



Эстетика С.М. Эйзенштейна в семиотическом ракурсе

Н.А. Хренов

доктор философских наук, профессор

Статья посвящена семиотическому истолкованию теоретического наследия кинорежиссера С.М. Эйзенштейна, предвосхитившего столь популярную с 1960-х годов структуралистскую методологию. Наследие С.М. Эйзенштейна еще в 60-е годы привлекло внимание академика Вяч. Вс. Иванова потому, что в нем он обнаружил движение в сторону понимания кино как языка или, еще точнее, знаковой системы. Вяч. Вс. не мог не обратить на это внимание, поскольку становление семиотической методологии в России связано с его именем. Естественно, что он не мог не осмыслить и предысторию семиотики искусства. Такая предыстория в сфере кино связана с именем С.М. Эйзенштейна. Пытаясь понять значение исследования Вяч. Вс., посвященного эстетике С.М. Эйзенштейна, автор также касается применения семиотической методологии к кино как знаковой системы. В связи с этим в статье воспроизводится атмосфера увлечения семиотикой отечественными теоретиками кино. Расшифровывая смысл названия книги Вяч. Вс. Иванова о С. Эйзенштейне, автор показывает, что идея семиотики возникла уже на первоначальном этапе становления эстетики как философской науки.

семиотика, лингвистика, структурализм, феноменология, эстетика, язык кино, знаковая система, формальная школа, культура грамматики, культура текста

Конец 1960-х — это время, когда структурализм и семиотика входили в моду, а все новое подвергалось критике, отрицанию со стороны чиновников, идеологов, консервативной и официальной части гуманитарного сообщества. Новым идеям грозила участь формальной школы, деятельность которой в конце 20-х годов была искусственно прервана. Тем не менее, представители многих научных дисциплин разделяли этот интерес к новой методологии. Казалось, она поможет разрешить некоторые трудные проблемы и в искусствознании, и в киноведении, обещает перспективы. Она способствовала интересу к теории

¹ Иванов В. Очерки по истории семиотики в СССР. М.: Издательство «Наука», 1976.

кино. Одним из энтузиастов семиозиса кинематографа выступил Вяч. Вс. Иванов, заинтересовавшийся теоретическим наследием С. Эйзенштейна и обнаружившим в классике отечественного кино предтечу киносемиотики. Это свое открытие он изложил в специальной книге о С. Эйзенштейне.

Позволим себе высказать несколько суждений не только по поводу конкретной книги Вяч. Вс. Иванова о С. Эйзенштейне, а именно это и будет главным предметом данной статьи, но и о судьбе той методологии, даже той науки, которая в нашем сознании связывается с именем Вяч. Вс. Иванова. Ведь и в самой книге о С. Эйзенштейне речь идет не только о С. Эйзенштейне, но вообще о приложении семиотической методологии как части общей методологии гуманитарных наук к кино. Собственно, именно так выстраивается книга Вяч. Вс. Иванова «Очерки по истории семиотики в СССР», вышедшая в 1976 году¹. В ней естественно в основном говорится о С. Эйзенштейне. Но все же она выстраивается как история семиотики.

Хотя в намерения автора входит говорить о книге Вяч. Вс. Иванова более конкретно и более подробно, все же невозможно пройти мимо той критики, которая в последнее время высказывается по поводу того проекта семиотического исследования кино, у истоков которого в нашей стране стоит Вяч. Вс. Иванов. Это обстоятельство не менее важно, чем обращение к высказываемым в книге конкретным положениям.

Судьба проекта семиотики кино в наше время

В России острые дискуссии по поводу структурализма уже давно не ведутся. Мода угасла. На смену структурализму пришел сначала постструктурализм, затем постмодернизм. Постепенно в поле внимания оказались другие идеи и другие взгляды. Выяснилось, что структура совсем не является закрытой, как это представлялось структуралистам. Она открыта и, как утверждает У. Эко, предполагает множество интерпретаций. Например, Ж. Деррида утверждает, что не существует тех отношений между означающим и означаемым, которые сформулированы структуралистами. По его мнению, всякий знак является знаком знака, следом следа, означающее означающего, звено в бесконечной цепи отсылок, никогда не достигающего означаемого². Что касается структурализма, то для Ж. Дерриды это означает тотальное наступление «на живое многообразие и сведение его к мертвым структурам»³. Даже некоторые ревностные последователи структурализма в этой методологии успели разочароваться и начали выступать с его критикой. Поэтому возвращаясь к книге Вяч. Вс.

² Автономова Н. Деррида и грамматология // Деррида Ж. О грамматологии. М.: Издательство «Ad Marginem», 2000. С. 33.

³ Автономова Н. Указ. соч. С. 54.

⁴ Иванов В. Указ. соч. С. 56.

Иванова о С. Эйзенштейне, в которой Сергей Михайлович представлен предтечей киносемиотики⁴, нельзя не учитывать радикально изменившуюся ситуацию, новый дух времени.

