

Михаил Ямпольский

Память Тиресия



«Философия по краям»
Международная коллекция современной мысли
Литература. Искусство. Политика

Редакционный совет

- С. Бак-Морс (США)
Ф. Гваттари † (Франция)
Ж. Деррида (Франция)
Ф. Джеймисон (США)
Л. Ионин (Россия)
А. Майклсон (США)
М. Мамардашвили † (Грузия)
Ж.-Л. Нанси (Франция)
Е. Петровская (Россия) — *научный секретарь*
В. Подорога (Россия) — *председатель*
А. Руткевич (Россия)
М. Рыклин (Россия)
М. Ямпольский (Россия)

Ведущий редактор серии

- А. Иванов (Россия)

Михаил Ямпольский

Память Тиресия

Интертекстуальность и кинематограф



Москва, РИК «Культура», 1993.

ББК 85.37
Я 57

Редактор
О. В. Аронсон
Художественное оформление коллекции
Ю. А. Маркова

Я $\frac{4910020000-003}{Б59-(02)-93}$ без объявл.

Редакция литературы по философии и эстетике

ISBN 5-8334-0023-6

© М. Ямпольский, 1993

© Художественное оформление серии РИК «Культура», 1993

Содержание

- 7.....*Введение*
- 12.....*Часть I. Исходные понятия*
- 12..... Глава I. *Теория интертекстуальности и кинематограф*
- ✓ 12..... А. *История кино как элемент текста.*
Иконография
- ✓ 32..... Б. *У истоков теории интертекстуальности.*
Анаграмма
- 53..... В. *Что такое цитата?*
- 68..... Г. *Геральдическая конструкция и принцип*
«третьего текста»
- 91..... *Часть 2. В сторону повествования:*
Гриффит
- 91..... Глава 2. *Вытеснение источника (Гриффит и Браунинг)*
- 141..... Глава 3. *Интертекстуальность и становление кино-*
языка (Гриффит и поэтическая традиция):
- 203..... *Часть 3. По ту сторону повествования:*
киноавангард
- 203..... Глава 4. *Язык фильма как цитата (Сандрар и Леже)*
- 265..... Глава 5. *Интертекст против интертекста*
(«Андалузский пес» Бунюэля—Дали)
- 327..... *Часть 4. Теоретики-практики*
- 327..... Глава 6. *Персонаж как «интертекстуальное тело»*
(«Поручик Киже» Тынянова)
- ✓ 370..... Глава 7. *Невидимый текст как всеобщий эквивалент*
(Эйзенштейн)
- ✓ 406..... *Заключение*
- 420..... *Примечания*
- 434..... *Библиография*

*«...человек должен посвящать
дух свой и сердце свое одной лишь
мысли — мысли об источнике...»*

«Зогар» («Книга сияния»)

Мирча Элиаде в одной из своих книг набрасывает очерк греческой мифологии памяти. Он напоминает нам, что богиня Мнемозина, сестра Кроноса и Океана, считалась матерью муз. Согласно Гесиоду, Мнемозина хранила память обо всем, что было, но знала и то, что будет. Когда музы осеняют поэта, он получает доступ к знанию Мнемозины, знанию истоков и первоначал. Музы поют, начиная с истоков, они рассказывают о происхождении богов и человека. Поэт через муз получает сверхчеловеческую память Мнемозины.

Но эти первоначальные реальности, именно потому, что они связаны с истоками, не входят в круг нынешней жизни, они не доступны повседневному опыту. Поэтому поэт, получающий дар сверхпамяти из рук Мнемозины, как бы вводится ею в иной мир, мир забвения и прошлого, который идентифицируется со смертью. Река забвения Лета, протекающая в Аиде, уничтожает память усопших, тем самым превращая их в мертвецов. Но, отмечает Элиаде, с появлением доктрины переселения душ меняется и мифология памяти. Теперь важно помнить уже не истоки и первоначала, а предшествующую жизнь души. Отныне забвение уже символизирует не смерть, но возвращение к жизни, ознаменованное потерей души памяти о своих предшествующих существованиях. И вновь смерть в этом контексте выступает как возвращение в иной мир, мир истоков и сверхзнания. Лишь немногим избранныкам муз и пророкам Мнемозина оставляет память предшествующих существований и первоначал. И они стара-

ются объединить разрозненные фрагменты, включить их в единую цепь, дабы постигнуть смысл своей судьбы. Потому что объединение в воспоминании фрагментов истории, не имеющих между собой никакой связи, означало «соединение начала и конца» (Элиаде, 1988:156).

Эти поэты и пророки, силящиеся составить из уходящих в забвение фрагментов связный текст, выполняют работу культуры — разрозненной, фрагментарной, распыленной в незримом разноязыком архиве и стремящейся к обретению целостности, единства, логики. По существу, каждый текст несет в себе эти фрагменты, иногда очевидные, иногда скрытые, и стремится выстроить их согласно логике рассказа.

Среди пророков, которым боги сохранили память после смерти, есть один особенно примечательный — это Тиресий. Будучи юношей, он случайно увидел купающуюся в ключе Ипокрены богиню Афину и из-за этого был ослеплен, но одновременно и наделен даром провидения. Позже, бродя по склонам Килленской горы, он случайно увидел спаривающихся змей и на годы превратился в женщину. Этот двуполоый слепец был выбран богами, чтобы вечно нести в себе неугасающую память.

Слепой Тиресий встречает Одиссея в Аиде, узнает его и пророчесствует ему о будущем. Рядом с провидцем странник обнаруживает свою мать, которая видит, но не узнает сына. Слепота оказывается более зрячей, потому что хранит во тьме сознания образы прошлого. Узнавание — это сопоставление видимого со знаемым, с тем, что уже было. Лишенная памяти мать «не видит» сына. Беспамятное зрение слепое. В «Эдипе», где также появляется наш старец, эта оппозиция вещей слепоты и слепого зрения особенно очевидна. О. Фрейденберг отмечает: «Перипетия перехода от слепоты к зрячести и наоборот — это одна из топик трагедии, наиболее отчетливая в слепом, но зря-

чем Тиресии и зрячем, но слепом Эдипе» (Фрейд-берг, 1978:353).

Зрячесть, зрение, видение, смотрение — все эти понятия связаны со зрелищем. Многие тексты культуры представляет нам в виде движущихся изображений. Кинематограф в XX веке становится воплощением этого стремления культуры к наращиванию зрелищного. Но история, рассказанная Гомером, напоминает нам о том, что видеть и не помнить означает не понимать. Память Тиресия оказывается лучшим зрителем, чем незатуманенный взор одиссеевой матери. Зрелище, не погруженное в память, не допущенное к источникам Мнемозины, остается бессмысленным набором бессвязных фрагментов. Память культуры, память Тиресия должна быть подключена к тексту, чтобы произошло искомое «соединение начала и конца», чтобы возникла история.

Слепота не случайно становится знаком сверхзрения. Именно в темноте памяти зрительные образы легко отрываются от своих контекстов, перекомбинируются, накладываются друг на друга, обнаруживают сходство. Метафорическая слепота становится условием чтения, прозрения. Она позволяет отрешиться от навязчивого присутствия видимого текста, чтобы поднять из глубин знаемое, чтобы погрузить текст в истоки.

Двуполюый слепец Тиресий пришел из античности в наши дни. Он появляется в процессии бессмертных провидцев в «Гниющем колдуне» Г. Аполлинера и проникает в драму последнего «Сосцы Тиресия». Он занимает центральное место в «Бесплодной земле» Т. С. Элиота:

*В лиловый час, когда глаза и спины
Из-за конторок поднимаются, когда людская
Машина в ожидании дрожит, как таксомотор, —
Я, Тиресий, пророк, дрожащий между полами,
Слепой старик со сморщенной женской грудью*

*В лиловый час я вижу, как с делами
Разделавшись, к домам влекутся люди,
Плывет моряк, уже вернулась машинистка,
Объедки прибраны, консервы на столе.
Белье рискует за окно удрать...*

(Элиот, 1971:55—56).

Что делает Тиресий в этом «фильме» современной жизни (а по некоторым наблюдениям поэзия Элиота непосредственно связана с монтажным методом в кино — Фабрициус, 1967:160)?

Он связывает эти монтажные фрагменты чужих жизней (уже прожитых им когда-то) воедино, он соединяет их в целое своей безграничной памятью:

*«Я, старикашка с дряблой грудью,
Все видя, не предвижу новостей...»*

(Элиот, 1967:56).

Элиот отмечал: «Тиресий, будучи простым зрителем, а не подлинным «персонажем», все же является самым важным персонажем поэмы, объединяющим все остальное» (цит. по: Макферлейн, 1976:90). Это замечание существенно. Оно подчеркивает тот факт, что только зритель, читатель может объединить, унифицировать текст своей культурной памятью. Двупольный Тиресий — идеальный читатель любого текста: «Все люди, хотя и сохраняют индивидуальность, — это один человек; все женщины — одна женщина; мужчина и женщина встречаются в Тиресии, слепом поводе, который одновременно является простым зрителем и «самым важным персонажем», в одно и то же время — центральным и периферийным» (Макферлейн, 1967:56), — замечает комментатор. Эта синхронность центральной и периферийной позиций зрительской памяти по отношению к тексту — одна из основных тем той книги, которую держит в руках читатель.

Цитированный нами Джеймс Макферлейн назвал видение современной культуры «тиресиевым». Это

видение памяти, на которую обрушиваются фрагментарные образы мира и которое стремится упорядочить их в огромном лабиринте культуры. Герой романа Элиаса Канетти «Ослепление» умел наощупь ориентироваться в своей гигантской библиотеке, которую он «прячет» в собственной памяти. Ослепление героя подключает его к воображаемой библиотеке мира. Память Тиресия — ориентир, путеводная нить, позволяющая хотя бы иллюзорно не потеряться в хаосе текстов и в хаосе бытия. Это способность объединить, сопоставить, понять. Каждый читатель или зритель в разной мере обладает этой провидческой памятью. Мне кажется, что она может стать и символом современной теории культуры, которая также призвана объединять, сопоставлять и понимать.

Часть 1. Исходные понятия

Глава I. Теория интертекстуальности и кинематограф

А. История кино как элемент текста.

Иконография и иконология. В 1989 году французский журнал «Ор кадр» выпустил специальный номер «Теория кино и кризис в теории». Журнал констатировал кризис в науке, о котором в последнее время говорили киноведы. Теоретик Жак Омон на страницах «Ор кадр» выразил это общее ощущение: «Прежде всего констатируем: сегодня больше нет никакой господствующей теории, более того — нет вообще никакой видимой теории. Нет ничего сопоставимого с семиотикой 65—70-х, фрейд-марксизмом 1970-го, психоанализом 1975-го, ни даже с анализом фильмов, в котором все мы нашли пристанище в конце 70-х годов. Если сегодня и есть некий господствующий научный дискурс, то каждый признает, что это дискурс Истории: дискурс проблематичный по самой своей природе и испытывающий трудности даже в самоопределении» (Омон, 1989:199).

