essays on Dual Symbolic Classification». Ed. by R. Needham. Chicago, 1973.
- Ниссен, Йеркс 1939: *R. M. Nissen and N. W. Jerkes*. Pre-linguistic sign behavior in chimpanzee. «Science», v. 89, 1939.
- Ольдерорге 1972: *Д. А. Ольдероргэ*. Об изучении эпоса народов Африки. «Africana IX: Африканский этнографический сборник» (Труды Ин-та этнографии, новая серия, т. 100). Л., 1972.
- Оренштейн 1962: *H. Orenstein*. Exploitation or function in the interpretation of Jajmāni. «Southwestern Journal of Anthropology», vol. 18, 1962, Nr. 4, стр. 302—305.
- Отген 1951: *H. Otten*. Pirva — der Gott auf dem Pferde. «Jahrbuch für kleinasiatische Forschung», Bd. II, 1951, Heft 1.
- Отген 1973: *H. Otten*. Eine althethitische Erzählung um die Stadt Zalpa (Studien zu den Boğazköy-Texten, 17). Wiesbaden, 1973.
- Охнуки-Тьерни 1969: *E. Ohnuki-Tierney*. Concept of time among the Ainu of the North-West coast of Sakhalin. «American Anthropologist», vol. 71, 1969, Nr. 3.

- Пазолини 1965: *P. P. Pasolini. La lingue scritte dell'azione.* «Nuovi argomenti», nuova serie, 2, 1965.
- Пазолини 1967: *P. P. Pasolini. La paura del naturalismo (Osservazioni sul piano—sequenza).* «Nuovi argomenti», nuove serie, 6, 1967.
- Пазолини 1968: *P. P. Pasolini. Manifesto per un nuovo teatro.—. Nuovi argomenti*, nuova serie, 9, 1968, гennaio—марцо.
- Паллиблэнк 1965 а: *E. G. Pulleyblank. Close/open ablaut in Sino-Tibetan.* «Lingua», vol. 14, 1965.
- Паллиблэнк 1965 б: *E. G. Pulleyblank. Indo-European vowel system and qualitative ablaut.* «Word», 1965, vol. 21, № 1.
- Панов 1974: *В. И. Панов. Н. Ф. Яковлев.* «Изв. АН СССР. ОЛЯ», 1974, № 6.
- Пастернак 1971: *Б. Л. Пастернак.* Письмо П. Н. Медведеву. «Труды по знаковым системам», V. Тарту, 1971.
- Пек 1970: *D. J. Peck* [рец. на кн.]: A. Coupez and Th. Komanz. Littérature de cour au Rwanda.—«Bulletin of the Society of Oriental and African Studies», vol. XXXIII, pt. 3, 1970.
- Пенфильд—Робертс 1964: *У. Пенфильд и Л. Робертс.* Речь и мозговые механизмы. Л., 1964.
- Перепелкин 1966: *Ю. Я. Перепелкин.* Частная собственность в представлении египтян Старого царства («Палестинский сборник»), 16 (79), М.—Л., 1966.
- Пирс 1904: *Ch. S. Peirce.* Values in a universe of chance Selected writings of Ch. S. Peirce. NY, 1958.
- Пинборг 1972: *J. Pinborg.* Logik und Semantik im Mittelalter. Ein Überblick. Stuttgart—Bad Cannstadt, 1972.
- Погодин 1913: *А. А. Погодин.* Язык как творчество. «Вопросы теории и психологии творчества», т. IV. Харьков, 1913.
- Пойа 1968: *Дж. Пойа.* Предисловие.— В кн.: «Прикладная комбинаторная математика». М., 1968.
- Поливанов 1918: *Е. Д. Поливанов.* Формальные типы японских загадок. «Сборник Музея антропологии и этнографии», V, вып. 1. Пг., 1918, стр. 371—374.
- Поливанов 1928: *Е. Д. Поливанов.* Факторы фонетической эволюции языка как трудового процесса. I. «Уч. зап. Ин-та языка и литературы РАНИОН», т. III. М., 1928.
- Поливанов 1963: *Е. Д. Поливанов.* Общий фонетический принцип всякой поэтической техники.— ВЯ, 1963, № 1.
- Поливанов 1968: *Е. Д. Поливанов.* Статьи по общему языкознанию. М., 1968.
- Поливанов 1973: *Е. Д. Поливанов.* О приеме аллитерации в киргизской поэзии в связи с поэтической техникой и языковыми фактами других «алтайских народностей».— «Проблемы восточного стихосложения», М., 1973.
- Потебня 1864: *А. А. Потебня.* О связи некоторых представлений в языке. Воронеж, 1864.
- Потебня 1905: *А. А. Потебня.* Из записок по теории словесности. Харьков, 1905.
- Потебня 1914: *Б. Л[езин].* Из черновых заметок А. А. Потебни о мифе. «Вопросы теории и психологии творчества». Харьков, 1914, стр. 494—509.
- Премак 1971: *D. Premack.* Language of chimpanzee? «Science», vol. 172, 1971.
- Премаки 1972: *A. J. Premack and D. Premack.* Teaching language to an Ape. «Scientific American», 227, 1972, № 4.
- Пропп 1946: *В. Я. Пропп.* Исторические корни волшебной сказки, I. М., 1946.
- Пропп 1969: *В. Я. Пропп.* Морфология волшебной сказки. Изд. 2. М., 1969.
- Пуле 1966: *G. Poulet.* Piranése et les poètes romantiques français.— «La nouvelle revue française», 14 année, №. 160, 1, avril, 1966.
- Пфейффер 1969: *J. E. Pfeiffer.* The emergence of man. NY, 1969.
- Радхакришнан 1957: *C. Radhakrishnan.* Индийская философия, т. I. М., 1956.