Впрочем, сам Вяч. Вс. не исключает критики. Он готов предьявить науке XX века серьезный счет. Невозможно в связи с этим не процитировать одно место из другой работы Вяч. Вс. «Очерки по предистории и истории семиотики», в которой ученый дает оценку переживаемому в последние десятилетия застою в гуманитарных науках. Признавая успехи науки, он, однако, пишет: «...несмотря на то, что накоплен колоссальный экспериментальный материал, наука о человеке бедна новыми идеями и обобщениями». В данном случае Вяч. Вс. говорит об этом в связи с психологией, но эту оценку распространяет, в том числе, и на философию, религию, искусство. По его мнению, наше время несопоставимо с тем ренессансом, который имел место в первые десятилетия XX века («Везде или почти везде мы продолжаем жить отблесками того взрыва новых идей и замыслов, которыми была охвачена Европа (включая Россию) на заре века»⁵). Так, если иметь в виду искусство, то после Сезанна и открытой африканской скульптуры, за которыми последовали кубистические эксперименты Пикассо и Брака, мало что возникло нового. Нельзя утверждать, что эта логика к кино неприменима.

Тут кое-что следовало бы уточнить. Конечно, скажем, формализм как исходная точка в движении к семиотике как раз и выражает то, что Вяч. Вс. подразумевает под отблесками взрыва новых идей и замыслов. Но разве снова возникший в эпоху оттепели, то есть в середине века, интерес к формалистам не свидетельствовал о новом подъеме в науке? При этом нельзя утверждать, что в это время формализм лишь вспоминали. Его творчески развивали, продолжали, чему способствовали такие ученые, как К. Леви-Стросс. И к этому подъему гуманитарных наук в 1960-е годы кино как раз и имело отношение.

Касаюсь вопроса о приложении методов семиотики к кино, нельзя пройти мимо той критики этого приложения, которая прозвучала из уст М. Ямпольского. В своей книге «Язык — тело — случай: кинематограф и поиски смысла» он описывает свой выход, как он выражается, за рамки «семиотической догмы». По его мнению, ориентация семиотического анализа кино на лингвистику, что, собственно, и дает основание говорить о знаковой природе кино, совсем не позволяет разрешить многие вопросы. Кино вовсе не является знаковой системой. Он несколько раз употребляет словосочетание «догматический структурализм», словно речь идет о марксизме, ленинизме или большевизме в

⁶ Ямпольский М. Язык — тело — случай: Кинематограф и поиски смысла. М.: Новое литературное обозрение, 2004. С. 10.

современном их понимании. И вот окончательный приговор М. Ямпольского: «Семиотика задохнулась от собственного сциентизма и отсутствия философского фундамента»⁶.

Таким образом, М. Ямпольский словно повторил расстановку сил, которая в истории семиотики уже имела место. Иначе говоря, он повторил позицию М. Бахтина по отношению к предшественникам семиотики — формалистам, для которых характерна ориентация на лингвистику. Как выражается Ю. Кристева, М. Бахтин «на руинах формалистической поэтики»⁷ создает собственную концепцию, ставя знаковую систему в зависимость от положения субъекта в истории, а это положение все время изменяется, что обязывает изменяться и знакам. Вот как комментирует этот выход М. Бахтина из формализма его глубокий интерпретатор Ю. Кристева: «...В результате значение начинает рассматриваться как конкретное функционирование, пребывающее в процессе постоянной трансформации в зависимости от положения субъекта в истории, т. е. как высказывание-процесс, конституирующее некий конкретный смысл (и в то же время некую идеологию) в связи с тем конкретным отношением, которое субъект поддерживает с собственным дискурсом (отличным от языка) здесь и теперь»⁸.

Такое же разочарование в семиотическом истолковании искусства и, в частности, кино высказывает в своей книге «Киноведение как наука» В. Соколов. В этой книге опубликована статья «Несколько предварительных замечаний к разделу «Структурно-семиотическое киноведение». Она начинается с четкого формулирования краха структуралистского проекта в кино. По крайней мере, в российском киноведении. В ней также названы причины этого краха. Автор пишет: «Структурно-семиотическое киноведение у нас не привилось. Две-три отечественные монографии, десятков-другой статей и ряд зарубежных исследований, переведенных на русский язык. Все это не оставило сколько-нибудь заметного следа ни в советской (прошлой), ни в российской (нынешней) науке о кинематографе»⁹. В частности, в качестве причин краха семиотики В. Соколов указывает на идеологические установки, а также на несовершенную систему образования кинематографистов, в которой семиотика не нашла места. Правда, этот момент характеризует лишь систему воспитания кинематографистов, но не семиотику.

Констатируя провал семиотического проекта в кино, В. Соколов все же отдает должное тем направлениям в гуманитарной науке, которые, действительно, ближе лингвистике. По его мнению, кино к ним не относится. Речь идет о филологии и литературной

⁷ Автономова Н. Открытая структура: Якобсон — Бахтин — Лотман — Гаспаров. М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2009. С. 122.

⁸ Кристева Ю. Избранные труды: Разрушение поэтики. М.: «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 2004. С. 11.

⁹ Соколов В. Киноведение как наука. М.: «Канон+» РООИ «Реабилитация», 2010. С. 58.

⁵ Иванов В. Очерки по предистории истории семиотики // Иванов В. Избранные труды по семиотике и истории культуры, т. 1. Знаковые системы. Кино. Поэтика. М., Языки русской культуры. М., 1998. С. 749.

поэтике, но не о кино. Но, как это получается у В. Соколова, ныне семиотика и структурализм если и не вытеснены окончательно другими идеями постструктуралистской эпохи, то серьезно потеснены («Эпоха “бури и натиска” киносемиотики действительно завершена»)¹⁰.