Конечно, утверждение Омона следует принимать с оговорками. Теория существует и развивается. В последние годы появились достижения в области нарратологии и прагматики, интересные исследования в сфере феминистской кинотеории и т. д. Но все это, разумеется, нисколько не противоречит общему пафосу приведенного высказывания. «Большая» теория кончилась, и образовавшийся вакуум заполнился историческими штудиями. Подобная ситуация в гуманитарных науках систематически отмечает кризис метода. Когда большая концептуальная парадигма кончается, наступает полоса возврата к эмпирическим

исследованиям, обогащенным опытом предшествующей теории. Нечто подобное, например, произошло и после кризиса русского формализма (правда, обостренного сильным идеологическим давлением), когда Тынянов, Эйхенбаум, Томашевский, начиная с конца 20-х годов, перешли к области академической истории литературы или исторической беллетристике.

Однако отношения между теорией и историей не могут быть сведены лишь к простому их чередованию в сфере гуманитарного знания, ни тем более к оппозиции «теоретическое-эмпирическое». В значительной степени сам кризис теории обычно возникает в результате ее неспособности интегрировать внутрь себя исторический материал, в силу какой-то «природной» сопротивляемости истории всякой систематической теоретизации. Прежде всего это связано с тем, что теория обычно тяготеет к формированию своего собственного «специфического», имманентного поля, куда не вмещается история со всем гигантским объемом своего *разнородного* материала. Теория традиционно тяготеет к синхронистичности. Особенно это относится к «сильным» теориям, возникшим в поле семиотических идей в 60-е годы, с их ориентацией на лингвистику сосюрковского типа, последовательно отделявшей синхронный слой анализа от диахронного и декларировавшей первый привилегированным полем теоретизирования.

При этом диахронный слой (история) остается, по выражению Омона, «проблематичным дискурсом», «испытывающим трудности даже в самоопределении». Правда, новая история кино, особенно в сфере исследований раннего кинематографа, стремится к большей научной точности и к увязыванию результатов работы с теоретическими подходами (особенно в области построения истории репрезентативных систем), но эффективная концептуализация все еще остается недостижимой. Приведем свидетельство исследова-

тельницы, достаточно успешно пытающейся объединить исторический и теоретический подход к кинематографу: «На самом деле существует фундаментальная несовместимость настроя между работами, прежде всего направленными на выявление способов функционирования письма и процессов производства смысла, и изучением истории, которая меньше интересуется самим текстом, чем тем, следом чего он является. По самой сути ахронологическая и компаративистская семиотика имеет иные потребности, нежели история, которой свойственно организовывать частные события на линейной временной оси» (Ланьи, 1988:74).

Это высказывание Мишель Ланьи очень показательно. Оказывается, что между теорией, которая исследует производство смысла, и историей нет очевидных точек соприкосновения, хотя смысл произведения теснейшим образом связан и с историческим контекстом его создания и с тем местом, которое занимает данный текст внутри художественной эволюции. Ведь полнота смысла всякого текста возникает именно в результате его соотнесения с текстами-предшественниками, а иногда и последователями.

Письменность возникает как хранитель памяти. То же самое можно отнести и к иным формам долговременной фиксации текстов. Поэтому письменность (в самом широком смысле этого слова) с необыкновенной остротой актуализируют проблему закрепления традиции. Рассматривавший этот вопрос Ю. М. Лотман приходит к выводу, чреватому фундаментальными последствиями для общего понимания истории культуры: «Для того, чтобы письменность сделалась необходимой, требуется нестабильность исторических условий, динамизм и непредсказуемость обстоятельств и потребность в разнообразных семиотических переводах, возникающая при частых и длительных контактах с иноэтнической средой» (Лотман, 1987:11). Иначе говоря, сама потребность в закреплении памяти возни-

кает в ситуации повышенной нестабильности, динамичности культуры, в ситуации возрастающей устойчивости на культурную инновацию. Современная культура, умножая формы фиксации текста, одновременно постоянно ищет новизны. Новое и традиционное входят в динамический сплав, который в значительной степени оказывается ответственным за производство новых смыслов. По сути дела производство смысла заключено в этой «борьбе» памяти и ее преодоления. История вводится в структуру текста как смыслообразующий элемент.

Эту ситуацию глубоко осмысливали многие новаторы в искусстве XX века, от русских акмеистов до Борхеса, парадоксально утверждавшего: «Историй всего четыре. И сколько бы времени нам ни осталось, мы будем пересказывать их — в том или ином виде» (Борхес, 1984:281), и Элиота. Последний в 1919 году предложил необычную и даже шокирующую для того времени формулировку вопроса об отношении художника к истории культуры. Элиот утверждал, что поэтический текст приобретает смысл только в сопоставлении с художниками прошлого, таким образом, творчество состоит в непрерывном погашении творцом своей индивидуальности: «По сути поэт постоянно отказывается от самого себя — каковым он является в каждый данный отрезок времени — во имя чего-то более значительного. Движение художника — это непрерывное самопожертвование, непрерывное погашение в себе индивидуального начала» (Элиот, 1987:172). Элиот приходит к выводу о принципиальной деперсонализации творчества и заключает: «Я уже попытался обратить внимание на важность отношения того или иного стихотворения к стихотворениям, созданным другими авторами, и предложил понимание поэзии как живого целого, заключающего в себе все поэтические произведения, когда-либо созданные» (Элиот, 1987:173).

Поэт раньше, чем теоретики, сознательно включает *историю* культуры в синхронный срез. Художественный текст для Элиота — это место единовременного существования культурных слоев, относящихся к совершенно разным эпохам, это диалог сотен и тысяч творцов, которые не были современниками.

Но одно дело — высказать такого рода убеждение в эссе, и совсем другое дело — разрешить проблему соотношения текста и традиции в рамках научного подхода. Длительное время проблематика «история культуры в тексте» в основном сводилась к вопросу о влиянии предшественника на преемника. Влияние считалось главным следом присутствия традиции в тексте. Но само понятие «влияние» оказалось чрезвычайно неопределенным и ставило перед исследователями мучительные, неразрешимые проблемы. В качестве примера можно привести классическую книгу В. М. Жирмунского «Байрон и Пушкин» (1924). Жирмунский не скрывает «огромных практических затруднений», с которыми он столкнулся при выявлении в творчестве Пушкина следов его предшественника — Байрона. Ученый пишет о том, что тексты Пушкина являются плодом самостоятельного развития поэта, которое никак не поддается описанию в категориях влияния: «влияние на личность уже предполагает личность, готовую воспринять это влияние, развивающуюся самостоятельно навстречу этому влиянию; как отделить в такой личности самобытное от наносного?» (Жирмунский, 1978:22). Однако, как только речь заходит о взаимовлиянии личностей, проблема становится принципиально неразрешимой, так как филология и искусствознание не обладают инструментарием для анализа личности, психологии творца и могут опираться только на созданные им тексты. Жирмунский чувствует это противоречие. Он действительно обнаруживает в текстах лишь те формы заимствований, которые описываются в обще-

филологических категориях: «Итак, заимствуется, во-первых, традиция нового литературного жанра, общее композиционное задание; во-вторых, в его пределах — отдельные поэтические образы и мотивы, обычно в определенной композиционной функции; и то, и другое, поскольку они соответствуют художественному вкусу и индивидуальному творческому устремлению заимствующего поэта и его эпохи...» (Жирмунский, 1978:28). Жанр, композиция, образы и мотивы — это филологические категории, но их перенос, заимствование определяются «загадочными» психологическими, личностными установками. Механизм заимствования вынесен в темную область, лежащую за пределами исследовательских возможностей.

Рассмотрим только один из заявленных Жирмунским слоев заимствования — «образы и мотивы». Общеизвестно, что мотивы относятся к некоему общему слою культуры и часто не имеют какого-либо конкретного авторства, они путешествуют из текста в текст и являются носителями общего для культуры символизма. Поэтому вопрос о заимствовании часто вообще выходит за рамки проблематики влияния. Речь, по существу, идет о некоторых стержневых для культуры символах, без которых тексты не могут эффективно осуществлять производство смысла. В изобразительных искусствах каталогизацией и изучением мотивов занимается иконография. В ряде работ, в том числе и киноведческих, предпринята попытка выявления такого словаря универсальных мотивов в кино. Так, например, Реймонд Даргнет создал «Маленький словарь поэтических мотивов», кочующих из фильма в фильм и не имеющих авторства. В словарь Даргнета включены следующие мотивы: слепота, карнавалы, тюрьмы, ярмарки, цветы, механическая музыка, зеркала, живописные картины и плакаты, железнодорожные станции, витрины, статуи, магнитофоны, подводный мир (Даргнет, 1976:229—235).

Понятно, что список мотивов может быть продолжен. Недостатком символярия Даргнета и всех подобных лексиконов является попытка однозначно закрепить за определенным мотивом некоторое неизменное значение. Например: «Ярмарка — это не свобода, но анархия, порождающая хаос» (Даргнет, 1976:230). Нет нужды специально опровергать это утверждение и подыскивать в мировом кино противоположные примеры. Очевидно, что рассмотрение символизма мотивов вне их контекста — всегда более чем уязвимо.

Менее произвольными являются частные символярии, касающиеся иконографии какого-либо одного кинематографиста или отмеченного устойчивой кодификацией жанра. Так было предпринято несколько не всегда убедительных попыток проанализировать иконографию гриффитовских мелодрам (Сиета, 1982; Губерн, 1984). Иконографический подход к раннему кино начал разрабатываться еще отцом современной иконологии Эрвином Панофским, который утверждал, что стадия устойчивой иконографии была неизбежным моментом в становлении кинематографических смысловых стратегий. Традиционная иконография помогает понять ранний фильм. Она действует примерно как титры немого кино, которые, по мнению Панофского, выполняли функцию, сходную со средневековыми *tituli*. «Другим менее навязчивым методом объяснения было введение в обиход твердо установленной иконографии, которая с самого начала информировала зрителя относительно основных событий и персонажей, совершенно аналогично тому, как две дамы за императорским тронем, одна с мечом, другая с крестом, могли означать только Мощь и Веру. Появились легко определяемые благодаря своей стандартизированной внешности, поведению и атрибутам столь хорошо известные типы Женщины-вамп и Бесхитростной девушки (вероятно, наиболее убедительный современный эквивалент средневековым вопло-