- Растье 1970: *F. Rastier. A propos du Saturnien*. «*Latomus*», 29, 1970.
- Резе 1910: *N. Rehse. Kisiba*. Stuttgart, 1910.
- Рейфлер 1949: *E. Reifler. La «fission de l'atome» en sinologie à l'aide de la sémantique comparative*. «*Bulletin de l'Université l'Aurore*», 1949.
- Рену 1958: *L. Renou. Etudes sur le vocabulaire du Rgveda*, première série. Pondichery, 1958.
- Рену 1955: *L. Renou. Les pouvoirs de la parole dans le Rgveda.—«Etudes védiques et paninéennes*, t. 1. Paris, 1955.
- Рифтин 1946: *A. П. Рифтин. Основные принципы построения теории стадий в языке*. «1819—1944. Труды юбилейной научной сессии ЛГУ» (Секция филологических наук). Л., 1946.
- Рогинский 1947: *В. Я. Рогинский. Некоторые проблемы позднейшего этапа эволюции человека в современной антропологии*. «Труды Института этнографии АН СССР». Новая серия, т. II. М.—Л., 1947.
- Рожанский 1974: *И. Д. Рожанский. Понятие «природа» у древних греков*. «Природа», 1974, № 3.
- Росси-Ланди 1975: *F. Rossi-Landi. Linguistics and economics*. The Hague—Paris, 1975.
- Рошу 1959: *A. Rosu. Vācaspati. «Mitteilungen des Instituts für Orientforschung*, Bd. VII, 1959, Hf. 2.
- Рудницкий 1969: *К. И. Рудницкий. Режиссер Мейерхольд*. М., 1969.
- Салмони 1954: *A. Salmony. Antler and tongue, an essay on ancient Chinese symbolism and its implication*. «*Artibus Asiae*», suppl. 13, Ascona, 1954.
- «Свет и музыка» 1969: «Конференция «Свет и музыка». Тезисы и аннотации». Казань, 1969.
- Семенов 1968: *C. A. Семенов. Развитие техники в каменном веке*. Л., 1968.
- Сепир 1934: *Э. Сепир. Язык. Введение в изучение речи*. М.—Л., 1934.
- Синг-Уберой 1962: *J. P. Sing-Uberoi. Politics of the Kula ring*. Manchester, 1962.
- Сироткин 1975: *С. А. Сироткин. В мире слепоглухонемого. «Вопросы философии*», 1975, № 6.
- Скотт 1965: *C. T. Scott. Persian and Arabian riddles: a language-centred approach to genre definition*. The Hague, 1965.
- Скрыников 1975: *Р. Г. Скрыников. Россия после опричнины*. Л., 1975.
- Слюсарева 1975: *И. А. Слюсарева. Теория Ф. де Соссюра в свете современной лингвистики*. М., 1975.
- Смилянич 1969: *M. A. Smilyanich. Tentative d'explication de la personnalité d'Ivan le Terrible*. «*Revue des études slaves*», t. 48 (1969). Paris, 1972.
- Смит 1969: *W. J. Smith. Messages of vertebrate communication*. «*Science*», 165, 1969.
- Смит, Чейз, Либих 1974: *W. J. Smith, J. Chase, A. K. Lieblich. Tongue showing*. «*Semiotica*», v. 11, 1974, Nr. 3.
- Снегирев 1935: *И. Л. Снегирев. Числительные в языке зулу*. «Академия наук СССР акад. Н. Я. Марчура». М.—Л., 1935.
- Соколянский 1959: *И. А. Соколянский. Усвоение слепоглухонемым ребенком грамматического строя словесной речи*. «Доклады АПН РСФСР», 1959, № 1.
- Соловьев 1899: «Творения Платона». Перев. с греческого Владимира Соловьева, т. I. М., 1899.
- Соммерфельт 1938: *A. Sommerfelt. La langue et la société*. Oslo, 1938.
- Соннерон 1960: *S. Sauneron. La différenciation des langues d'après la tradition égyptienne*. «*Bulletin de l'institut français d'archéologie orientale*», t. LX. Le Caire, 1960.
- Соссюр 1976: *Ф. де Соссюр. Труды по лингвистике*. М., 1976.
- Станиславский 1928: *К. С. Станиславский. Моя жизнь в искусстве*. М.—Л., 1928.
- Станнер 1935: *W. Stanner. Ceremonial economics of the Mulluk-Mulluk and Mandgella tribes of the Daily River, North Australia*. «*Oceania*», v. IV, 1934—1935.
- Старобинский 1964: *J. Starobinski. Les anagrammes de Ferdinand de*

- Saussure. «Mercure de France», février 1964.
- Старобинский 1967: *J. Starobinski. Les mots sous les mots: texte inédits des cahiers d'anagrammes de F. de Saussure. «To honor Roman Jakobson»*. The Hague—Paris, 1967.
- Старобинский 1969 а: *J. Starobinski. Le texte dans le texte. Extraits inédits des cahiers d'anagrammes de Ferdinand de Saussure. «Tel Quel»*, № 37, 1969.
- Старобинский 1969 б: *J. Starobinski. Le nom caché. «L'analyse du language théologique. Le nom de Dieu»*. Paris, 1969.
- Старобинский 1970: *J. Starobinski. La puissance d'Aphrodite et le mensonge des coulisses. Ferdinand de Saussure lecteur de Lucrèce. «Change»*, 6, Paris, 1970.
- Старобинский 1971: *J. Starobinski. Les mots sous les mots. Les anagrammes de Ferdinand de Saussure*. Paris, 1971.
- Столяр 1964: *A. Д. Столяр. О роли «натурального макета» как исходной формы изобразительного творчества. «Археологический сборник Гос. Эрмитажа»*, вып. 6. Л., 1964.
- Столяр 1972: *A. Д. Столяр. О генезисе изобразительной деятельности и ее роли в становлении сознания. «Ранние формы искусства»*. М., 1972.
- Стоко 1972: *W. C. Stokoe. Semiotics and human sign languages (Approaches to semiotics, 21)*. The Hague, 1972.
- Стопа 1956: *R. Stopa. Powstanie mowy ludzkiej w oświetleniu antropologii i językoznawstwa. «Przegląd antropologiczny»*, 1956.
- Сэлинз 1955: *M. D. Sahlins. Esoteric efflorescence in Easter Island. «American Anthropologist»*, vol. 57, 1955.
- Тайров 1970: *A. Я. Таиров. Записки режиссера. Статьи. Беседы. Речи. Письма*. М., 1970.
- Тарковский 1967: *A. A. Тарковский. Запечатленное время. «Искусство кино»*, 1967, № 4.
- Тернер 1968: *V. Turner. Ritual Process*. Chicago, 1969.
- Тимохин 1969: *B. A. Тимохин. Медвежье кладбище у нанайского села Кондон. «Изв. Сибирского отделения АН СССР»*, серия общественных наук, вып. 1. Новосибирск, 1969.
- Тих 1970: *И. А. Тих. Предыстория общества*. Л., 1970.
- Тодоров 1965: *T. Todorov. L'héritage méthodologique du formalisme. «L'homme»*, 1965, № 1.
- Тодоров 1967: *T. Todorov. Literature et signification*. Paris, 1967.
- Толстой 1966: *И. Толстой. Статьи о фольклоре*. М.—Л., 1966.
- Томас 1957: *L. Thomas. The linguistic theories of N. Ja. Marr. (University of California publications in linguistics, vol. 14)*. Berkeley and Los Angeles, 1957.
- Томашевский 1927: *Б. Томашевский. Теория литературы. Поэтика*. Изд. 2. М.—Л., 1927.
- Томашевский 1959: *Б. В. Томашевский. Стих и язык*. М., 1959.
- Томсон 1949: *D. F. Thomson. Economic structure and the ceremonial exchange cycle in Arnhem land*. Melbourne, 1949.
- Томсон 1959: *Дж. Томсон. Исследования по истории древнегреческого общества*. Т. II. Первые философы. М., 1959.
- Топоров 1964: *B. H. Топоров. К реконструкции некоторых мифологических представлений (на материале буддийского изобразительного искусства)*. «Народы Азии и Африки», 1964, № 3.
- Топоров 1965а; *B. H. Топоров. К описанию некоторых структур, характеризующих преимущественно низшие уровни, в нескольких поэтических текстах. III. Об одном примере звукового символизма (Ригведа, X). «Труды по знаковым системам»*, II («Уч. зап. Тартуского гос. ун-та», вып. 181). Тарту, 1965.
- Топоров 1965б: *B. H. Топоров. Заметки о буддийском изобразительном искусстве в связи с вопросом о семиотике космологических проявлений. «Труды по знаковым системам»*, II. Тарту, 1965.
- Топоров 1966: *B. H. Топоров. Несколько замечаний о структуре*