Трудно сказать, сформировался ли этот приговор семиотике под воздействием постмодернистов или цитируемые авторы пришли к этому выводу самостоятельно, но все-таки они буквально повторяют Ж. Дерриду, утверждающему, что и понятие, и слово «знак» необходимо устранить. «Ведь по самой своей сути “знак”, — пишет он, — всегда понимался и определялся как “знак чего-то”, как означающее, отсылающее к определенному означаемому, как означающее, отличное от своего означаемого»¹¹. В своей книге «О грамматологии» Ж. Деррида утверждает, что «идея знака принадлежит определенной исторической эпохе», а сегодня наступает новая эпоха и, следовательно, «пришла наконец пора “перейти к чему-то другому”, избавиться от знака — как термина и как понятия»¹². Как формалисты, так и структуралисты вдохновлялись лингвистикой. Собственно, именно эта зависимость от лингвистики и обязывала многое в культуре рассматривать по аналогии со словом, то есть знаком в его вербальной форме. Но Ж. Дерриду интересует то, что поддается осмыслению не с помощью лингвистики, а именно, жест, предшествующий слову. Так, посвятив театру жестокости специальную работу, он в ней пишет: «Глоссопоэзис (это и не подражательный язык, но и не сотворение имен) подводит нас именно к той черте, где слово еще не родилось, когда говорение уже перестало быть простым криком, но еще не стало членораздельной речью, когда повторение и, стало быть, язык как таковой (требующий разделения понятия и звука, означаемого и означающего, пневматики и грамматики, предполагающий свободу перевода и традиции, изменчивость интерпретаций, различие между душой и телом, господином и рабом, Богом и человеком, автором и актером) оказываются почти невозможными»¹³. Что же из этого проистекает? А то, что лингвистическая или семиотическая проблема трансформируется в психологическую проблему. Именно поэтому Ж. Деррида проявляет интерес к психоанализу. Итак, поворот от семиотики к психологии. У М. Ямпольского поворот — к философии.

В. Соколов связывает прогресс в гуманитарных науках с культурологией, которая в последние десятилетия претендовала на роль лидера. Но констатируя эту трансформацию, В. Соколов не учитывает того, что семиотика внесла ценные идеи в становление именно этой науки. Эти направления неправомерно проти-

вопоставлять. Стоит здесь хотя бы назвать работы Ю. Лотмана, в частности, его труд «О семиотическом механизме культуры»¹⁴. Высказанная в этой работе идея о существовании двух типов культуры — культуры текста и культуры грамматики — весьма плодотворная идея. Она, в частности, может объяснить и интерес в 1960-е годы к семиотике, в которой снова активизируется и получает выражение тип культуры, который Ю. Лотман называет культурой грамматики. Отсюда и вновь возникающий интерес к построению поэтики.

Собственно, линия культуры, точкой отправления которой является модерн, то есть эпоха Просвещения (я здесь использую терминологию Ю. Хабермаса) постоянно воспроизводит культуру грамматики. Не случайно идея семиотики становится актуальной в эпоху раннего модерна задолго до появления в 1916 году «Курса общей лингвистики» Ф. де Соссюра, с которой, собственно, как это принято считать, и начинается интерес к семиотике. Культура грамматики появляется тогда, когда тот или иной народ в своей истории переживает радикальные перемены. В связи с этим стоит согласиться с мыслью Ю. Кристевой о том, что в семиотическом дискурсе получил отражение «процесс того культурного переворота, который переживает в настоящее время наша цивилизация»¹⁵. Но в XX веке человечество именно такой переворот и переживает.

Феноменология против семиотики: феноменологический проект М. Ямпольского

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

¹⁰ Соколов В. Указ. соч. С. 58.

¹¹ Деррида Ж. Структура, знак и игра в дискурсе гуманитарных наук // Французская семиотика. От структурализма к постструктурализму. М.: Издательская группа «Прогресс», 2000. С. 410.

¹² Деррида Ж. О грамматологии. М.: «Издательство Ad Marginem», 2000. С. 129.

¹³ Деррида Ж. Театр жестокости и завершение представления // Французская семиотика. От структурализма к постструктурализму. М.: Издательская группа «Прогресс», 2000. С. 389.

¹⁴ Лотман Ю. О семиотическом механизме культуры // Лотман Ю. Избранные статьи: в 3-х т. т. 3. Таллинн: Издательство «Александра», 1993. С. 326.

¹⁵ Кристева Ю. Указ. соч. С. 53.

¹⁶ Кристева Ю.
Указ. соч. С. 68.

законами речи и обмена, объявляло иррациональными или опасными»¹⁶.

Что же это за практики, которые европейская культура вытесняла? Сама Ю. Кристева их не называет, но их можно обнаружить в работах Ж. Дерриды, который разводит лингвистику, с одной стороны, а вместе с ней и всю практику логоцентризма, и психоанализ, с другой. Именно в психоанализе, то есть в том, что предшествует слову, знаку, Ж. Деррида находит то, что позволяет преодолеть логоцентризм. «Наши притязания весьма скромны, — пишет Ж. Деррида, — найти в тексте Фрейда несколько открытых точек и, не претендуя на систематичность, выделить в психоанализе все то, что не вмещается в рамки логоцентризма, поскольку они ограничивают не только историю философии, но и становление “гуманитарных наук”, включая известного толка лингвистику. Если прорыв, осуществленный Фрейдом, и вправду имеет историческое своеобразие, то причина отнюдь не в мирном сосуществовании с этой лингвистикой и не в теоретической ей сопричастности — по крайней мере в том, что касается ее врожденного фонологизма»¹⁷.