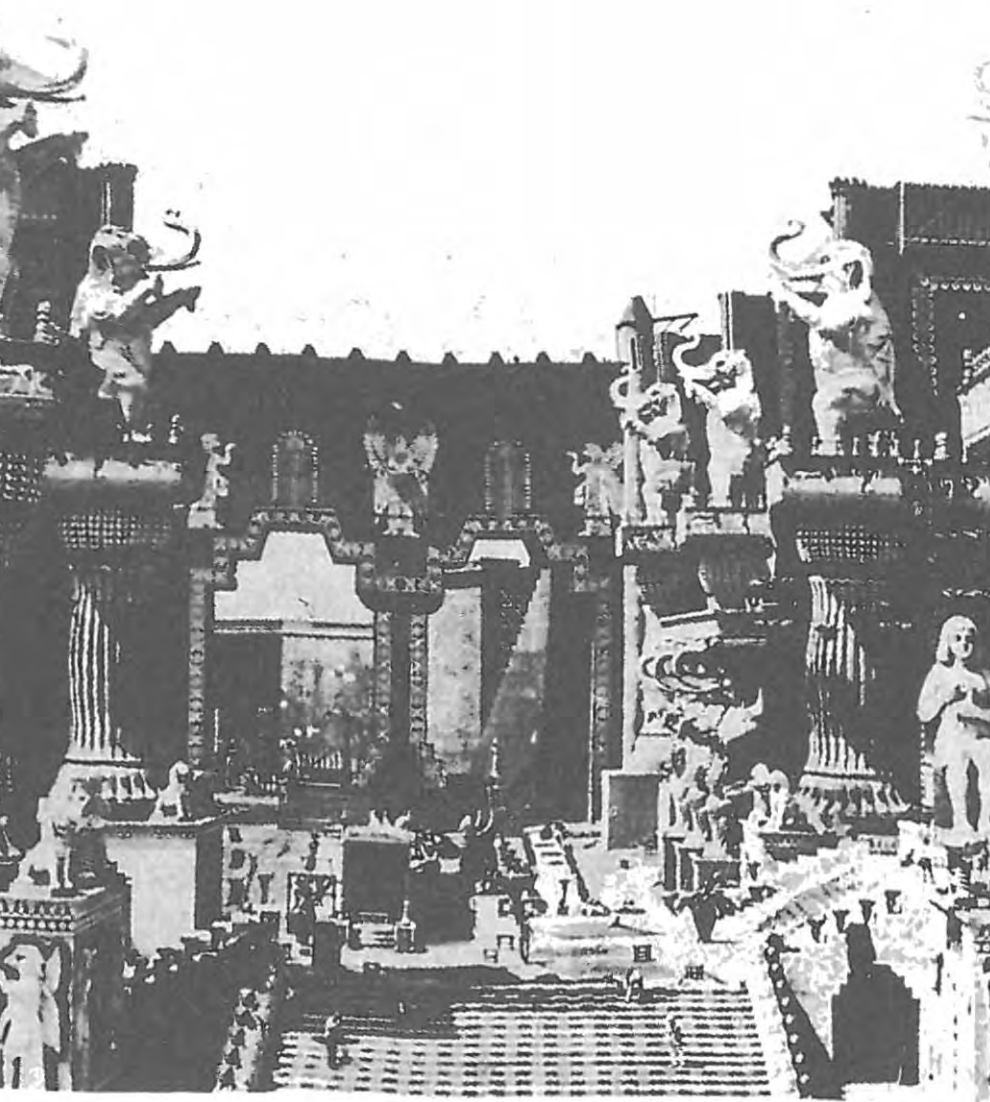
щениям Пороков и Добродетелей), Семьянина и Негодяя, последнего отличали черные усики и тросточка. Ночные сцены печатались на синей или зеленой пленке. Клетчатая скатерть раз и навсегда была закреплена за «бедной, но честной» семьей, счастливое супружество, которое вскоре должно замутиться призраками прошлого, символизировалось сценой, где молодая жена проливала кофе, предназначенный мужу, первый поцелуй неизменно предварялся тем, что дама нежно поигрывала гаслтуком партнера, а сам поцелуй непременно сопровождался взрывком ее левой ножки» (Панофский, 1959:25).

Перечисленные Панофским устойчивые мотивы являются носителями некоторого неизменного смысла, на который может опираться фильм или другой художественный текст. Однако в производстве нового смысла они не участвуют, лишь пассивно транслируя его из прошлого в настоящее. Сам Панофский, относя эти мотивы к сфере иконографии, называл их значение «вторичным», или «условным». Понимание этого значения необходимо для прочтения текста, но оно не в состоянии раскрыть его неповторимого нового смысла. Панофский приводил выразительный пример. Он указывал, что тринадцать человек, расположенные по определенной схеме за столом, означают «Тайную вечерю» (условное, иконографическое значение). Однако картина Леонардо на этот сюжет означает нечто гораздо большее — это новое значение, присутствующее только фреске Леонардо, Панофский называет «внутренним значением», или «содержанием»: «Открытие и интерпретация этих «символических» значений (которые часто неизвестны самому художнику или могут красноречиво отличаться от того, что он сознательно стремился выразить) являются предметом того, что мы можем назвать в противоположность «иконаграфии» «иконологией» (Панофский, 1955:31).

Проиллюстрируем возможности и сложности ико-

нологического выявления смысла на одном примере. Мы сознательно позаимствовали его из раннего кино, когда иконографический слой в фильмах был очень выражен. Речь идет об одном мотиве из «Нетерпимости» Гриффита (1916), а именно, о статуях слонов, воздевших хобот в центральной декорации вавилонского эпизода. Считается, что эти слоны были позаимствованы американским режиссером из фильма Пастроне «Кабирия» (1914). И хотя сегодня отношения между Гриффитом и Пастроне представляются гораздо более сложными, чем отношения простого влияния последнего на первого (Монтесанти, 1975; Беллукио, 1975), детальный анализ, проведенный Б. Хенсоном (Хенсон, 1972:500), не оставляет на этот счет никаких сомнений. Показательно, что это заимствование произошло на фоне крайней враждебности самого Пастроне к любой форме плагиата, во имя предохранения от которого итальянский кинематографист даже построил ложные декорации «Кабирии». Обман в основном удался, но уже до Гриффита слоны были украдены и появились вскоре после «Кабирии» в фильме «Саламбо» (Черчи Усаи, 1986:70).

Эта страсть к воспроизведению декоративного мотива слонов в случае с «Кабирией» и «Саламбо» не вызывает удивления, так как сюжеты обоих фильмов связаны с Карфагеном, а последний через легендарных слонов Ганнибала увязывается с этим животным. Что же касается гриффитовского желания поместить слонов в Вавилон, то оно представляется менее объяснимым, особенно если учесть, что Гриффит был убежденным противником любых анахронизмов. Ассистент Гриффита Джозеф Хенабери вспоминал: «Гриффит был совершенно влюблен в этих слонов. Он хотел, чтобы по такому слону стояло на каждой из восьми колонн дворца Валтасара. Я стал рыться в моих книгах. “Я извиняюсь, — сказал я, — я не нахожу никакого оправдания для этих слонов. Меня не волну-

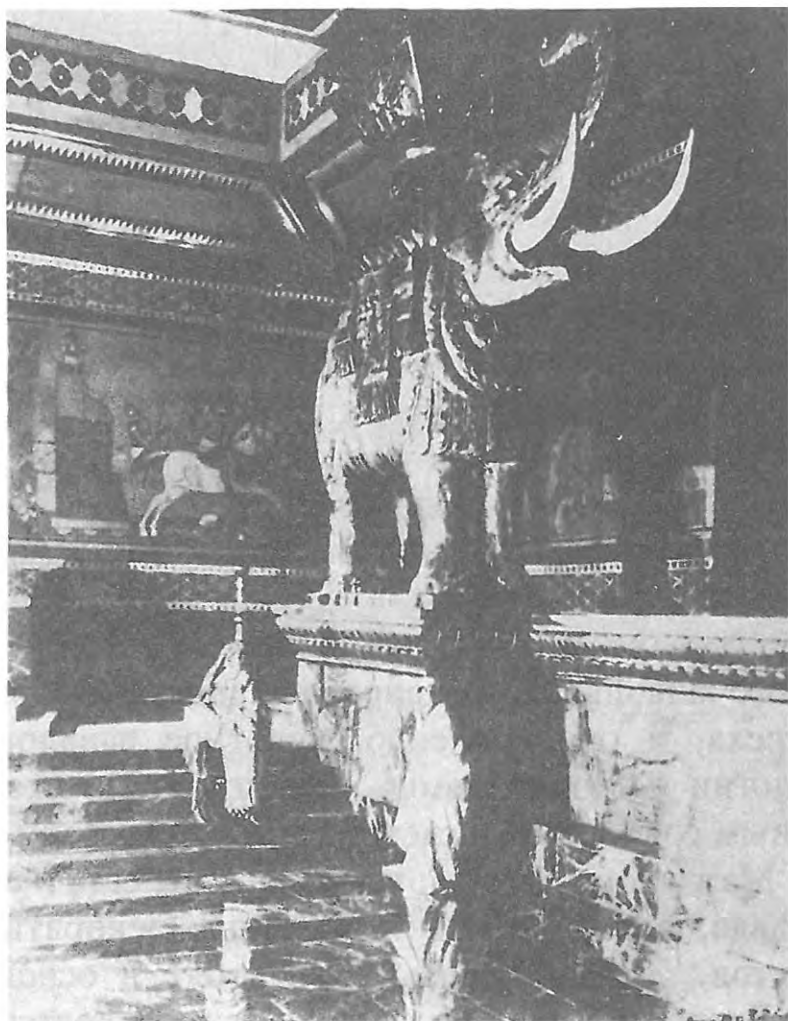


Д. У. Гриффит. «Нетерпимость».
Главная декорация Вавилонского эпизода

ет, что там нарисовал Доре или какой-нибудь другой иллюстратор Библии. Я не вижу причин, чтобы ставить здесь этих слонов. Во-первых, в этой стране слоны не водились. Они могли о них знать, но я не нашел ни одной ссылки на это». В конце концов этот парень Уэйлс (глава созданного исследовательского отдела фирмы «Трайенгл». — М. Я.) где-то отыскал комментарий по поводу слонов на стенах Вавилона, и Гриффит в восторге буквально ухватился за него, очень уж он хотел этих слонов» (Браунлоу, 1968:53—54).

Возникает вопрос: каков смысл этого мотива в вавилонской декорации? Изображение слона входит в почтенную иконографическую традицию, которая требует короткого упоминания. В основном слон выступает как мудрое, богобоязненное и чистое животное. Ему приписывалась способность краснеть, из-за чего он выступал как воплощение целомудрия (Пановский, 1989:248). Основной источник большинства христианских bestiариев «Физиолог» повествует об антагонизме слона и змея (дракона). Спасаясь от змея, слониха разрешается от бремени в воде. Слон и слониха уподобляются «Физиологом» Адаму и Еве, вкусившим запретного плода (Физиолог, 1987:81), а рожденный ими слоненок — Христу (Муратова, 1984:103). Дракон же уподобляется дьяволу. Леонардо определяет слона как воплощение честности, осторожности, справедливости и религиозности (Леонардо, 1960:173), Бернини использовал слона в своем знаменитомobeliske как солярное животное (Хиббард, 1978:213). Представление о солярности слона доходит до XIX века и зафиксировано в «Адском словаре» Ж. Коллена де Планси (Коллен де Планси, 1863:231).

Сказанного достаточно. Иконографический символизм слона чрезвычайно плохо сочетается со всем вавилонским контекстом и с содержанием вавилон-



Пастроне. «Кабирия», 1914.
Слоны — один из вероятных источников «Нетерпимости»

ского эпизода фильма, где великий город древности вполне традиционно понимается как воплощение плотского греха. Таким образом, иконография не только не проясняет смысла этой детали, но, наоборот, делает ее появление еще более загадочным.

Между тем у вавилонской декорации есть еще один изобразительный источник, имеющий, вероятно, не меньшее значение, чем «Кабирия», — это картина английского живописца Джона Мартина «Пир Валтасара» (1820). Гриффит хорошо знал эту картину, чья репродукция находилась в объемном альбоме изобразительных материалов, собранных им для фильма (Хенсон, 1972:504). Очевидно, что по общей концепции декорация Вавилона копирует картину Мартина. В картине, как и в декорации Гриффита, есть огромные колонны, но увенчанные не слонами, а змеями. Змея — вообще главное символическое животное в картине Мартина, она обвивает колонны в левой части полотна и фигуру идола в глубине дворца. Ее присутствие в картине английского живописца мотивировано двояко. Это и символ греха, и одновременно животное вавилонской мифологии — «змей тьмы» Тиамат, уничтоженный основным солнечным и светоносным божеством вавилонян Мардуком. Но в картине Мартина есть и слоны — правда, в виде почти незаметных декоративных атрибутов. Воздев хоботы, они стоят в основании трона Валтасара, а на их спинах также покоятся изогнутые в атаке змеи.