- Флективной парадигмы литовского глагола в связи с проблемой по-рождения глагольных форм. «*Kalbotuga*», XIV. Vilnius, 1966.
- Топоров 1967: *B. H. Топоров*. К истории связей мифоэтической и научной традиции: Гераклит. «To honor Roman Jakobson». The Hague—Paris, 1967.
- Топоров 1969: *B. H. Топоров*. К реконструкции индоевропейского ритуала и ритуально-поэтических формул (на материале заговоров). «Труды по знаковым системам», IV (Уч. зап. Тартуского гос. ун-та, вып. 236). Тарту, 1969.
- Топоров 1971: *B. H. Топоров*. О структуре некоторых архаических текстов, соотносимых с концепцией «мирового дерева». «Труды по знаковым системам», V (Уч. зап. Тартуского гос. ун-та, вып. 284). Тарту, 1971.
- Топоров 1972: *B. H. Топоров*. К происхождению некоторых поэтических символов. Палеолитическая эпоха. «Ранние формы искусства». M., 1972.
- Топоров 1973а: *B. H. Топоров*. О космологических источниках раннеисторических описаний. «Труды по знаковым системам», VI (Уч. зап. Тартуского гос. ун-та, вып. 308). Тарту, 1973.
- Топоров 1973 б: *V. N. Toporov*. L'«albero universale». Saggio d'interpretazione semiotica. «Ricerche semiotiche. Nuove tendenze delle scienze umane nell'URSS», a cura di J. M. Lotman e B. Uspenskij. Torino, 1973.
- Топоров 1974: *V. N. Toporov*. Folk poetry: general problems. «Current trends in linguistics», vol. 12. The Hague — Paris, 1974.
- Тоти 1966: *G. Toti*. Per una critica stilistica delle opere cinematografiche. «Nuovi argomenti», 2, 1966.
- Тронский 1936 а: *I. M. Тронский*. Из истории античного языкоznания. «Советское языкоznание», II. Л., 1936.
- Тронский 1936 б: *I. M. Тронский*. Проблемы языка в античной науке. «Античные теории языка и стилей». Под общей редакцией О. М. Фрейденберг. М.—Л., 1930.
- Тронский 1946: *I. M. Тронский*. К семантике множественного числа в греческом и латинском языках. «Уч. зап. ЛГУ. Серия филологических наук», вып. 10. Л., 1946.
- Тронский 1951: *I. M. Тронский*. К вопросу о латинском ударении.—Сб. «Памяти академика Л. В. Щербы». Л., 1951.
- Трост 1958: *P. Trost*. Poznámky o metonymii. «Slovo a slovesnost», ročn. XIX, 1958, č. 1.
- Трубачев 1966: *O. Н. Трубачев*. Ремесленная терминология в славянских языках. М., 1966.
- Труды 1967: «Труды VII Международного конгресса антропологических и этнографических наук», т. 4. М., 1967.
- Тынянов 1968: *Ю. Н. Тынянов*. Пушкин и его современники. М., 1968.
- Тынянов 1976: *Ю. Н. Тынянов*. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1976.
- Уайзер 1936: *W. H. Wiser*. The Hindu Jajmani system: a socioeconomic system interrelating members of a Hindu village community in services. Lucknow, 1936.
- Уилсон 1975: *E. O. Wilson*. Sociobiology. The new synthesis. Cambridge. Mass., 1975.
- Уленбек 1950: *X. K. Уленбек*. Agens и Patiens в надежной системе индоевропейских языков. «Эргативная конструкция предложения». М., 1950.
- Уленбек 1967: *E. M. Uhlenbeck*. Language in action. «To honor Roman Jakobson». The Hague, 1967.
- Уоллен 1969: *P. Wollen*. Signs and meaning in the cinema. London, 1969.
- Уорсли 1963: *П. Уорсли*. Когда вос трубит труба. Исследование культов карго в Меланезии. М., 1963.
- Уорсли 1967: *P. Worsley*. Groote Eyland totemism and Le Totémisme aujour'd'hui. «The structural study of myth and totemism». Ed. by E. Leach. Edinburgh, 1967.
- Уоткинс 1970: *C. Watkins*. Language of gods and language of men. Remarks on some Indo-European metalinguistic traditions. «Myth and law among the Indo-Europeans; studies in Indo-European comparative