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

Представляется, что нормальная и конструктивная критика — составляющая научного процесса. Критика в науке играет позитивную роль. Критика семиотического проекта в России и, в частности, в его кинематографическом варианте тоже способна играть конструктивную роль. Так в истории было всегда. Разве Кант не подвергал критике всю предшествующую философию?

Разве он вообще не создавал свои сочинения в жанре критики? Но история с наскоками в адрес семиотики кино в еще большей степени напоминает критику столь авторитетного в социологии функционализма. Разве Р. Мертон не критикует функциональный подход, вызванный к жизни Т. Парсонсом? Но эта его критика лишь способствует развитию и еще большему утверждению функционализма.

Вообще, в свое время формализму тоже был вынесен приговор. Несколько десятилетий о нем невозможно было ни писать, ни говорить. И ведь критиками-то формализма были не только марксисты-догматики, а и сам М. Бахтин. И что же? Несмотря на эту критику, мы наблюдали в 1960-е годы второе рождение формализма, чему, кстати, способствовал структурализм. Именно тогда стало очевидно, что формализм был предвестием структурализма, первой его ступенью. То общее, что роднит формализм и структурализм, — это, конечно, ориентация на лингвистику. В гуманитарных науках надо было до конца использовать те преимущества, которые имелись в идеях Ф. де Соссюра. А что касается критики семиотического направления, то как Р. Мертон в социологии не перечеркнул ни идеи Т. Парсонса, ни функционализма в целом, так и М. Ямпольский не разрушил семиотический проект в его применении к кино.

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

Так, в предисловии к своей книге «Видимый мир. Очерки ранней кинофеноменологии» М. Ямпольский пишет об исчерпанности парадигмы семиотической кинотеории, что, по его мнению, привело к кризису киномысли. Выход из кризиса он видит в возвращении к ранней кинотеории, вытесненной работами о языке кино и монтаже, определившими видение кино с 1920-х годов. Конечно, под теми, кто в этом вытеснении был виновен, следует под-

¹⁷ Деррида Ж. Фрейд и сцена письма // Французская семиотика. От Структурализма к постструктурализму. М.: Издательская группа «Прогресс», 2000. С. 337.

¹⁸ Ямпольский М. Видимый мир. Очерки ранней кинофеноменологии. М.: Научно-исследовательский институт киноискусства, Центральный музей кино, Международная киношкола, 1993. С. 4.

разумевать формалистов и С. Эйзенштейна. «Наше знакомство с десятками забытых ныне работ, — пишет он, — утвердило нас в убеждении, что домонтажная киномысль немого периода может явиться живым и плодотворнейшим источником для нашего нынешнего движения вперед, для сегодняшней кинорефлексии»¹⁸.

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

Так, анализируя высказывания французских режиссеров о кино, М. Ямпольский усматривает влияние на них философии А. Бергсона и, в частности, той его мысли о возможности «погружения в протосознание на том этапе человеческой истории, когда человек (Адам) непосредственно понимал язык природы»¹⁹. И вот вывод М. Ямпольского: «Кинематограф в глазах ранних теоретиков осуществляет то же погружение к первоистине, не затемненной словом и понятием, к речи самой природы, данной нам в абсолютной непосредственности»²⁰.

Феноменологическая перспектива и в самом деле заманчива. Призыв преодолеть семиотику и вернуться к ранней теоретической рефлексии о кино соответствует максиме М. Хайдеггера «К самим вещам!». Ведь призывая к вещам, М. Хайдеггер выступает «против всех свободно парящих конструкций, случайных находок, против заимствования любых лишь мнимо доказанных концепций, против мнимых вопросов, которые часто на протяжении поколений выпячиваются как “проблемы”»²¹.

В какой-то степени это можно считать не только преодолением семиотики, но и научности как таковой, которую семиотика выражает. Не случайно М. Мерло-Понти, чьи идеи определили радикальный пересмотр отношений М. Ямпольского с семиотикой, как он в этом сам признается, формулирует: «Феноменологическая или экзистенциальная философия определяет своей

²² Цит. по: Шпигельберг Г. Указ. соч. С. 440.

задачей не объяснение мира или выяснение условий его возможности, но выражение опыта мира, контакта с миром, который предшествует любому мышлению о мире»²².

От семиотики к психологии и эстетике

Размышляя над выводами, к которым приходит М. Ямпольский, к тем его симпатиям по отношению к глубинным структурам сознания, к протосознанию, к контакту с предметностью, что М. Ямпольский связывает с феноменологией, невольно задаешь себе следующий вопрос: но разве не это же самое интересовало Вяч. Вс. Иванова в книге о С. Эйзенштейне? А ведь именно эта книга для семиотических экспериментов в 1960-е годы явилась ключевой. Разве не по этой причине С. Эйзенштейна привлекли идеи Л. Выготского, позволяющие реконструировать то, что за словом, раньше слова, помимо слова? Разве не то же самое Вяч. Вс. Иванов пытается обнаружить в мышлении С. Эйзенштейна, получившем выражение в его фильмах? Потому и возник контакт между С. Эйзенштейном и Л. Выготским, что концепция Л. Выготского, позволяющая понять, как при распаде высших форм логического, понятийного мышления активизируются структуры, напоминающие ранние или архаические формы комплексного мышления²³. Вот с ними-то С. Эйзенштейн и связывает и структуры чувственного мышления, и форму произведения, и секрет воздействия произведения на публику. Ж. Деррида пытается найти выход за пределами лингвистики с помощью психоанализа Фрейда, Вяч. Вс. ведет свои поиски с помощью С. Эйзенштейна, обнаружившего в иероглифическом письме истоки кинематографической речи.