Любопытно, что Гриффит заменяет змей слонами, то есть животными, традиционно считавшимися антагонистами змей. Эта замена покажется особенно странной в свете тех метаморфоз, которым подвергся «Пир Валтасара» Мартина в культуре XIX века. В 1831 году эпигон Мартина Х. С. Силоуз создал гравюру «Разрушение Вавилонской башни» — явное подражание Мартину, — где появляются четыре огромных скульптуры слона (Фивер, 1975:110—111).



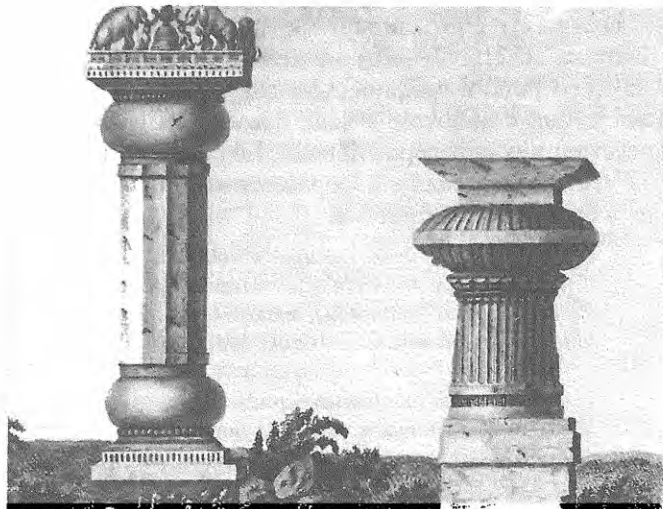
Дж. Мартин. «Пир Валтасара». 1820

Под влиянием Мартина Виктор Гюго пишет поэму «Небесный огонь», повествующую о разрушении Вавилона, Содомы и Гоморры. И здесь неожиданно возникают «гранитные слоны, несущие гигантский купол» (Гюго, 1872:20). Поэму иллюстрировал известный гравер Луи Буланже, выполнивший свою иллюстрацию (1831) под несомненным влиянием Мартина (Жейже, 1970:11; Томпсон, 1965:255). В левой части гравюры Буланже стоит на задних лапах огромная статуя слона. На заднем плане видно пылающее здание, где слоны служат кариатидами и украшают капители колонн, с точностью предвосхищая аналогичный мотив у Гриффита.

Таким образом, Гриффит вписывается в определенную иконографическую традицию, восходящую к «Валтасарову пиру» Мартина. При этом данная традиция связана не с Карфагеном, но с Вавилоном. Возникает вопрос: что предопределило возможность введения слонов в контекст гибели греховного города?

Надо сказать, что элементы амбивалентности возникают в символике слона достаточно рано. Известно, что один из адских демонов Бегемот мог принимать обличие слона (Коллен де Планси, 1863:86). На гравюре известного франко-голландского художника Бернара Пикара «Божество, которое по мнению сингалезцев, дает мудрость, здоровье и благосостояние» (из серии «Религиозные церемонии и обычаи», 1723—1731) изображен козлоногий идол со слоновьей мордой, ритуал поклонения которому очень напоминает черную мессу. Показательно, однако, что на этой двусмысленной гравюре все же представлено божество, дающее мудрость и благосостояние.

Гораздо более отчетливо негативные обертона в символике слона проступают после открытия португальцами близ Бомбея острова Элефанты. Здесь были обнаружены пещерные храмы с многочисленными статуями слонов и красноречивыми остатками фалли-



Л. Ланглес. «Древние и современные памятники Индустана», 1821.
Эта гравюра, — возможно, непосредственный иконографический
источник колон в «Нетерпимости»

ческого культа в виде огромных гранитных линг. Это открытие оказало сильное воздействие на воображение европейцев, увязав мотив гибели города идолопоклонников и грешников со скульптурой слона. Именно на Элефанте были обнаружены слоны в виде кариатид по соседству с хранилищами каменных фаллосов (Ланглес, 1821:147—170). Уже в конце XIX века Фелисьен Ропс в графическом листе «Идол» изображает слона с хоботом в виде фаллоса. Вся гравюра предстает как аллегория порока. Бодлер в стихотворении «Плаванье» также изображает «идолов с хоботами» в городе сладострастия:

*Приветствовали мы кумиров с хоботами,
С порфириковых столбов вззирающих на мир.
Резьбы такой — дворцы, такого взлета — камень,
что от одной мечты — банкротом бы — банкир...*

*Надежнее вина пьянящие наряды
Жен, выкрашенных в хну — до ногтя ноги,
И бронзовых музей в зеленых кольцах гада...*

(перевод М. Цветаевой. Бодлер, 1970:214).

Как видим, у Бодлера слоны соседствуют со змеей в общем смысловом контексте.

Эта «новая», маргинальная, побочная по отношению к классической иконографии включает в себя еще один кинематографический текст — фильм Жоржа Мельеса «Семь смертных грехов» (1900). В фильме есть аллегорический эпизод «Замок гордыни». Аллегория гордыни здесь выполнена в традициях того традиционного символизма, о котором писал Панофский. Смертные грехи тут олицетворены женскими фигурами. Гордыня — женщина, возникающая из оперенья павлина, классического олицетворения тщеславия, но не только. В бестиарии XIII века, «Книге сокровищ» Брунетто Латини, указывается, например, что связь павлина с грехом выражается в «змеиной голове и дья-

вольском голосе» этой прекрасной птицы (Латини, 1980:210). Впрочем, не нужно уходить так далеко в историю. Павлин как символ греха возникает во французской культуре в конце XIX века, например, в картине Эдмона Аман-Жана «Девушка с павлином» (1895) или в стихотворении Пьера Луиса «Женщина с павлинами» (1891), где описывается совокупление женщины с этими птицами (Делевуа, 1982:124).

Для нас же существенно то, что в этом аллегорическом контексте на стене замка Гордыни возникает изображение слона, задравшего хобот.

Вышесказанное помогает расшифровать символический смысл фигуры этого животного в «Нетерпимости». Он может быть прочитан как знак гордыни, порока, греха, отмечающий проклятием гибнущий Вавилон. Но смысл этот возникает не в русле традиционной иконографии, а на пересечении целой группы текстов, принадлежащих романтической и символистской традиции.

Между тем проведенный нами анализ ставит целый ряд непростых вопросов, на которые трудно дать однозначный ответ. В конце концов, мы не можем утверждать, что Гриффит сознательно использовал фигуру слона именно в данном символическом контексте. Мы имеем лишь твердое свидетельство о том, что режиссер видел «Кабирию» и был знаком с «Пиром Валтасара» Мартина. Если считать фигуру слона заимствованием у Пастроне, то можно предположить, что статуи в «Нетерпимости» есть простое воспроизведение понравившегося Гриффиту декоративного мотива, не имеющего никакой символической нагрузки. Однако мы не можем с полной уверенностью утверждать, что статуи слонов вообще являются цитатой из Пастроне, а не из Мартина, у которого слоны (пусть в виде второстепенного мотива) также фигурируют. Более того, мы не можем с полной уверенностью утверждать, что Гриффит не знал гравюр Сило-

уза, Буланже или Фелисьена Ропса, а также стихов Гюго и Бодлера (хотя последнее маловероятно), фильма Мельеса. А это означает, что заимствование могло быть осуществлено и из иного источника.

Но может быть существенней иное. То, что Густав Шпет называл «генеалогическим любопытством», стремление узнать, что происходит из чего, не только ничего не объясняет, но часто лишь запутывает ситуацию. Шпет остроумно заметил: «Образуется порода людей, завинчивающих свое глубокомыслие на том, чтобы *не понимать*, что говорит N, пока неизвестно, каких родителей N сын, по какому закону он воспитан, каковы его убеждения и проч. Беда в том, что и тогда, когда они все это знают, они все-таки ничего не понимают, потому что их всегда раздрает на крошечные части сомнения, не лжет ли правдивый N в данном случае и не говорит ли правду лгун M в этом случае?» (Шпет, 1989:396)

«Генеалогическое любопытство» чаще всего методологически бесплодно. В конце концов, мы никогда не сможем узнать ни подлинного источника, ни мотивов заимствования, ни однозначного смысла фигуры слона в декорациях. Мы оказываемся перед лицом текста и определенной совокупности культурных фактов, которые, возможно, с этим текстом соотнесены. Между тем эта совокупность фактов позволяет нам не только достаточно убедительно прочесть смысл символа, но и соотнести «Нетерпимость» с определенной культурной традицией. В итоге иконологический анализ позволяет нам понять «внутреннее значение» символа, которое, по словам Панофского, «часто неизвестно самому художнику или может красноречиво отличаться от того, что он сознательно стремился выразить». Но это внутреннее значение возникает на перекрестке определенного текста (вавилонский эпизод «Нетерпимости») и широкого поля культуры.

Иконологический анализ, таким образом, по существу не стремится решить вопрос об устремлениях автора и его мотивировках, он стремится дать определенный инструмент для чтения текста. Только чтение, восприятие в итоге и могут явиться полем научного исследования, поскольку текст существует единственно в восприятии зрителей и читателей (а не в интенциях автора) и потому, что только в чтении производится смысл.

Иконология позволяет нам ввести историю, традицию, предшествующую культуру в смысловое поле конкретного текста, но она оставляет многие вопросы нерешаемыми, попросту вынося вопрос о конкретном заимствовании и влиянии за рамки своей проблематики. Панофский так определяет «средство интерпретации» в иконологии: «Синтетическая интуиция (знакомство с основополагающими тенденциями человеческого мышления), обусловленная психологией и мировоззрением интерпретатора» (Соколов, 1977:234). В этом определении важным нам представляется акцент на психологию и мировоззрение исследователя, а не на умозрительную психологию автора текста. Между тем «синтетическая интуиция» вряд ли может дать убедительный ответ на одну из загадок рассмотренных нами метаморфоз символа, в частности, на вопрос о соотношении «Нетерпимости» с другими текстами, вводящими мотив слона именно в трансформированный «Пир Валтасара» Мартина.

Современная научная мысль, однако, позволяет подойти к решению вопроса «текст/история» несколько с иной стороны и заменить «синтетическую интуицию» (разумеется, необходимую всякому исследователю) более материальными процедурами. Речь идет о теории интертекстуальности.

Б. У истоков теории интертекстуальности.

Анаграмма. Теория интертекстуальности имеет три основных источника — это теоретические взгляды Ю. Тынянова, М. Бахтина и теория анаграмм Фердинанда де Соссюра.

Тынянов подошел к проблеме интертекста через изучение пародии. Он (как и Бахтин) видел в пародии фундаментальный принцип обновления художественных систем, основанный на трансформации предшествующих текстов. Пародия выступает как двупланный текст, сквозь который «сквозит», по его выражению, текст-предшественник. По существу весь смысл пародии возникает при ее соотнесении с предшествующей традицией, которая обязательно включается в чтение пародического текста. При этом ученый различал два типа интертекстуальных отношений — стилизацию и пародию: «Стилизация близка пародии. И та и другая живут двойной жизнью: за планом произведения стоит другой план, стилизуемый или пародируемый. Но в пародии обязательна неувязка обоих планов, смещение их; пародией трагедии будет комедия (все равно, через подчеркивание ли трагичности или через соответствующую подстановку комического), пародией комедии может быть трагедия. При стилизации этой неувязки нет, есть, напротив, соответствие друг другу обоих планов: стилизующего и сквозящего в нем стилизуемого» (Тынянов, 1977:201). Неувязка, смещение планов в пародии имеют принципиальное значение, так как через них в пародийном тексте происходят глубинные семантические сдвиги, запускается механизм смыслообразования. Но этот механизм реализуется именно через смещение одного текста по отношению к другому. Это положение становится принципиальным для теории интертекстуальности.