- mythology». Ed. by J. Puhvel. Berkeley and Los Angeles.
- Уоткинс 1972: *C. Watkins*. [ed.], «Indo-European Studies. Report to the National Science Foundation». Department of linguistics of Harvard University. Cambridge, Mass. 1972.
- Уоткинс 1975: «Indo-European Studies II». Ed. by C. Watkins. Cambridge, Mass. 1975.
- Успенский 1970: *Б. А. Успенский*. Поэтика композиции. М., 1970.
- Уэст 1973: *M. L. West*. Indo-European metre. «Glotta», 51, 3—4, 1973.
- Феллини 1965: «Giulietta degli spiriti», di Federico Fellini, Del soggetto al film («Collana cinematografica», diretta de R. Renzi, 33), 1965.
- Филмор 1968: *Ch. J. Fillmore*. The Case for Case. «Universals in Linguistic Theory». NY, 1968.
- Финеган 1952: *J. Finegan*. An archaeology of world religions. Princeton, 1952.
- Фиоре 1967: *S. Fiore*. Les origines orientales de la légende de Graal: évolution des thèmes dans le cadre des cultures et des cultes. «Cahiers de civilisation médiéval», 1967, an. 10, Nr. 2.
- Фирсов 1972: *Л. А. Фирсов*. Память у антропондов. Л., 1972.
- Фич 1964: *B. T. Fitsch*. Le sentiment d'étrangeté chez Malraux, Sartre, Camus, et S. de Beauvoire. Paris, 1964.
- Флоренский 1921: *П. А. Флоренский*. Храмовое действие как синтез искусств. «Маковец. Журнал искусств», 1921, № 1.
- Флоренский 1922: *П. А. Флоренский*. Мнимости в геометрии. М., 1922.
- Флоренский 1927: [П. А. Флоренский]. «Энциклопедический словарь Русского библиографического института Гранат». Изд. 7, т. 44. М., 1927, колонки 143—144.
- Флоренский 1967: *П. А. Флоренский*. Обратная перспектива. «Труды по знаковым системам», III (Уч. зап. Тартуского гос. ун-та, вып. 198). Тарту, 1969.
- Флоренский 1971: *П. А. Флоренский*. Symbolarium. «Труды по знаковым системам», V. Тарту, 1971.
- Фрай 1969: *N. Frye*. Anatomy of criticism. Princeton, NY, 1969.
- Франк-Каменецкий 1925: *И. Г. Франк-Каменецкий*. Вода и огонь в библейской поэзии. «Яфетический сборник», III. М.—Л., 1925.
- Франкастель 1948: *P. Francastel*. Espace génétique et espace plastique. «Revue d'esthétique», 1, 1948.
- Франкастель 1951: *P. Francastel*. Naissance d'un espace: mythes et géométrie au Quattrocento. «Revue d'esthétique», IV, 1951.
- Франкастель 1952: *P. Francastel*. Peinture et société, naissance et destruction d'un espace plastique de la Renaissance au cubisme. Lyons, 1952.
- Франклины 1963: *K. and J. Franklin*. The Kewa counting system. «Journal of the Polynesian society», vol. 71, 1962, Nr. 2.
- Фрейд 1948: *S. Freud*. Totem und Tabu. «Gesammelte Werke», Bd. 9. London, 1948.
- Фрейд 1952: *S. Freud*. Quelques considérations pour une étude comparative des paralyses motrices organiques et hystériques.—«Gesammtierte Werke. Erster Band. Werke aus den Jahren 1892—1899». London, 1952.
- Фрейденберг 1932: *О. М. Фрейденберг*. Целевая установка коллективной работы над сюжетом «Тристана и Изольды».—«Тристан и Изольда. От героини любви феодальной Европы до богини матриархальной Афверазии». Коллективный труд Сектора семантики мифа и фольклора под ред. акад. Н. Я. Марра. Л., 1932.
- Фрейденберг 1936: *О. Фрейденберг*. Поэтика сюжета и жанра. Период античной литературы, 1936.
- Фрейденберг 1973: *О. М. Фрейденберг*. От мифа к лирике (с предисловием Е. М. Мелетинского и Н. В. Брагинской). «Вопросы литературы», 1973, № 11.
- Фрейзер 1935: *J. Frazer*. Creation and evolution in primitive cosmogonies. London, 1935.