Все то же самое интересует в С. Эйзенштейне и Вяч. Вс. Иванова, но только все это у С. Эйзенштейна получает практический смысл и прикладной характер, а у Вяч. Вс. семиотическое истолкование. Причем, не только исключительно семиотическое, но, в том числе, и психологическое истолкование. Ведь он постоянно привлекает к объяснению не только Л. Выготского, но, скажем, Э. Кречмера. Тут возникает особый аспект изучения кино, когда становится очевидным, что вопросы изучения кино, возникшие в связи с появлением семиотики, требуют ответа уже в плоскости других гуманитарных наук и, в частности, психологии. Возникает проблема взаимоотношений семиотики и психологии.

В связи с этим обратим внимание на следующий момент. Каждый, кто внимательно читал книгу Вяч. Вс. Иванова, а, тем более, тексты самого С. Эйзенштейна, помнит, как часто в ней упоминается имя Л. Леви-Брюля, который одним из первых на-

²³ Иванов В. Эстетика Эйзенштейна // Избранные труды по семиотике и истории культуры, т. 1. Знаковые системы. Кино. Поэтика М.: Школа «Языки русской культуры», С. 754.

¹⁹ Ямпольский М. Видимый мир..., С. 38.

²⁰ Там же.

²¹ Цит. по: Шпигельберг Г. Феноменологическое движение. М.: Издательство «Логос», 2002. С. 341.

чал заниматься структурами пралогического мышления, то есть тем самым «протосознанием», о котором говорит М. Ямпольский. Несомненно, Л. Леви-Брюль повлиял на представления о монтаже С. Эйзенштейна. Вяч. Вс. Иванов отдает ему должное. Но ведь вот что интересно. Сам Э. Гуссерль, вызвавший к жизни феноменологию, признавал, что именно Л. Леви-Брюль проделал то, что его, феноменолога, и интересует. Так, в письме 1935 года Э. Гуссерль заявил, что Л. Леви-Брюль предвосхитил его концепцию на практике, открыв путь для подлинной науки о социальных и культурных проблемах²⁴. Это свидетельствует о том, какие случаются совпадения между разными исследовательскими направлениями и науками.

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

Обратим внимание на то, что книга о С. Эйзенштейне называется «Эстетика Эйзенштейна». Именно эстетика, а не семиотика. Но ведь так такое эстетика как не одно из направлений философии? Эстетика — это философская дисциплина. Так мы привыкли к ней относиться со времен Канта. Поэтому то, что М. Ямпольский подразумевает под новым проектом, преодолевающим семиотический проект, совсем не является новым. Как свидетельствует уже название книги Вяч. Вс., семиотика с самого начала подразумевала философию. Философский аспект знака и вообще семиотики в эстетическом проекте подразумевался с самого начала, то есть с начала возникновения философии и, еще более точно, с начала возникновения философии модерна, когда европейская культура начала дрейфовать в сторону не текста, а грамматики.

Мы не зря вспомнили идею теории культуры Ю. Лотмана. Хочется последовательно провести мысль о том, что возникновение семиотического проекта с самого начала явилось проблемой культуры, а, следовательно, первыми в этом начали отдавать себе отчет философы. Просто в силу того, что в первой половине XX века лингвистика среди гуманитарных дисциплин выдвигалась в лидеры, семиотический проект реализовывался в

заданной Ф. де Соссюром традиции. Этому способствовало и то обстоятельство, что самыми яркими работами в границах этого проекта оказались, действительно, работы филологов, будь то Ю. Тынянов или Ю. Лотман. Но прежде всего, конечно, Вяч. Вс. Иванов.

В силу каких-то причин (хотя они лежат на поверхности) философский аспект семиотики был менее разработан, хотя посто-янно подразумевался. Так, М. Бахтин, выходя за пределы лингвистической ориентации и ставя функционирование знаковых систем в зависимость от изменяющегося положения субъекта в мире, которому Вяч. Вс. Иванов уделяет в своей книге много внимания, тоже пытается предложить философское осмысление функционирования знака. В частности, Вяч. Вс. Иванов много говорит о близости приемов, используемых С. Эйзенштейном, к идее М. Бахтина о карнавальном сознании. Особенно это касается фильма С. Эйзенштейна «Иван Грозный», в частности, использования в фильме архетипической ситуации обмена одеждой между царем и его подданным Владимиром Старицким²⁵.

Так, если уж аргументировать, почему Вяч. Вс. Иванов в названии своей книги о С. Эйзенштейне использовал понятие не семиотики, а эстетики, то, видимо, здесь тоже следует иметь в виду присутствие философского аспекта. Ведь эстетика и семиотика в культуре грамматики возникают одновременно. Идея семиотики впервые появилась не у лингвиста Ф. де Соссюра в начале XX века, а у философа А. Баумгартена в середине XVIII века. Как всем известно, А. Баумгартен первым вызвал к жизни проект эстетической науки, хотя этот проект мы связываем обычно с именами Канта и Гегеля. Предметом эстетики для А. Баумгартена как раз и является чувственное мышление, которое, как считал С. Эйзенштейн, соответствует ранним формам мышления²⁶. Так вот, крестный отец эстетики А. Баумгартен вообще считал семиотику частью эстетики, то есть философии искусства. Эстетику он делил на теоретическую и прикладную. В теоретической же эстетике он выделял три основные проблемы — эвристики, методологии и изучающей знаки семиотики²⁷.