На основе теории пародии Тынянов в статье «О литературной эволюции» выдвигает идею о «конструктивной функции» каждого элемента текстовой

структуры: «Соотнесенность каждого элемента литературного произведения как системы с другими и, стало быть, со всей системой я называю конструктивной функцией данного элемента.

При ближайшем рассмотрении оказывается, что такая функция — понятие сложное. Элемент соотносится сразу: с одной стороны, по ряду подобных элементов других произведений-систем и даже других рядов, с другой стороны, с другими элементами данной системы (автофункция и синфункция)» (Тынянов, 1977:272).

Различение в каждом элементе структуры автофункции (то есть соотнесения с элементами других систем и рядов) и синфункции (то есть соотнесения с иными элементами той же системы) делает вообще невозможным имманентное изучение текста, о чем сам Тынянов говорит вполне определенно (Тынянов, 1977:273). Автофункция и синфункция тесно связаны. Автофункция в каком-то смысле входит и в пародийный механизм смыслообразования, но понимается Тыняновым гораздо шире, в том числе и как соотнесение, например, с элементами внелитературных, бытовых систем. Эти идеи Тынянова чрезвычайно важны сегодня потому, что в теории интертекстуальности они обосновывают выход за рамки взаимоотношений однородных текстов (фильм-фильм, живопись-живопись и т. д.) и позволяют включать в поле интертекстуальных отношений явления совершенно разного порядка.

Бахтин, развивая концепцию диалогичности текста, его многоголосицы, в конце концов приходит к выводу, имеющему фундаментальное значение, хотя и сегодня звучащему в своей категоричности несколько шокирующе: «Текст как своеобразная монада, отражающая в себе все тексты (в пределе) данной смысловой сферы. Взаимосвязь всех смыслов (поскольку они реализуются в высказываниях).

Диалогические отношения между текстами и внутри текста. Их особый (нелингвистический) характер» (Бахтин, 1979:283).

Радикализм бахтинского высказывания по отношению к тыняновской «автофункции» очевиден. Текст включает в себя все бесконечное поле иных текстов, которые могут быть с ними соотнесены в рамках некоторой смысловой сферы. Тем самым вообще радикально снимается вопрос о частном заимствовании или влиянии. В рамках такого подхода вопрос, поставленный нами на примере вавилонского слона из «Нетерпимости», вопрос о принципиальной возможности соотнесения фильма Гриффита с гравюрами Буланже, Силоуза или фильмом Мельеса, вообще не может ставиться. Эти тексты включены в «Нетерпимость» просто в силу того, что они располагаются в той же смысловой сфере.

Каким образом осуществляется это включение? В ответе на этот вопрос Бахтин идет гораздо дальше Тынянова: «Стенограмма гуманитарного мышления — это всегда стенограмма диалога особого вида: сложное взаимоотношение *текста* (предмет изучения и обдумывания) и создаваемого обрамляющего *контекста* (вопрошающего, возражающего и т. п.), в котором реализуется познающая и оценивающая мысль ученого. Это встреча двух текстов — готового и создаваемого реагирующего текста, следовательно, встреча двух субъектов, двух авторов.

Текст — не вещь, а потому второе сознание, сознание воспринимающего, никак нельзя элиминировать или нейтрализовать» (Бахтин, 1979:285).

Текст не вещь, это трансформирующееся поле смыслов, которое возникает на пересечении автора и читателя. При этом тексту принадлежит не только то, что сознательно внес в него автор, но и то, что вносит в него читатель в своем с ним диалоге. С этой точки зрения, гравюры Буланже и Силоуза связаны с «Нетер-

пимостью» Гриффита потому, что зритель, исследователь вносит их в данный текст и превращает их в инструмент чтения и понимания данного текста. Читатель тем самым становится полноправным соавтором текста.

Такая позиция, с точки зрения традиции, кажется скандальной. Традиционное искусствознание, с его пиететом к автору, всегда стремилось приписывать все интенции только создателю текста или тексту как имманентному образованию. Однако логика Бахтина представляется нам безупречной, если представить себе текст как место производства значений. В таком случае невозможно отделить читательскую работу над текстом от авторских намерений. Во всяком случае инструмента для сепарации одного от другого не существует, и такой инструмент, по-видимому, вообще не может быть создан.

Возникающая на этой основе новая искусствovedческая теория нуждается вообще в коренном пересмотре самого понятия «текст» («текст не вещь»). И такой пересмотр был произведен на рубеже 60—70 годов, прежде всего французскими семиотиками Юлией Кристевой и Роланом Бартом. Барт в работе «От произведения к тексту» (1971) провел различие «текста» и «произведения»: «Различие здесь вот в чем: произведение есть вещественный фрагмент, занимающий определенную часть книжного пространства (например, в библиотеке), а Текст — поле методологических операций. <...>. Произведение может поместиться в руке, текст размещается в языке, существует только в дискурсе» (Барт, 1989:415).

Но поскольку текст возникает в процессе чтения, то он не может быть отгорожен от того потока ассоциаций, который неизбежно в него проникает. Барт продолжает: «Всякий текст есть между-текст по отношению к какому-то другому тексту, но эту интертекстуальность не следует понимать так, что у текста есть

какое-то происхождение; всякие поиски «источников» и «влиятельных» соответствуют мифу о филиации произведений, текст же образуется из анонимных, неуловимых и вместе с тем *уже читанных* цитат — из цитат без кавычек. <...>. Автор считается отцом и хозяином своего произведения; литературоведение учит нас поэтому *уважать* автограф и прямо заявленные намерения автора, а общество в целом признает связь автора со своим произведением <...>. Что же касается Текста, то в нем нет записи об Отцовстве <...>. Текст можно читать, не принимая в расчет волю его отца; при восстановлении в правах интертекста парадоксальным образом отменяется право наследования. Призрак Автора может, конечно, «явиться» в Тексте, в своем тексте, но уже только на правах гостя...» (Барт, 1989:418—420).

Когда Барт изгоняет Автора из Текста, он не просто отдает дань парадоксализму, он описывает ту всем нам знакомую реальность, которую мы просто часто не хотим замечать. Читая книгу или глядя фильм, мы считаем, что дешифруем авторские намерения, получаем авторское сообщение. В действительности же мы производим работу по пониманию текста (конечно, детерминированную его структурами), используя при этом весь объем нашего жизненного опыта и культурного багажа. Другой формы контакта с текстом попросту не существует.

Третьим источником теории интертекстуальности стали соссюровские исследования анаграмм. Они предшествовали созданию Соссюром «Курса общей лингвистики», но вошли в обращение лишь после 1964 года, когда началась публикация неизвестных до того рукописей швейцарского лингвиста. В древней индоевропейской поэтической традиции (ранней латинской, греческой, древнегерманской) Соссюр обнаружил «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» (Иванов, 1976:251).

Соссюр собрал огромный материал об анаграммах в индоевропейской поэзии, однако отказался от публикации своего труда по нескольким причинам. Во-первых, его смущал тот факт, что ни один из рассматриваемых поэтов ни разу не упомянул о сознательном использовании данного принципа. Во-вторых, он так и не смог решить вопрос о возможной случайности анаграмматических структур в рассмотренном им материале: «...Нет никакой возможности дать окончательный ответ на вопрос о случайности анаграмм, как это показывает следующее рассуждение.

Самый серьезный упрек, который можно было бы сделать, заключался бы в том, что есть вероятность найти в среднем в трех строках, взятых наугад, слог, из которых можно сделать любую анаграмму (подлинную или мнимую)» (Соссюр, 1977:643). Однако новое понимание текста делало эти сомнения Соссюра не столь уж существенными, зато открытое им явление позволяло получить наглядную модель того, каким образом в один текст включается иной, каким образом некий внеположенный элемент (имя) воздействует на значение «внутренних» элементов текста. Сам Соссюр, размышляя о «Песне о Нибелунгах», заметил, что стоит изменить характер анаграммируемого имени, как меняется все значение текста: «В нарративном порядке символ-материал не просто используется, он испытывает изменение. Дело в том, что сам порядок видоизменяем, но одновременно и сам он становится агентом изменений. Достаточно проникновения вариации во «внешние» отношения первичного материала,

чтобы изменились те характеристики, которые кажутся «внутренними». Идентичность символа теряется в диахронической жизни легенды» (Старобински, 1971:17).

Таким образом, некий порядок элементов (которому традиционно приписывалось фундаментальное значение в смыслообразовании) приобретает совершенно иную функцию. Он анаграммирует другой текст (текст-предшественник) и тем самым реализует смысл не только в синтагматическом, но и в парадигматическом изменении, не только в синхронии, но и в диахронии. Порядок элементов организует в анаграммах не столько линейность, сколько некую вертикаль, выход на иной текст, интертекстуальность. Теория анаграмм позволяет наглядно представить, каким образом иной, внеположенный текст, скрытая цитата организуют порядок элементов в тексте и способны его модифицировать. На основе анаграмматической теории возникает возможность ввести интертекстуальность в структурный контекст.

Соссюр выделял различные типы анаграмм: анафонию, гипограмму, логограмму и параграмму. Этот последний термин в теории интертекста приобретает особое значение. «Мы называем параграмматической сетью *модель, организованную в виде таблицы* (не линейную) и описывающую выработку речи текста. Термин *сеть* заменяет однозначность (линейность), включая ее в себя, и говорит о том, что всякий ансамбль (последовательность) является завершением и началом поливалентного отношения. Термин *параграмма* указывает, что каждый элемент функционирует как движущаяся «грамма», которая скорее порождает, чем выражает смысл» (Дюкро—Тодоров, 1979:446).

Особое внимание к понятию параграммы и к соссюровским штудиям анаграмм привлекла Юлия Кристиева, которой, между прочим, принадлежит заслуга вве-

дения самого термина «интертекстуальность» в современный научный обиход. Кристева предприняла первую попытку теоретического осмысления соссюровского материала: «Поэтическое означаемое отсылает к иным дискурсивным означаемым таким образом, что в поэтическом высказывании становятся читаемыми множество дискурсов. В результате вокруг поэтического означаемого создается множественное текстуальное пространство, чьи элементы могут быть введены в конкретный поэтический текст. Мы называем это пространство *интертекстуальным*. <...>. В этой перспективе становится очевидным, что поэтическое означаемое не может рассматриваться как относящееся к одному коду. Оно является местом пересечения множества кодов (минимум двух), которые находятся в отношениях взаимного отрицания. Проблема пересечения (и разрушения) множества инородных дискурсов в поэтическом языке была выявлена Фердинандом де Соссюром в его «Анаграммах».

Исходя из используемого Соссюром понятия *параграмма* мы смогли установить фундаментальную особенность функционирования поэтического языка, которую мы определили термином *параграмматизм*, иными словами, вхождение множественности текстов (и смыслов) в поэтическое сообщение, которое иначе *представляется* сконцентрированным вокруг *единого смысла*» (Кристева, 1969:255).