- Фролов 1974: *Фролов, Б. А.* Числа в графике палеолита. Новосибирск, 1974.
- Хаверс 1946: *W. Havers.* Neuere Literatur zum Sprachtabu. «Sitzungsberichte der Akademie der Wissenschaften in Wien», 223, 5, 1946.
- Халле 1963: *M. Халле.* О правилах русского спряжения, «American Contributions to the Fifth International Congress of Slavists». The Hague, 1963.
- Харпер 1959: *B. Harper.* Two systems of economic exchange in village India. «American Anthropologist», vol. 61, 1959, pp. 760—778.
- Хельман 1966: *M. Hellmann.* Iwan IV der Schreckliche. Göttingen, 1966.
- Хемингуэй 1942: *E. Hemingway.* Introduction. «Men at war». NY, 1942.
- Хемингуэй 1966: Письмо Э. Хемингуэя И. А. Кашкину, в кн.: *И. А. Кашкин.* Эрнест Хемингуэй. М., 1966.
- Хикман 1958: *H. Hickmann.* La che-romanie dans l'Egypte pharaonique. «Zeitschrift für ägyptische Sprache und Altertumskunde», Bd. 83, 1958, Hf. 2.
- Хилл 1972: *J. H. Hill.* On the evolutionary foundations of language. «American Anthropologist», vol. 74, 1972.
- Хлебников 1930: Собрание произведений Велимира Хлебникова, т. II. Л., 1930.
- Хлебников 1933: Собрание произведений Велимира Хлебникова, т. V. Л. 1933.
- Хойслер 1960: *A. Hoyßler.* Германский героический эпос и сказание о Нibelungах. М., 1960.
- Хокарт 1936: *A. M. Hocart.* Kings and Councillors. Cairo, 1936 (ed. 2, 1970).
- Хокарт 1950: *A. M. Hocart.* Caste. London, 1950.
- Хокарт 1970a: *A. M. Hocart.* The life-giving myth and other essays. London, 1970.
- Хокарт 1970b: *A. M. Hocart.* Kingship. Oxford, 1970.
- Холенштейн 1974: *E. Holenstein.* Roman Jakobson et le structuralisme phonémologique. Paris, 1974.
- Холенштейн 1975: *E. Holenstein.* Jakobson and Husserl: a contribution to the genealogy of structuralism. «The Human Context», vol. VII; 1975, Nr. 1.
- Хомский 1966: *N. Chomsky.* Cartesian linguistics. NY, 1966.
- Хофман 1974: *K. Hoffman.* Ved. dhanu-, -und páruṣ-. «Die Sprache», 20, 1974, 2.
- Хьюз 1973а: *G. W. Hewes.* Primate communication and the gestural origin of language. «Current Anthropology», vol. 14, 1973, № 1—2.
- Хьюз 1973б: *G. W. Hewes.* On explicit formulation of the relation between tool-using and early language emergence. «Visible language», vol. 7, 1973.
- Хэд 1926: *H. Head.* Aphasia and kindred disorders of speech, vol. I. NY, 1926.
- Хюльсман 1971: *H. Hülsmann.* Hermeneutik und Sprache. «Hermeneutik als Weg heutiger Wissenschaft». Hrsg. von V. Warnach. Salzburg—München, 1971.
- ЦаоСээ-Цинь 1958: *Цао Сээ-Цинь.* Сон в красном тереме, I—II. М., 1958.
- Цветаева 1967: *M. Цветаева.* Мой Пушкин, М., 1967.
- Церетели 1973: *Г. В. Церетели.* Метр и рифма в поэме Руставели «Витязь в барсовой шкуре». Тбилиси, 1973, (на груз. яз.).
- Церетели 1974: *Г. В. Церетели.* Метр и ритм в поэме Руставели и вопросы сравнительной версификации. «Контекст». 1973. Литературно-теоретические исследования. М., 1974.
- Цетлин 1969: *M. L. Цетлин.* Работы по теории автоматов и моделированию биологических систем. М., 1969.
- Чайлд 1954: *V. G. Childe.* The diffusion of wheeled vehicles. «Etnographisch-archäologische Forschungen», 2. Berlin, 1954.
- Чан Жень-Мынь 1939: *Tchang Tcheng Ming.* L'écriture chinoise et le geste humain. Shanghai — Paris, 1939.
- Черный 1948: *J. Černy.* Thot as Creator of languages. «Journal of Egyptian Archeology», v. 34, 1948.

- Шальтенбранд 1975: *G. Schaltenbrand*. The effects on speech and language of stereotactical stimulation in thalamus and Corpus Cullosum. «Brain and Language», vol. 2, 1975, Nr. 1.
- Шапиро 1972: *M. Шапиро*. Некоторые проблемы семиотики изобразительного искусства. «Семиотика и искусствометрия». М., 1972.
- Шишмарев 1972: *B. Ф. Шишмарев*. Александр Николаевич Веселовский. «Избранные статьи». Л., 1972.
- Шкловский 1925: *B. Б. Шкловский*. О теории прозы. М., 1925 (изд. 2, 1929).
- Шкловский 1928: *B. Шкловский*. Гамбургский счет. Л., 1928.
- Шкловский 1939: *B. Б. Шкловский*. Дневник. М., 1939.
- Шкловский 1965: *B. Б. Шкловский*. За сорок лет. Статьи о кино. М., 1965.
- Шкловский 1973: *B. Б. Шкловский*. Эйзенштейн. М., 1973.
- Шмидт 1967: *H. Schmidt*. Brhaspati und Indra. Wiesbaden, 1967.
- Шmitt 1967: *R. Schmitt*. Indoerma-nische Dichtersprache. Wiesbaden, 1967.
- Шнейдер 1927: *E. P. Шнейдер*. Казахская орнаментика. «Казахи.—Антропологические очерки». Под ред. С. И. Руденко. Л., 1927.
- Шпет 1917: *Г. Г. Шпет*. Мудрость или разум? «Мысль и слово» (философский ежегодник, издаваемый под ред. Г. Шпета), I. М., 1917.
- Шпет 1922: *Г. Г. Шпет*. Театр как искусство. «Мастерство театра», 1922, № 1.
- Шпет 1923а: *Г. Г. Шпет*. Эстетические фрагменты, вып. 2. Пг., 1922.
- Шпет 1923 б: *Г. Г. Шпет*. Эстетические фрагменты, вып. 3. Пг., 1923.
- Шпет 1923 в: *Г. Г. Шпет*. Проблемы современной эстетики. «Искусство», 1923, № 1.
- Шпет 1927 а: *Г. Г. Шпет*. Внутренняя форма слова. М., 1927.
- Шпет 1927 б: *Г. Г. Шпет*. Введение в этническую психологию. М., 1927.
- Шпет 1927 в: *Г. Г. Шпет*. К вопросу о постановке научной работы в области искусствоведения. «Бюлле-тень ГАХН», 4—5. М., 1927.
- Штайгер 1946: *E. Staiger*. Grund-begriffe der Poetik. Zürich, 1948.
- Штайгер 1948: *E. Staiger*. Zum Prob-lem der Poetik. «Trivium», 6, 1948.
- Штайгер 1961: *E. Staiger*. Andeutung einer Musterpoetik. «Unterscheidung und Bewahrung für Hermann Kunisch». Berlin, 1961.
- Штернберг 1936: *Л. Я. Штернберг*. Первобытная религия в свете этнографии. Л., 1936.
- Штрелов 1907: *C. Strehlow*. Die Arenda- und Loritja-Stämme in Zentral Australien, I. Teil. Mythen, Sagen, Märchen. Frankfurt am Main, 1907.
- Шульц 1931: *W. Schulz*. Der Namen-glaube bei den Babylonieren. Nach den Quellen mit Berücksichtigung religiengeschichtlicher Parallelen dar-gestellt. «Anthropos», Bd. 26, Hf. 5, 6, 1931.
- Шустер 1974: *H. S. Schuster*. Die hattisch-hethitischen Bilinguen. I. Einleitung. Texte und Kommentar, T. 1. Leiden, 1974.
- Эберле 1967: *D. F. A berle*. The Na-vaho singer's «fee»; payment or prestation? «Studies in Southwestern ethnolinguistics: Meaning and History in the languages of the American Southwest». Paris — The Hague, 1967.
- Эванс-Пritchard 1956: *R. E. Evans-Pritchard*. Nuer religion. Oxford, 1956.
- Эdda 1962: Edda. Die Lieder des Codex Regius nebst verwandten Denkmälern. Herausg. von G. Neckel. I, Text, 4. umgeerb. Aufl. von H. Kuhm. Heidelberg, 1962.
- Эdda 1963: Старшая Эdda. Древне-исландские песни о богах и героях. Перев. А. И. Корсунова. Ред. М. И. Стеблина-Каменского. М.—Л., 1963.
- Эйзенштейн 1945: *S. Eisenstein*. Film form. Film sense. Ed. 2. NY, 1957.
- Эйзенштейн 1966: *C. M. Эйзенштейн*. [Письмо Ю. Н. Тынянову].— В кн.: «Юрий Тынянов. Писатель и ученый». М., 1966.