В связи с этим вернемся снова к атмосфере 1960-х годов, когда дискуссии о структурализме и семиотике достигают апогея. Обратим внимание на то, что именно в этот период находится на подъеме и эстетика²⁸. Очень похоже, что активизация эстетики происходила под воздействием того нового знания, что приносила семиотика. Таким образом, семиотика, во всяком случае, семиотика искусства развивается как часть философии искусства или эстетики.

²⁴ Шпигельберг Г. Указ. соч. С. 167.

²⁵ Иванов В. Эстетика Эйзенштейна // Иванов Вяч. Вс. Избранные труды по семиотике и истории культуры, т. 1. Знаковые системы. Кино. Поэтика. М.: Школа «Языки русской культуры». 1998. С. 343.

²⁶ Эйзенштейн С. Избранные произведения: в 6 т., т. 2. М.: Издательство «Искусство», 1964. С. 113.

²⁷ История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли: в 5 т., т. 2. Эстетические учения XVII–XVIII веков. М.: Издательство «Искусство», 1964. С. 455.

²⁸ Хренов Н. Эстетический Ренессанс эпохи оттепели // Экспериментальное искусство: Влияние теории на художественное творчество. Сборник статей под редакцией О. Личин-арделло, С. Ломбардо, В. Петрова. М.: Государственный институт искусствознания, 2011. С. 39.

Эту связь между эстетикой и семиотикой констатирует и Ж. Деррида. «Раз искусство существует посредством знака, — пишет он, — а его действительность определяется подражанием, оно может функционировать лишь в системе культуры, а теория искусства выступает как теория нравов. “Нравственное” впечатление, в отличие от “чувственного” впечатления, передает свою силу знаку. Эстетика проходит через семиологию и даже этнологию. Воздействие эстетических знаков может быть определено лишь внутри культурной системы»²⁹.

²⁹ Деррида Ж. О грамматологии. М.: Издательство «Ad Marginem», 2000. С. 373.

Мы, конечно, заострили проблему, утверждая, что вопрос о семиотике применительно к искусству первым поставил А. Баумгартен. Как показал Вяч. Вс. Иванов в другой своей работе «Очерки по предистории и истории семиотики», идеи о необходимости изучения знаков были уже у Лейбница и Локка, а в XVIII веке, когда А. Баумгартен предложил проект эстетики, семиотика, как пишет Вяч. Вс. Иванов, становится признанной дисциплиной³⁰. Когда мы говорим, что А. Баумгартен был первым, то имеем в виду то, что первым он был в постановке вопроса о том, что семиотика является частью эстетики, входит составной частью в эстетику.

³⁰ Иванов В. Очерки по предистории и истории семиотики // Иванов Вяч. Вс. Избранные труды по семиотике и истории культуры, т. 1. Знаковые системы. Кино. Поэтика. М. Школа «Языки русской культуры», 1998. С. 638.

Однако если уж проводить параллели, то обращение Вяч. Вс. Иванова к С. Эйзенштейну, кино и вообще к искусству скорее напоминает Канта. Для Канта эстетика хотя и стала в истории гуманитарной науки выдающимся явлением, но далеко не исчерпывала всего его философского наследия. Пытаясь постичь метод С. Эйзенштейна, Вяч. Вс. Иванов в своей книге исходит из того же, из чего исходили основатели эстетики — из необходимости рациональным, научным способом постичь чувственную, иррациональную стихию. Особенно четко эта тема прописана в главе «Моцарт и Сальери», где в связи с С. Эйзенштейном говорится о рационально постигаемой стороне искусства, почему, собственно, возникают и эти архетипы Моцарта и Сальери, которые затем трансформируются в ницшевских Диониса и Аполлона. В образах богов представлена идея двуединства искусства. Так, Дионис соответствует пралогике, Аполлон — логике («Диффузное и отчетливое. Сумеречное и ясное. Животно-стихийное и солнечно-мудрое»³¹). Правда, Вяч. Вс. Иванов утверждает, что такое противопоставление весьма условно, ведь даже у самого Моцарта есть нечто от Сальери. Комментируя это, Вяч. Вс. Иванов пишет: «И это не просто курьез: наиболее одаренные люди искусства нередко были сторонниками проникновенного и строгого научного его исследования, требующего не меньше изобретательности и бесстрашия, чем создание самого искусства»³².

³¹ Иванов В. Эстетика Эйзенштейна // Иванов Вяч. Вс. Избранные труды по семиотике и истории культуры, т. 1. С. 302.

³² Иванов В. Указ. соч. С. 185.