Принципиальным является то, что различные поэтические дискурсы, проявляющиеся в поле параграммы, не просто теснятся и воздействуют друг на друга, но, производя смысл, отрицают друг друга, подобно тому как сама параграмма является актом разрушения письма, иным письмом, актом самодеструкции письма (Кристева, 1969:195). Действительно, если мы читаем стихотворение, шифрующее имя бога, то мы либо воспринимаем текст стихотворения, либо имя бога. Имя, включаясь в текст стихотворения, раз-

рушает (или во всяком случае сильно модифицирует) его письмо.

Основополагающим приложением анаграмматической идеи к литературному тексту можно считать книгу Ролана Барта «С/З» (1970), где в новелле Бальзака «Сарразин» исследователь обнаруживает не только анаграмматическую игру вокруг букв «с» и «з», но вскрывает сам механизм множественного напластования кодов в одном тексте (Барт, 1976).

Некоторые положения Кристевой, в частности, о множественности кодов и текстуальных систем в тексте, их борьбе и взаимном уничтожении перенес на кинематограф Кристиан Метц (Метц, 1977:76—79), однако без всякой связи с понятием параграммы. Это и неудивительно, ведь параграммы по своему характеру в основном проявляются в словесном тексте, позволяющем членение на звуковые сегменты. Поскольку в кинематографе среди материй выражения господствует изображение, чье артикулированное членение на сегменты за пределами монтажа весьма сомнительно, то и параграмматические конструкции не могут иметь место в кино.

Наиболее естественным материалом для анаграммирования в кино является поэтому словесный слой фильмов. Приведем один пример. Название фильма Жана Виго «По поводу Ниццы» (1929) («A propos de Nice») обращает на себя внимание своей необычностью. Такого рода конструкции в названии («по поводу...») непривычны для художественного текста и скорее *отсылают* к жанру научной статьи или эссе. Между тем это название может прочитываться как вариация названия небольшого эссе Ги де Мопассана «По поводу ничего» («A propos de rien», 1886) где речь идет именно о Ницце. Показательно, что слова «ничто» (rien) и Ницца (Nice) являются параграммами, то есть неполными анаграммами. Параграмма позволяет по-новому взглянуть на значение Ниццы в фильме, так

как она устанавливает эквивалентность Ниццы ничто, пустоте, чистому отрицанию. Но этим дело не ограничивается. Анаграмматизм названий двух текстов позволяет в целом сблизить их между собой, спроецировать друг на друга. И такое «анаграммирование» двух текстов, заданное названиями, дает любопытные результаты.

Эссе Мопассана начинается с описания праздника цветов и карнавала в Ницце (занимающих центральное место и в фильме Виго). Маленькая красивая блондинка бросает с трибуны цветы в участников шествия. Устав, она на мгновение замирает, начинает всматриваться в окружающих и приходит в изумление от незамеченной ею ранее картины: «Боже! Как уродливы люди! Первый раз посреди этого праздника, этих цветов, этой радости, этого опьянения, она обнаружила, что из всех животных человеческое животное самое уродливое» (Мопассан, 1980:234). Далее Мопассан дает выразительную картину увиденных его героиней человеческих уродств и формулирует исходный пункт своих размышлений: «Разумеется, люди всегда столь же уродливы и столь же дурно пахнут, но наши глаза, привыкшие к их облику, наш нос, привыкший к их запаху, различают их уродство и вонь лишь на фоне внезапного и сильного контраста.

Человек ужасен! Чтобы составить галерею гротесков, способную вызвать смех даже у мертвеца, достаточно взять первых попавшихся прохожих, поставить их в ряд и сфотографировать — разных по росту, с их слишком длинными или слишком короткими ногами, их слишком жирными или худыми телами, их красными или бледными лицами, бородатых или безбородых, улыбчивых или серьезных» (Мопассан, 1980:234—235). И далее писатель обсуждает иные причины человеческой слепоты, к которым он относит все формы человеческих предрассудков — религию, мораль, привычки, по существу любое проявление

стандартизированного человеческого мышления. В конце эссе Мопассан вновь вспоминает о своей героине: «Она больше не говорила! О чем она думала?.. Разумеется, ни о чем!» (Мопассан, 1980:237). Последняя фраза закольцовывает текст, возвращая его к названию. Таким образом, очерк Мопассана касается оппозиции «видение/сознание». В этой оппозиции видение передается механическому, бессознательному фиксированию реальности (фотографированию случайных прохожих), а слепота закрепляется за сознанием и его различными формами, в том числе и вербальной. В этом контексте финальное упоминание о героине, ни о чем не думающей и собственно потому впервые *видящей*, приобретает свой смысл. Парадокс мопассановского эссе заключается в том, что увиденное героиней не может быть рассказано писателем («она больше не говорила»), ведь слово убило бы зрение. «Ничего» из названия и есть условие реализации последнего.

Если предположить, что фильм Виго и эссе Мопассана соотнесены через параграмму названий, то текст Мопассана может быть понят как поясняющий комментарий к фильму с его галереями гротескных уродов, стариков и старух. Фильм оказывается носителем чистого бессловесного видения, возникающего на основе того самого «ничто» клишированного сознания, которое в целом уподобляется Ницце. Ницца, как воплощение «ничто», позволяет увидеть человека таким, каков он на самом деле. У Виго, как и у Мопассана, Ницца становится идеальным местом реализации зрения (прозрения).

Словесная параграмма названий может как бы распространиться на тексты в целом, так наложив их друг на друга, чтобы прояснить общую смысловую стратегию одного из них (в данном случае, фильма). В паре Виго / Мопассан интертекстуальность имеет особое значение еще и потому, что литературный текст

постулирует отсутствие слова как условие видения, а кинематографический текст реализует это видение без слов. Но сама бессловесность фильма Виго в этой паре оказывается возможной именно потому, что она аргументирована (вербально) в словесном тексте Мопассана, как бы освобождающем «По поводу Ниццы» от необходимости прибегать к слову. В этой паре фильм Виго отрицает очерк Мопассана, но получает свой смысл именно из отрицаемого им текста.

Следующий пример представляет более сложный случай. Речь идет о фильме Антонена Арто и Жермены Дюлак «Раковина и священник» (1927). Фильм был единственной постановкой, осуществленной по сценарию Арто, но поэт остался недоволен фильмом, отказался от его авторства и организовал обструкцию произведения Дюлак на премьере в студии Урсулинок. Причина неприятия фильма Арто до сих пор не совсем ясна, хотя свидетели и исследователи высказывают на этот счет множество предположений. Садуль, участвовавший в скандале в студии Урсулинок, так суммирует эти причины: «Антонен Арто рассчитывал принять участие в этой постановке, но, по всей вероятности, Жермена Дюлак не желала с ним сотрудничать. Вследствие этого Антонен Арто не принял постановку Жермены Дюлак, обвинив ее в галлюцинациях при прочтении сценария*. Может, он не одобрял выбор неприятного и посредственного актера (Алекс Аллин) на роль главного героя, предназначив в сценарии эту роль для самого себя» (Садуль, 1982:317). Другой свидетель, Жак Брюниус, пишет о том, что Дюлак «испортила постановку посредственной игрой Алекса Аллена и затопила ее оргией технических трюков, от которой уцелели лишь несколько превосходных отдельных изображений» (Брюниус, 1987:82).

* Неточность перевода; в подлиннике: «... обвинив ее в исключительно сновидческом прочтении его сценария».

Признание подлинности таких мотивов отрицания фильма со стороны Арто стало общепринятым в науке, получило глубинное психологическое обоснование. Н. Грин, например, рассматривает коллизию Арто-Аллен сквозь призму страха двойника, якобы мучившего сценариста (Грин, 1984), Р. Абель видит в сценарии отражение отношений Арто с Женикой Атаназису, а также с его матерью и отцом (Абель, 1984:478). Между тем факт неприятия фильма может быть понят из общей установки Арто на создание некоего «абсолютного» текста, который в принципе не реализуем.

В области театра Арто выступал за преодоление слова, за некое трансцендирование драматургического текста в новом вещном языке *знаков*, которые он уподоблял египетским иероглифам. «Я буду играть пьесы, основанные на письме и слове», — заявлял он (Арто, 1968:168). Как показал Ж. Деррида, для Арто произнесенное слово, особенно слово Другого, — это нечто украденное у тела (Деррида, 1979:268). Отсюда интерес Арто к «непосредственно коммуникативной речи», где слово «стирается жестом» (Арто, 1968:162). Отсюда и идея театра без репетиций, театра абсолютной непосредственности, театра без текста — иными словами, утопического, нереализуемого зрелища. По мнению Л. Уильямс, кино для Арто — возможность реализовать утопию языка без «похищенного» у тела слова, языка «непосредственно воздействующего на воображение без разделения между звуком и смыслом, столь свойственного языку» (Уильямс, 1981:21). Поиски этого языка «без разделения смысла и звука», с одной стороны, как бы непосредственно ведут к кинематографу с его слиянностью означающего и означаемого, с другой — сопряжены анаграмматизму, который также по-своему снимает различие между смыслом и звуком. По нашим наблюдениям, текст сценария «Раковина и священник», ориенти-

руясь на кинообразность, включает в себя принципиально неперебиваемые в изображении сложные парадигмы.

Но есть в сценарии еще и третья «ориентация». В нем очевидны алхимические подтексты, в настоящее время достаточно подробно исследованные (Хеджес, 1983; Шимчик-Ключчинска, 1989). В 1932 году Арто написал статью «Алхимический театр», проследив в ней аналогию между театром и алхимией. И то и другое, по мнению Арто, обладает внутренней двойственностью, ибо ищет золото одновременно и с помощью операций над материей, и с помощью символических абстракций. Таким образом, и театр, и алхимия находятся в одной и той же области поисков связей между материальным и смысловым, дублируя тем самым общую проблематику языка. При этом, согласно Арто, и театр, и алхимия возникают в результате распада некоего первичного единства, когда театр получает *конфликт*, а алхимия — разделение на материальное и духовное. Задачей и театра, и алхимии Арто провозглашает «разрешение или даже ликвидацию всех конфликтов, возникших в результате антагонизма между материей и духом, идеей и формой, конкретным и абстрактным, сплав всех видимостей в едином выражении, которое должно уподобиться одухотворенному золоту» (Арто, 1968:78).

Алхимия для Арто это прежде всего расщепление изначального единства на некоторую дуальность, которая затем преодолевается восстановлением изначального единства в «золоте». Но тот же самый принцип Арто обнаруживает и в фонетической речи (дуальность которой является одним из главных предметов его размышлений). В 1934 году он публикует одну из самых загадочных и философских своих книг «Гелиогабал, или Увенчанный антихрист», где указывает на основной источник своих языковых утопий: книгу известного оккультиста начала века Фабра

д'Оливе «Философская история человеческого рода». Арто в «Гелиогабале» пишет о великом открытии Фабра д'Оливе, согласно которому Единое, невыразимое манифестируется в звуке, чья природа «дуальна», двойственна и основывается на столкновении двух принципов — мужского и женского. Арто писал: «...звук, акустическая вибрация передают вкус, свет, воспарение возвышенных страстей. Если происхождение звуков двойственно, то двойственно всё. Здесь начинается безумие. И анархия порождает войну и убийство сторонников. Если есть два принципа, то один из них мужской, а другой — женский» (Арто, 1979:130). История Гелиогабала (гермафродита) — это отчасти и история генезиса мира, распадающегося на мужской и женский принципы.