- Эйзенштейн 1962: *C. M. Эйзенштейн*. Зараза моих теоретических положений. «Вопросы теории и истории киноискусства». М., 1962.
- Эйзенштейн 1964 а, б, в: *C. M. Эйзенштейн*. Избранные произведения, т. 1, 2, 3. М., 1964.
- Эйзенштейн 1966: *C. M. Эйзенштейн*. Избранные произведения, т. 4. М., 1966.
- Эйзенштейн 1968: *C. M. Эйзенштейн*. Избранные произведения, т. 5. М., 1968.
- Эйзенштейн 1969: Сб. «Броненосец Потемкин». М., 1969.
- Эйзенштейн 1973: *C. M. Эйзенштейн*. «Капитал». — Искусство кино, 1973, № 1.
- Эйхенбаум 1927: *B. M. Эйхенбаум*. Литература: теория, критика, поэзия. Л., 1927.
- Эйхенбаум 1944: *B. M. Эйхенбаум*. [О Тынянове]. — В кн. «Юрий Тынянов. Писатель и ученый». М., 1966.
- Эйхенбаум 1967: *B. M. Эйхенбаум*. О Мандельштаме (из неопубликованного). «День поэзии», 1967. Л., 1967.
- Эйхенбаум 1969: *B. M. Эйхенбаум*. О поэзии. Л., 1969.
- Эйхнер 1973: *H. Eichner*. Hettitisch mehrur. «Münchener Studien zur Sprachwissenschaft», 31, 1973.
- Эйхнер 1974: *H. Eichner*. [рец. на кн.]: H. Otten. Ein althethitische Erzählung über die Stadt Zalpa. Indogermanische Chronik. — «Die Sprache», Bd. 20, 1974, 2.
- Элиаде 1951: *M. Eliade*. Le chamanisme et les techniques archaïques de l'extase. Paris, 1951.
- Элиаде 1959: *M. Eliade*. Le retour éternel. Paris, 1959.
- Элиаде 1962: *M. Eliade*. Méphistophèles et l'Androgynie. Paris, 1962.
- Энгельгардт 1924: *B. M. Энгельгардт*. Александр Николаевич Бестовский. Пг., 1924.
- Энценсбергер 1965: *H. M. Enzensberger*. Blindenschrift. Frankfurt am M., 1965.
- Эрлих 1965: *Victor Erlich*. Russian formalism. History-doctrine. The Hague — London — Paris. 2-revised ed., 1965.
- Эрман 1961: *B. Г. Эрман*. Теория драмы в древнеиндийской классической литературе. «Драматургия и театр Индии». М. 1961.
- Эрц 1909: *R. Hertz*. La prééminence de la main droite. «Revue de philosophie», 1909.
- Эрц 1960: *R. Hertz*. The death and the right hand. Ed. by R. Needham. Chicago, 1960.
- Эссерс 1952: *B. Essers*. Vāc, Het woord als godsgestalte in de Veda. Groningen, 1952.
- Эткинсон и Эгет 1972: *A. Atkinson, H. Egget*. Right hemisphere superiority in visual orientation matching. «Canadian Journal of Psychology», 1972, 27.
- Юнг 1965: *M. Ljung*. Principles of a stratification analysis of the Plains Indians sign language. «International Journal of the American linguistics», vol. 31, Nr. 2, April 1965.
- Юргенс — Плуг 1970: *U. Jurgens and D. Ploog*. Cerebral presentations of vocalization in the squirrel monkey. «Experimental brain research», vol. 10, 1970.
- Юшкевич 1970: «История математики». Т. 2. Математика XVII столетия. М., 1970.
- Якоби 1974: *M. Jakoby*. Wargus, vargr 'Verbrecher', 'Wolf'. Eine Sprach- und rechtsgeschichtliche Untersuchung («Acta Universitatis Upsaliensis, Studia Germanistica Upsaliensia», 12). Uppsala, 1974.
- Якобсон 1962: *R. Якобсон*. О реализме в искусстве. «Michigan Slavic Studies», II, 1962.
- Якобсон 1966: *R. Jakobson*. Selected Writings, vol. IV. «Slavic. Epic Studies». The Hague — Paris, 1966.
- Якобсон 1970: *R. Jakobson*. La linguistique. «Tendances principales de la recherche dans les sciences humaines». Paris. The Hague, 1970.
- Якобсон 1971 а: *R. Jakobson*. Selected writings, vol. I, ed. 2. The Hague, 1971.
- Якобсон 1971 б: *R. Jakobson*. Selected writings, vol. II. The Hague Paris, 1971.

- Якобсон 1971 в: *R. Jakobson. La première lettre de Ferdinand de Saussure à Antoine Meillet sur les anagrammes.* «L'Homme», vol XI, 1971, cahier 2.
- Якобсон 1971 г: *R. Jakobson. Linguistics in its relation to other sciences.* «Actes du X-e Congrès International des linguistis». Bucurest, 1971.
- Якобсон 1973: *R. Jakobson. Questions de la poétique.* Paris, 1973.
- Якобсон 1975а: *R. Jakobson. Coup d'Oeil sur le Dévelopement de la Sémiotique.* Bloomington, 1975.
- Якобсон 1975 б: *R. Jakobson. Glosses on the Medieval Insight into the Science of Language.* «Mélanges E. Benveniste». Paris, 1975.
- Яковлев 1923: *Н. Ф. Яковлев. Таблицы фонетики кабардинского языка.* М., 1923.
- Яковлев-Ашхамаф 1941: *Н. Ф. Яковлев и Д. А. Ашхамаф. Грамматика адыгейского литературного языка.* М.—Л., 1941.
- Яковлев 1949: *Н. Ф. Яковлев. Изучение яфетических языков Северного Кавказа за советский период, «Языки Северного Кавказа и Дагестана», 2.* М.—Л., 1949.
- Ямвлих 1884: *Iamblich. De vita pithagorica.* Petropoli, 1884.