Но этот же вопрос о возможности изучения искусства с помощью науки и, в частности, философии впервые задан Гегелем в его «Эстетике». Естественно, что ответ на этот вопрос был положительным. «Хотя создания искусства представляют собой не мысль и понятие, а развитие понятия из самого себя, его переход в чуждую ему чувственную сферу, — пишет Гегель, — все же сила мыслящего духа заключается в том, что он постигает самого себя не только в собственно своей форме, в мышлении, но узнает себя и в своем внешнем и отчужденном состоянии, в чувстве и чувственности, постигает себя в своем инобытии, превращая отчужденное в мысли и тем возвращаясь к себе»³³. Таким образом, следуя Вяч. Вс. Иванову, можно считать, что С. Эйзенштейн явился продолжателем тех идей, что впервые были высказаны Гегелем, Шеллингом и другими основателями эстетической науки.

³³ Гегель. Эстетика. Т. 1. М.: Издательство «Искусство», 1968. С. 19.

Но дело не только в способности С. Эйзенштейна подхватывать и разрабатывать идеи, что высказывались пионерами эстетической науки. Дело еще и в том, что предмет, который интересовал С. Эйзенштейна, а именно кино, разрешению этих идей благоприятствовал. Вот как пишет об этом Вяч. Вс. Иванов: «По мнению С. Эйзенштейна, кино открывает не только невиданные возможности в самом искусстве, но вместе с тем позволяет открыть и проверить основополагающие эстетические законы»³⁴.

³⁴ Иванов В. Эстетика Эйзенштейна // Иванов Вяч. Вс. Избранные труды по семиотике и истории культуры, т. 1. С. 199.

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

Синтез всегопознаний, видимо, совершается в завершающей работе С. Эйзенштейна «Основная проблема» (Grundproblem), смысл которой, как формулирует Вяч. Вс. Иванов, заключается в том, что искусство связано с регрессом к низшим слоям сознания. Характеризуя эту работу, обозначаемую С. Эйзенштейном то как «Метод», то как «Основная проблема», Вяч. Вс. Иванов пишет: «В книге доказывается, что форма, без которой искусство невозможно, может повлиять на зрителя или читателя только в том случае, если она адресуется к нижним слоям психики, к иррациональному в нем»³⁵. В главе, посвященной «Основной проблеме», Вяч. Вс. Иванов говорит, что основная проблема психологической теории искусства С. Эйзенштейна состоит в том, что искусство предполагает как участие высших ступеней сознания, так и проникновение через строение формы в слои глубинного чувственного мышления («Воздействие на зрителя или слушателя возможно лишь при условии, что самой формой произведение обращено к этим глубинным архаичным слоям сознания. Оно от них неотделимо и поэтому может подвергнуться самой жестокой критике тех высших слоев сознания, участие которых в современном искусстве желательно, но не всегда осуществимо»³⁶).

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

(Окончание статьи в следующем номере)

ЛИТЕРАТУРА

1. Автономова Н. Деррида и грамматология // Деррида Ж. О грамматологии. — М., 2000.
2. Автономова Н. Открытая структура: Якобсон — Бахтин — Лотман — Гаспаров. — М., 2009.
3. Гегель. Эстетика. — Т. 1. — М., 1968.
4. Деррида Ж. Структура, знак и игра в дискурсе гуманитарных наук // Французская семиотика. От структурализма к постструктурализму. — М., 2000.
5. Деррида Ж. О грамматологии. — М., 2000.

6. Деррида Ж. Театр жестокости и завершение представления // Французская семиотика. От структурализма к постструктурализму. — М., 2000.
7. Деррида Ж. Фрейд и сцена письма // Французская семиотика. От структурализма к постструктурализму. — М., 2000.
8. Иванов В. Очерки по истории семиотики в СССР. — М.: Издательство «Наука», 1976.
9. Иванов В. Очерки по предистории истории семиотики // Иванов В. Избранные труды по семиотике и истории культуры, т. 1. Знаковые системы. Кино. Поэтика. — М.: Языки русской культуры, 1998.
10. Иванов В. Эстетика Эйзенштейна // Иванов Вяч. Вс. Избранные труды по семиотике и истории культуры, т. 1. — М.: Школа «Языки русской культуры», 1998.
11. История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли: в 5 т., т. 2. Эстетические учения XVII–XVIII веков. — М., 1964.
12. Кристева Ю. Избранные труды. Разрушение поэтики. — М., 2004.
13. Лотман Ю. О семиотическом механизме культуры // Лотман Ю. Избранные статьи: в 3-х т., т. 3. — Таллинн, 1993.
14. Соколов В. Киноведение как наука. — М., 2010.
15. Шпигельберг Г. Феноменологическое движение. — М., 2002.
16. Хренов Н. Эстетический Ренессанс эпохи оттепели // Экспериментальное искусство. Влияние теории на художественное творчество / под редакцией О. Личчиарделло, С. Ломбардо, В. Петрова. — М., 2011.
17. Эйзенштейн С. Избранные произведения: в 6 т., т. 2. — М., 1964.
18. Ямпольский М. Видимый мир. Очерки ранней кинофеноменологии. — М., 1993.
19. Ямпольский М. Язык — тело — случай. Кинематограф и поиски смысла. — М., 2004.