Алхимия Арто принимает в этом контексте подчеркнута акустический характер, который принципиально реализуется в анаграммах, позволяющих слить в едином звучании несколько смыслов, восстановить изначальное единство. Анаграмма, таким образом, становится метафорическим способом получения «одухотворенного золота». Рассмотрим для примера только название известного сборника Арто «Пуп лимба» («Ombilic des limbes»). Оно построено на сложной игре слов. Слово «лимб» (limbes) анаграмматически включено в слово «пуп» (o[mbil]ic), кроме того, ombilic включает в себя фонетическую игру слов: homme (человек, мужчина), bilic — где в звукосочетании bilic слышатся корни слов bile — желчь и [lig]uide — жидкость. Помимо того ombilic — это параграмма слова alambic, которое, между прочим, означает алхимический дистиллятор. Но, может быть, самое существенное, что это слово включает в себя мистический слог CM (AUM, OM) — первозвук, первослово мира в индийской традиции, с которой Арто был хорошо знаком. OM — это одновременно и бог, и слово, и источник всех вещей, и носитель

троичного принципа (так как пишется тремя буквами). В «Мандукья-Упанишаде» говорится: «Все прошедшее, настоящее и будущее — все это есть лишь слог ОМ. И то, что за пределами этих трех времен также есть лишь слог ОМ» (Древнеиндийская философия, 1963:247). Это единство всего сущего особенно выразительно проецируется на дуальность речи и дыхания, которые, например, в «Чхандогья-Упанишаде» понимаются одновременно и как женское, и как мужское начало: «Речь и дыхание — рич и саман — образуют пару. Эта пара соединена в слог ОМ. Поистине, когда пара сходится вместе, то каждый выполняет желание другого» (Чхандогья, 1965:49).

Для нас также существенно, что слог ОМ в индуистской традиции связан с центральным мотивом фильма — раковиной. В индийской мифологии раковина производит перевозку, господствующий над миром, мистический ОМ. Устричная раковина ассоциируется с ухом, а жемчужина в ней — со словом. Отмечаются и случаи, когда раковина в целом ассоциируется со звуком (первозвук, который она хранит) и словом. В упанишадах раковина — атрибут Вишну — хранит первоэлементы и росток мира. Но этот росток — одновременно перевозку ОМ (Шевалье, 1982:277—278).

Поскольку ОМ сложно анаграммирован в сценарии Арто, следует привести некоторые «скрытые смыслы», которые включаются в этот слог герметической традицией. ОМ — анаграмма «mot» («слово»). Две составляющие его буквы также имеют особый смысл: М — это иероглиф воды (действительно восходящий к древнеегипетскому иероглифу и получивший такую интерпретацию еще у Атанасия Кирхера). М также символизирует мать, женщину. О — по-французски eau — означает воду. Таким образом, внутри ОМ скрыто символическое равенство О-М (вода-вода).

Расположенные вертикально, те же буквы имеют иной, иероглифический смысл:

⊙ — здесь О — это солнце и глаз божества над
 ≈ М — водой, первостихией творения (Рише, 1972:36—37). Следует обратить особое внимание на то, что в сценарии Арто священник систематически, начиная с первой фразы, называется *homme* (ом) — мужчина. При этом слово мужчина в данной герметической традиции парадоксально предстает как знак женского, водяного. Мужчина (ом) выступает как алхимический андрогин. Раковина же как символическое воплощение того же ОМ является своего рода двойником мужчины, вторым принципом, лежащим в основе акустической манифестации мира. Фильм, таким образом, может прочитываться как мистическая притча о творении мира из двух единых и разделенных принципов.

Поскольку анаграммирование осуществляется исключительно в словесном слое сценария, особое внимание следует обратить на использованные Арто слова. Герой сценария обозначается двумя словами — «*homme*» и «*clergu-man*» — священник. Последнее слово вынесено и в заглавие. Избранное Арто обозначение священника «*clergu-man*» мало привычно французскому слуху и относится только к англиканским пасторам. Можно предположить, что и в данном случае выбор этого редкого слова определяется фонетической анаграмматикой. В нем явственно прочитываются два слова «*l'air*» — «воздух» и «*hymen*» (гимен), означающее и «брак», и «девственную плевую» («девственная стыдливость» священника проявляется тогда, когда он начинает натягивать на ляжки фалды своей одежды). Обозначение одного и того же героя двумя именами может быть равнозначно введению в текст объединенных воедино двух стихий — воды и воздуха. «Гимен» отсылает не только к женской природе священника, но и к идее алхимического брака.

Поскольку сюжет сценария шифрует в себе целый ряд алхимических процедур, то и сам параграмматизм избранного Арто письма также шифрует некую алхимическую акустическую трансформацию, а именно превращение ОМ в золото — ОР.

Напомним финальную сцену сценария: «...из-за уборки приходится перенести стеклянный шар, который является ничем иным, как своего рода вазой, заполненной водой. <...> молодые вновь оказываются женщиной и священником. Такое впечатление, что сейчас их поженят. Но в этот момент во всех углах экрана нагромождаются, возникают те видения, которые проходили в сознании спящего священника. Экран разрезан надвое видением гигантского корабля. Корабль исчезает, но по лестнице, которая, казалось бы, уходит в небо, спускается священник без головы, в руке он несет завернутый в бумагу пакет. Войдя в комнату, где все уже собрались, он разворачивает бумагу и вынимает из нее стеклянный шар. Внимание присутствующих напряжено до предела. Тогда он наклоняется к земле и разбивает стеклянный шар: из него возникает голова, ничья иная как его собственная.

Эта голова корчит мерзкую гримасу.

Он держит ее в своей руке как шляпу. Голова покоится на устричной раковине. Когда он подносит раковину к губам, голова растворяется и превращается в темную жидкость, которую он выпивает, закрыв глаза» (Арто, 1988).

Не будем углубляться в непосредственно алхимическую символику данного эпизода, разобранную Шимчик-Ключчинской. Укажем лишь на связь стеклянного шара с раковиной и алхимическим сосудом — алейником, отметим и мотив алхимического брака. Укажем также, что лестница, уходящая в небо, — это лестница Йакова — известный мотив алхимической иконографии (в том числе и установленная на берегу моря) (Немая книга, 1980: гравюра 1).

Для нас существенно другое. Финальный эпизод в самых темных своих мотивах (раковина, голова, питье) может быть расшифрован именно через возникновение в конце алхимического золота и обозначающего его слова (слога) OR. OR — мистический корень, обозначающий свет. В герметической традиции он часто пишется тремя буквами AUR и тем самым, как и OM, связывается с троичностью. Мистики обнаруживают его в имени высшего иранского божества Ахурамазды (Ормазда) (AHURAMAZDA), которое обозначает «воздействующее слово». В новоевропейской кабалистике OR получает особое значение. Фабр д'Оливе в своем «Восстановленном древнееврейском языке», в частности, отмечает, что буква R иероглифически означает голову, а O, как мы уже указывали, — воду. Поэтому сочетание O и R (соединение золота из разделенных элементов, преодоление дуальности) так или иначе связывается с процессом питья. Ж. Рише обнаруживает игру этих иероглифов в стихотворении Рембо «Слеза», которое кончается следующими двумя строчками:

Золото! (Or) подобно ловцу золота и раковин
Я совсем забыл о питье! (Рише, 1972:50—51).

Не будем вдаваться в символику стихотворения Рембо. Отметим только соединение в одном контексте золота, раковины и питья. Речь тут, кстати, может идти и о жидком золоте алхимиков. Для нас не важно то, что соединение в одном эпизоде головы, раковины и питья, по существу, подобно ребусу, шифрует возникновение золота как иероглифа из звука OM (раковина).

Подтверждение этому обнаруживается и в звукописи последнего абзаца сценария, которой Арто, чуткий к вопросам акустической мистики, не мог не придавать значения. Придется привести последний абзац сценария по-французски: «Il la tient dans sa main сOMme un chapeau. La tête repose sur une coquille d'hu-

itre. COMme il approche la coquille de ses lèvres la tête fond et se transFORMe en une sORte de liquide noirâtre qu'il absORbe en fermant les yeux» (Арто, 1978:25).

Мы выделили в тексте те ключевые слоги, через которые происходит «алхимическая трансмутация» OM и OR. Фонетически структура здесь выдержана с предельной симметрией. Сначала два раза повторяется слог OM, затем два раза OR. В центре «шарнирное» слово, место перехода («превращается», «трансфОРМируется»), где в трезвучии ORM происходит соединение OM и OR.

Появление в финале темной (в подлиннике — «черноватой») жидкости может получить дополнительное толкование также через известный во Франции мистический трактат «Яйцо Кнефа, тайная история нуля», изданный в Бухаресте в 1864 году под именем Анж Пешмейа. Здесь приводится рисунок мирового яйца, соотносящего между собой буквы алфавита. О здесь выступает как источник всех гласных, а R как источник всех согласных (ср. с двойственной природой звуков у Фабра д'Оливе и Арто). При этом О символизируется белым Иеговой, а R — черным Иеговой (столь любимая Арто идея двойников). Таким образом, трансмутация одного фонетического начала OM в другое OR вполне может описываться через введение черного (Рише, 1972:81).

Между прочим, в «Яйце Кнефа» содержится любопытнейший кусок, где через этимологию устанавливается семантическое (или вернее — символическое) поле слова «золото» — OR. Среди упомянутых здесь слов (а автор привлекает и анаграмму RO), мы найдем большинство мотивов «Раковины и священника»: латинское ORtus — рождение, арабское — qOURou — корона, бретонское ORaba — повозка, славянское гORод, польское gÓRa — гора, греческое amphORA — сосуд и т. д (Рише, 1972:128—129).

Таким образом, акустический элемент может слу-

жить неким «зародышем», из которого способна разворачиваться на анаграмматической основе целая цепочка мотивов.

Сказанного достаточно, чтобы высказать еще одно предположение о недовольстве Арто фильмом Дюлак. Предложенный сценарий попросту не мог быть поставлен, так как фундаментальные элементы его логики были укоренены в фонетическом и иероглифическом слое словесного письма Арто. Естественно, этот слой не мог быть адекватно переведен в визуальный ряд фильма. Сценарий был как бы обречен на нереализуемость или реализуемость до такой степени ущербную, чтобы вызывать по меньшей мере недовольствие сценариста.

Но вопросы, возникающие вокруг сценария «Раковины и священника», выходят далеко за пределы чисто фактографического интереса к истории отношений Арто и Дюлак. Речь идет, по существу, о том, почему Арто выбрал именно параграмматическую модель смыслообразования при написании сценария. Мы уже указывали на то, что анаграмматизм по своему снимает дуализм смысла и звука и этим родственен кинематографу, чей «язык» зиждется на своеобразной нерасторжимости означающего и означаемого. По мнению Л. Уильямс, «для Арто именно отсутствие кинематографического означающего создает видимость защиты против похищения его речи Другим» (Уильямс, 1981:22).