СОКРАЩЕНИЯ

- АА — архив П. М. Аташевой
- АП — *П. А. Флоренский*. Анализ пространственности в произведениях изобразительного искусства (архив П. А. Флоренского)
- ДО — *A. M. Золотарев*. Дуальная организация первобытных народов и происхождение дуалистических космогоний (архив Ин-та этнографии, АН СССР)
- ДЭ — Дневники С. М. Эйзенштейна (архив П. М. Аташевой; теперь — ЦГАЛИ ф. 1923, оп. 2, ед. хр. 1105—1109).
- М — *C. M. Эйзенштейн*. Метод (архив П. М. Аташевой; теперь — ЦГАЛИ, ф. 1923, оп. 2, ед. хр. 231—235, 244—258).
- МР — *C. M. Эйзенштейн*. Мексиканские рисунки. М. 1969.
- РЭ — *C. M. Эйзенштейн*. Рисунки, I—IV. М., 1968—1973.
- ГР — *C. M. Эйзенштейн*. Grundproblem (архив П. М. Аташевой; теперь — ЦГАЛИ, ф. 1923, оп. 2, ед. хр. 236—243, 259—270).
- РС — *M. Granet*. La pensée chinoise. Paris, 1934 (цитируются записи и пометки С. М. Эйзенштейна на полях экземпляра книги, хранящегося в музейной квартире Эйзенштейна).

Указанные в скобках т. 1—5 относятся к томам издания: *C. M. Эйзенштейн*. Извбранные произведения. М., т. 1—3, 1964, т. 4—1966, т. 5—1968.

ПРЕДМЕТНЫЙ УКАЗАТЕЛЬ

- Автомат 143, 144, 157
Активный тип языка 13—16
Акустические сигналы 18—19, 23, 25, 27
Акустический код 27, 33, 55
Алфавит 144
Амбивалентность знака 106
Анаграммы 251—256, 262—268
Андрогин 111
Архетип 68, 72, 95, 97, 103, 108, 111, 164
Асимметрия полушарий мозга 22—24
Афазия 20, 29—30, 38—41

Бессознательное 6, 38, 69
Бинарные оппозиции 3, 24, 49, 53, 104
Биологическая эволюция 10, 57—59, 82, 87, 96, 175, 243
Биомеханика 62—65, 180

Внутренняя реконструкция 7, 10—11, 28—29
Внутренняя форма слова 29, 269
Внутренняя речь 185, 196
Вопросно-ответная структура 49—51
Время 11, 61

Гадание 49, 67
Геометризация 84, 189, 227
Гипербола 177
Глубинная композиция 213—222
Глубинные структуры мышления 56, 65
Грамматикализация 147
Гротескное тело 50

Дар 51—54
Двойная экспозиция 156, 157, 213, 222
Двусторонность знака 147

Действие имени 35—49, 93
Денотат 67, 139, 146, 165
Детективный роман 93, 177, 178
Диалог 49—51
Диахрония 3, 10
Дискретность 271—272
Дуальные отношения 53, 75

Жанр 8—9, 11, 145
Жест 19—23
Животное — знак 7—8

Загадка 41, 91—93, 144, 177, 188
Заговор 5, 35—36, 144
Заклинание 5, 35, 257
Запоминающее устройство (память) 10, 19, 22
Запрет пользоваться языком 27, 37
Звук в кино 228—236
Звукозрительный контрапункт 228—236
Звуковой язык 17—26
Знак-символ 19—21, 26, 28, 33, 40, 147, 162, 174
Знак-стимул 28
Значение 33
Золотое сечение 193, 196
Зрение 57—60

Игра 9, 21, 49, 148, 182
Иероглифика 31, 32, 146—150
Изменчивость (многозначность) символа 89, 201
Изображение 67, 146—158
Изобразительный знак 8, 19, 26, 31, 32, 147, 174
Иконический знак (знак-указатель) 8, 19, 26, 28, 147, 162, 174
Имя 35—37, 41, 46, 146
Инвокация 35, 41
Инициация 27, 39, 112