REFERENCES

1. Avtonomova N. Derrida i grammatologiya. [Derrida and grammarology] // Derrida Zh. O grammatologii. — M., 2000.
2. Avtonomova N. Otkrytaya struktura: Yakobson — Bakhtin — Lotman — Gasparov. [Open structure: Jakobson, Bakhtin, Lotman — Gasparov]. — M., 2009.
3. Gegel. Estetika. [Aesthetics]. — T. 1. — M., 1968.
4. Derrida Zh. Struktura, znak i igra v diskurse gumanitarnykh nauk [Structure, sign and play in the discourse of the human Sciences] // Frantsuzskaya semiotika: Ot strukturalizma k poststrukturalizmu. — M., 2000.
5. Derrida Zh. O grammatologii [About grammarology]. — M., 2000.
6. Derrida Zh. Teatr zhestokosti i zaversheniye predstavleniya [Theatre of cruelty and the view completion] // Frantsuzskaya semiotika: Ot strukturalizma k poststrukturalizmu. — M., 2000.
7. Derrida Zh. Freyd i stsena pisma [// Frantsuzskaya semiotika: Ot Strukturalizma k poststrukturalizmu. — M., 2000.
8. Ivanov V. Ocherki po istorii semiotiki v SSSR [Essays on the history of semiotics in the USSR]. — M.: Izdatelstvo «Nauka», 1976.

³⁵ Иванов В. Указ. соч. С. 147.

³⁶ Иванов В. Эстетика Эйзенштейна // Иванов Вяч. Вс. Избранные труды по семиотике и истории культуры, т. 1. М.: Школа «Языки русской культуры», 1998. С. 287.

9. Ivanov V. *Ocherki po predystorii istorii semiotiki [Essays on the prehistory and history of semiotics]* // Ivanov V. *Izbrannyye trudy po semiotike i istorii kultury, t. 1. Znakovyye sistemy. Kino. Poetika.* — M.: Yazyki russkoy kultury., 1998.
10. Ivanov V. *Estetika Eyzenshteyna [Aesthetics Eisenstein]* // Ivanov Vyach. Vs. *Izbrannyye trudy po semiotike i istorii kultury, t. 1.* — M.: Shkola «Yazyki russkoy kultury», 1998.
11. *Istoriya estetiki [History of aesthetics]. Pamyatniki mirovoy esteticheskoy mysli: v 5 t., t. 2. Esteticheskiye ucheniya XVII–XVIII vekov.* — M., 1964.
12. Kristeva Yu. *Izbrannyye trudy: Razrusheniye poetiki [Selected works: the Destruction of poetics].* — M., 2004.
13. Lotman Yu. *O semioticheskom mekhanizme kultury [On the semiotic mechanism of culture]* // Lotman Yu. *Izbrannyye statyi: v 3-kh t., t. 3.* — Tallim, 1993.
14. Sokolov V. *Kinovedeniye kak nauka [Film studies as a science].* — M., 2010.
15. Shpigelberg G. *Fenomenologicheskoye dvizheniye [The phenomenological movement].* — M., 2002.
16. Khrenov N. *Estetichesky Renessans epokhi ottepeli [Aesthetic Renaissance era thaw]* // *Eksperimentalnoye iskusstvo. Vliyaniye teorii na khudozhestvennoye tvorchestvo. Pod redaktsiyey O. Lichchiardello, S. Lombardo, V. Petrova.* — M., 2011.
17. Eyzenshteyn S. *Izbrannyye proizvedeniya: v 6 t. [Selected works, 6 t], t. 2.* — M., 1964.
18. Yampolsky M. *Vidimy mir. Ocherki ranney kinofenomenologii [The visible world. Essays on Early kinofenomenologii].* — M., 1993.
19. Yampolsky M. *Yazyk — telo — sluchay. Kinematograf i poiski smysla [Language — Body — case. Cinema and the search for meaning].* — M., 2004.

S.M. Eisenstein's Aesthetics in Semiotic Perspective

Nicholai Khrenov

PhD (philosophy), professor

UDC 778.5.01

ABSTRACT: The article is devoted to the semiotic interpretation of the theoretic heritage of the film director Sergey Eisenstein by Vyacheslav Ivanov whose jubilee has been recently celebrated. Sergey Eisenstein foresaw the structural methodology that became so popular after the 60s. Vyacheslav Ivanov is known for his vast range of academic interests. The present article is focused on his interest in cinema, in particular — the theoretic heritage of Eisenstein. This interest may be explained by Vyacheslav Ivanov's assertion, that Eisenstein tended to see cinema as a language or, more specifically, a sign system. This fact couldn't escape Vyacheslav Ivanov's notice, since the formation of semiotic methodology in Russia is closely connected with Eisenstein. So it is quite natural that Vyacheslav Ivanov reflects on the prehistory of semiotics too. As for cinema, prehistory in question is closely connected with Sergey Eisenstein's aesthetics. The author of the present article also touches upon applying semiotic methodology to cinema as a sign system in general. Due to this purpose, the author refers to the period, when Russian cinema theorists were involved in semiological analysis introduced with the influence of structuralist and post-modernist studies in humanities. Some theoreticians attacked semiotic approaches in favor of philosophical and, in particular, phenomenological one. Nevertheless though these approaches are appropriate and efficient, they do not replace the semiotic one.

The author argues, that such attempts to refuse from the semiotic approach in the cinema field were ill-timed and superficial. Vyacheslav Ivanov's semiotic works on cinema, especially his book *Eisenstein's Aesthetics*, simultaneously affirm a philosophical approach to this topic. Interpreting the meaning of the title, the author of the present article argues, that the concept of semiotics was already created at the initial stage of the development of aesthetics as a branch of philosophy.

KEY WORDS: semiotics, linguistics, structuralism, phenomenology, aesthetics, language, cinema, sign system, formal school, culture of grammar, culture of text