- Инстинкт охоты 67, 93
 Искусство 67—70, 138—145, 209,
 245—248
 Кадр 143, 150, 184, 227
 Кадр-эпизод 143, 207
 Канал коммуникации с памятью 10
 Карнавал 104
 Катарсис 6
 Кибернетическая сложноорганизованная система 24, 90, 201
 Кинема 162
 Кино 57, 65, 67, 162—185, 197,
 245—248
 Киноязык 206
 Код 33, 88, 162, 163
 Комплексное мышление 66, 104
 Концепт 139, 146
 Космогония 35—36, 50
 Космос 196
 Крупный план 177, 181, 216
 Левое полушарие мозга 22—23
 Лейтмотив 90—91, 106
 Логарифмическая спираль 112, 196
 Логический язык 150, 269
 Логическое (понятийное) мышление
 65, 66—69
 Магическое действие 5, 35, 70, 161
 Математическая запись мизансцен
 194—195
 Математическая система знаков 208,
 209
 Метаматематика 149
 Метаморфоза 171
 Метафора 68, 142, 143, 171—185
 Метаязык 150
 Метонимия 143, 160—185
 Мировое дерево 8, 25, 78—83
 Миф 36—37
 Мозг 57, 62
 Монтаж 143, 149—154, 169
 Музыка 78, 144
 Нейтрализация 104, 112
 Обмен 9, 39, 51—55, 75, 91, 111
 Образ 146
 Обрядовое действие 6—8, 27, 33
 Общая семиотика 162, 267—269
 Объект 14, 16—17
 Одежда как знак 91—92
 Однозначность 200
 Означаемая и означающая стороны
 знака 33, 36—37, 138, 146, 158,
 209, 251, 270, 271
 Оппозиция 13, 77
 Оптические знаки 26
 Оптические сигналы 17—25
 Оптический код 27, 33, 40
 Организм как кибернетическая
 сложноорганизованная система 24,
 201
 Орнамент 25, 83, 84, 148
 Орудия для изготовления орудий
 18, 20
 Орудия как проекция органов 244
 Парадигматика 143, 184
 Первичная ситуация 72, 73, 93, 95,
 103
 Перевод 28, 32—33, 140
 Перспектива 216, 217
 Понятийное (идеографическое) пись-
 мо 8, 26
 Порождающая грамматика 10—11,
 139, 272
 Порождающая поэтика 199, 200
 Порядок слов 16—17
 Последовательность знаков 138
 Построение движений 62—65, 186
 Поэтический язык 142, 169
 Правое полушарие мозга 22—23
 Прагматика 140
 Программирование поведения 129
 Пространственные отношения 22
 Разговорный язык 142, 169
 Рамка 216—220
 Рисуночное (пиктографическое) пись-
 мо 8, 26, 27
 Ритуал 5—8, 21, 27, 36—41, 49—
 51, 104, 148
 Роман 273
 Ручное понятие 30—31
 Ручной жест 30—33
 Семантика 21, 29, 34, 149, 197, 208,
 268
 Сигнализация антропоидов 18—29,
 32
 Сигнализация беспозвоночных 24
 Сигнализация позвоночных 19
 Сигналы «всем, кого это касается» 24
 Симметрия 49, 85
 Синекдоха 172
 Синекретизм 6—10, 19, 24, 33, 34, 36,
 41, 55, 56, 86—88
 Синтагматика 143, 184
 Синтаксис 21, 149, 188
 Синхрония 10—11
 Синэстезия 59, 70, 86
 Системы родства 12
 Ситуация речевого общения 10, 34
 Ситуация как троп 160, 179
 Словесная программа ритуала 5, 6,
 27, 35
 Словесный знак 37
 Словесный текст 6

- Слово и вещь 35—37
Статистика пауз 193, 194
Структура ситуации 68, 95, 180, 204
Структурная поэтика 56
Структурный прием 131
Структурный тип 13
Субъект 14, 16—17
Существительное 180
Схема композиции 157, 189—192, 200
Сюжет 69, 72, 93, 201—205
- Табу 5, 37—38, 41
Текст как предмет семиотики 3, 138, 207, 273
- Телергены 24
Теория информации 10, 11, 141
Типология языка 10—17
Тотемизм 74, 83—85, 95
Травма 38—39, 93—102
Трэвеллинг 207
- Управление поведением с помощью знаков 3, 129
Уровень знака 139
Уровень языка 18—19, 32, 268
Уровни систем управления 62
Условные рефлексы 65
Установление имен 41—48
Устройство для управления 148
- Фигура 138, 144, 210
Фонема 17—19
- Химические средства сигнализации 24—25
Хронотоп 274
- Цветовое кино 237—242
Членность 212
- Числительные 28
Число сигналов в системах сигнализации позвоночных 19
Чувственное мышление 65—69
Чужое слово 257
- Шаманизм 24—25
- Эволюционная типология 10—17
Эволюция знаков — символов из изобразительных знаков 21, 85, 147
Эквивалентность (равнозначность) знаков 32, 37, 53
Экзогормоны 24
Элемент 77
Энтропия 11, 141
- Язык жестов 19—23, 27—33
Язык слепоглухонемых 31—32
Языковая картина мира 153

УКАЗАТЕЛЬ СЛОВ

Реконструированный	nirukta- 259
индоевропейский	sāman 253
*de-ḱm̥ 28	väk- 258
*k (l)-ēs 35	vigada- 49
*n(n)-uk-to 258	Древнегреческий
*peru-ṛ/n- 266	όνομαθέτης 43—45
*yat 254	Русский
Хеттский	гадать 49
da-iuga- 28	десять 28
kalleš- 35	Готский
karat- 259	hanus 28
kir 259	stafs 265—266
məmiya- 36	Древнеисландский
uttar 36, 259	Ymir 49
Лидийский	Древнеирландский
kave 253	anocht
Древнеиндийский	Латинский
anukta- 258	carmen 252
kavi- 253	vātēs 254
nāma-dhā- 41—44	

БИБЛИОТЕКА
ИН-ТА РУС. КОГО ЯЗЫКА
ИН-ТА ЯЗЫКОЗНАНИЯ АН-СССР

ОГЛАВЛЕНИЕ

Предисловие	3
Глава первая.	
Исследование ранних этапов развития и осознания знако- вых систем	5
Глава вторая.	
Анализ глубинных структур семиотических систем искус- ства	56
Глава третья.	
Структурное исследование знаков искусства	138
Глава четвертая.	
Изучение соотношения озна- чающей и означаемой сторон языкового знака.....	251
Литература	276
Сокращения	298
Предметный указатель	299
Указатель слов	302

Вячеслав Всеволодович Иванов
ОЧЕРКИ ПО ИСТОРИИ СЕМИОТИКИ В СССР

*

Утверждено к печати

Всесоюзным институтом научной и технической информации
Государственного комитета Совета Министров СССР по науке и технике
и Академии наук СССР
и Научным советом по комплексной проблеме «Кибернетика»
Академии наук СССР

Редактор издательства	Сдано в набор 12 III 1976 г.
Г. Н. Корозо	Подписано к печати 15/VI 1976 г.
Художник	Формат 60×90 $\frac{1}{16}$
И. Г. Дворников	Бумага типографская № 2
Художественный редактор	Усл. печ. л. 19. Уч.-изд. л. 21,2
Г. П. Поленова	Тираж 5000. Тип. зак. 418. Цена 1 р. 50 к.
Технический редактор	Издательство «Наука»
Н. П. Кузнецова	103717 ГСП, Москва, К-62
Корректоры	Подсосенский пер., 21
И. Р. Бурт-Яшина, Ф. А. Дебабов	2-я типография издательства «Наука» 121099, Москва, Г-99, Шубинский пер., 10

Б. В. ИВАНОВ • ОЧЕРКИ ПО ИСТОРИИ СЕМИОТИКИ В СССР