Анаграмматизм письма Арто явственно ориентирован на преодоление фонетического в иероглифическом. ОМ может в таком контексте уподобляться раковине, включать в себя иероглиф воды, OR — иероглифически компоновать мотив головы и воды и т. д. Таким образом, анаграмма является наиболее прямым способом превращения фонетического в зримое, она как бы несет в себе внутренний механизм экранизации, если под экранизацией понимать превращение

словесного в видимое. Но эта алхимическая «трансмутация» «акустического» в «пиктографическое» одновременно сопротивляется всякому реальному процессу экранной визуализации. Экранизация как бы заложена, анаграммирована в самом словесном тексте, что исключает дальнейшее продвижение этого текста к экрану.

В. Что такое цитата? Проблематика иероглифа в кино требует специального рассмотрения (мы еще раз вернемся к ней, когда речь пойдет об интертекстуальности у Гриффита). Арто однозначно выступал за замену фонетической речи в театре речью иероглифической. В Первом манифесте театра жестокости он писал: «В остальном следует найти новые средства для записи этой речи (акустической. — М. Я.) либо с помощью средств, родственных музыкальной нотации, либо на основе использования шифрованной речи.

Теперь — относительно обычных предметов или даже человеческого тела, возведенных в достоинство знаков. Очевидно, что здесь можно вдохновляться иероглифическим письмом не только для обозначения этих знаков в читаемой форме и их, по мере необходимости, воспроизведения, но и для построения на сцене отчетливых и легко читаемых символов» (Арто, 1968:143).

Деррида убедительно показал, что концепция иероглифа у Арто тесно связана с фундаментальной трансформацией идеи представления (репрезентации). Представление слова заменяется «разворачиванием объема, многомерной среды, опыта, производящего свое собственное пространство» (Деррида, 1979:348). Деррида обозначает эту замену как «закрытие классической репрезентации» или иначе — «создание закрытого пространства первичной репрезентации». «Пер-

вичной» в данном случае означает — жестовой, дословесной. Деррида дает и еще одно определение этой новой репрезентации как «само-презентации видимого и даже чувственного в их чистоте» (Деррида, 1979:349).

Но это закрытие репрезентации на объем, пространство, чистые видимость и чувственность придают иероглифу черты телесности, обладающей самодовлеющим характером, они подрывают в иероглифе свойства знака. Знак перестает быть прозрачным транслятором смысла от означающего к означаемому. И этот процесс протекает всюду, где письмо, особенно в его пиктографической форме, приобретает предметность. Эзра Паунд, считавший китайскую иероглифику моделью поэтической образности, утверждал, что образ — «это форма взаимоналожения, иными словами, одна идея положенная на другую» (Паунд, 1970:53; см. об этом Малявин, 1982). Построенный таким способом образ Паунд клал в основу «вортицизма» и противопоставлял «вортицизм» импрессионизму, наивысшим выражением которого он считал кинематограф (Паунд, 1970:54). Нечто совершенно аналогичное, но несколько позже, мы обнаруживаем и у Эйзенштейна, противопоставлявшего естественной (импрессионистской) миметичности домонтажного кино монтаж как своеобразную форму реализации все той же идеи иероглифической пиктографии. Эйзенштейн так писал об элементах иероглифа, уподобляемых им элементам монтажа: «...если каждый в отдельности соответствует предмету, факту, то сопоставление их оказывается соответствующим *понятию*. Сочетанием двух «изобразимых» достигается начертание графически неизобразимого» (Эйзенштейн, 1964—1971, т. 2:284).

Если вдуматься в суть этих «нагромождений» одного на другого, составляющих основу иероглифики в понимании Паунда, Эйзенштейна, Арто, мы легко

обнаружим здесь, во-первых, вариант анаграмматического сочетания элементов, а во-вторых, ясно различимую идею уничтожения прозрачной знаковости элементов, входящих в «иероглиф».

Когда Эйзенштейн пишет о том, что в иероглифике «изображение воды и глаза означает — «плакать» (Эйзенштейн, 1964—1971, т. 2:285), то во имя достижения понятия «плакать» разрушаются гораздо более очевидные, «простые» иконические смыслы изображения воды и глаза. Отмеченное нами нарастание *чистой* пространственности, телесности в иероглифе идет, таким образом, параллельно разрушению первичного иконизма, того, что мы бы назвали *миметическим* слоем речи. С точки зрения Эйзенштейна или Паунда, разрушение смысла элементов иероглифа с лихвой компенсируется каким-то иным совокупным смыслом, надстраиваемым над разрушенным мимесисом. Однако такой вывод далеко не очевиден. Взаимоналожение воды и глаза, конечно, может дать понятие «плакать», но может и не дать. Иероглифический смысл всегда гораздо менее очевиден, чем смысл миметический и в огромном количестве случаев не реализуется в восприятии. Прорыв к новому смыслу, таким образом, вполне вероятно может завершиться разрушением смысла и финальным нарастанием лишь чистой «телесности», само-презентацией чувственного.

Исследователи, которые с современных позиций анализировали иероглифическую модель письма применительно к кинематографу (в том числе и эйзенштейновскую теорию), пришли к выводу, что иероглифика, усиливая гетерогенность (разнородность) текста, «ломает знак» (Ульмер, 1985:271). Самое поразительное в этом то, что на первый взгляд пиктография как бы восстанавливает мотивированность (миметичность) знака, его связь с предметами внешнего мира. В действительности, иероглифика за счет взаимонало-

жения элементов подрывает миметичность текста. М. К. Ропарс-Вюйемье ставит достаточно точный диагноз протекающим процессам: «Речь постоянно идет о том, чтобы, вернувшись к Кратилу, мотивировать знак, приблизить его к вещи: то есть превратить букву, слово в фигуру реальности. В таком контексте, напротив, поиск кинематографического иероглифа, по видимости, основывается на демотивации изображения по отношению к представляемому им предмету: иными словами, на диссоциации фигурации и значения» (Ропарс-Вюйемье, 1981:71).

Все эти рассуждения по поводу иероглифики, вытекающие из самого существа параграммы, непосредственно относятся и к теории интертекстуальности. Ведь интертекстуальность наслаивает текст на текст, смысл на смысл, по существу «иероглифизуя» письмо. Принципиальный вопрос, который в связи с этим возникает, можно сформулировать следующим образом: открывает ли интертекстуальность новую смысловую перспективу (открывает смысл) или, напротив, создает такое сложное взаимоналожение смыслов, которое в какой-то мере аннигилирует финальный смысл, иероглифизует знак, «закрывая» классическую репрезентацию.

Ответ на этот вопрос, конечно, не может быть однозначным. Но даже сама его постановка говорит о том, что в данной сфере мы подходим к границам семиотики, к тому пределу, за которым смысл как бы уплотняется до видимости, до саморепрезентации, до тела.

Для дальнейшего продвижения вперед нам следует поставить вопрос о том, что такое цитата и в какой мере цитате свойственны те черты, которые были обнаружены в анаграмме или иероглифе.

Для примера возьмем тексты, по существу всецело составленные из цитат. В эпоху поздней античности существовал целый поэтический жанр, который строился из мозаики цитат классических авторов.

Этот жанр назывался *центоном* (буквально — лоскутная ткань, сшитое из разных кусков одеяло). М. Л. Гаспаров и Е. Г. Рузина, исследовавшие центоны на материале поэзии Вергилия, отмечают, что сам этот жанр свидетельствует не столько о литературной преемственности, сколько о «глубоком историко-культурном разрыве между материалом и его центонной обработкой» (Гаспаров, 1978:210). Центон ломает органику связей с традицией, одновременно представляя перед читателем как внутренне неорганичный текст — лоскутная ткань.

Из современных авторов настоящим создателем «центонов» можно считать Вальтера Беньямина, мечтавшего о тексте, который был бы «коллекцией цитат». Для Беньямина цитирование заменяет собой прямую связь с прошлым. Передача прошлого в настоящее заменяется цитированием. Но это цитирование, по Беньямину, выполняет отнюдь не консервативную по отношению к прошлому функцию. Речь идет о желании уничтожить настоящее, иными словами, все ту же классическую репрезентацию, которая разворачивается именно в настоящем времени¹. Х. Арендт замечает, что в результате сила цитаты заключается «не в том, чтобы сохранить, но в том, чтобы очистить, вырвать из контекста, разрушить. <...>. Принимая форму «фрагментов мысли», цитата имеет двойную функцию — прорывать ход изложения «трансцендирующей силой» и одновременно концентрировать то, что излагается» (Арендт, 1986:292).

Известно, что интерес к цитатам у Беньямина возникает под воздействием Карла Крауса, разработавшего «метод некомментируемых цитат». Показательно, что Краус настойчиво называл цитирование «письменным актерством» (Кролоп, 1977:668—669). Это вторжение театрального в письмо отражает ломку однородности текста, введение в текст некой сцены, некоего чужеродного и отчасти замкнутого на себя фрагмента,

которым и является цитата. Не случайно, конечно, тот же Беньямин видит в современной эпохе не только нарастание цитируемости, но и тенденцию к замене «культовой» ценности произведения искусства «выставочной» ценностью, то есть нарастание театрального эксгибирования художественного текста (Беньямин, 1989:157). Цитата в этом контексте может пониматься как микрофрагмент текста, приобретающий элементы той же выставочной ценности. В кинематографе это метафорическое превращение цитаты в подобие живописного полотна или театральной сцены в каком-то смысле подтверждается и особыми свойствами кино². Реймон Беллур указывал на то, что кинематографический текст не может быть процитирован аналитиком, поскольку аналитик работает с письменным текстом. Нецитируемость фильма в письменном тексте даже приводит Беллура к мысли, что сама «текстуальность» фильма является метафорой. Исследователь указывает, что единственная возможность цитировать фильм в письме — это воспроизводить фотограммы из фильма: «...письменный текст не может воссоздать того, что доступно лишь проекционному аппарату: иллюзию движения, гарантирующую ощущение реальности. Вот почему воспроизведение даже многочисленных фотограмм всегда лишь выявляет нечто вроде непреодолимой беспомощности в овладении текстуальностью фильма. Между тем эти фотограммы исключительно важны. Они действительно являются приспособленным к нуждам чтения эквивалентом стоп-кадров, получаемых на монтажном столе и имеющих несколько противоречивую функцию открывать текстуальность фильма в тот самый момент, когда они прерывают его развертывание» (Беллур, 1984:228).

Наблюдение Беллура для нас интересно, поскольку он подчеркивает фрагментарность, статичность фильмической цитаты, ее превращение в фотограмму,

нарушающую саму «естественную» логику развертывания фильма. Но дело не только в этой картинной, сценической «неорганичности» фотограммы как цитаты, а в том, что именно она «открывает текстуальность фильма», то есть позволяет прикоснуться к спрятанным в нем процессам смыслообразования. Парадоксальным образом смысл, текстуальность начинают мерцать там, где естественная жизнь фильма нарушается.

Это явление достаточно убедительно проанализировано Р. Бартом, который показал, что так называемый «третий смысл» (то есть неясный, неартикулированный смысл, смысл в его смутном становлении) лучше всего вычитывается именно из фотограммы, из изолированного статичного кадра: «Вот почему в определенной мере (мере нашего теоретического лепета) фильмическое (что парадоксально) не может быть обнаружено в «движущемся», «естественном» фильме, но лишь в таком искусственном образовании, как фотограмма. Давно уж я заинтригован этим явлением: я интересуюсь, меня притягивают кадры из фильмов (у входа в кинотеатр, на страницах «Кайе»), но потом теряется то, что я вычитал из фотографий (не только извлеченное, но даже воспоминание о кадре), лишь только я попадаю в зал: переход вызывает полную переоценку ценностей» (Барт, 1984:186). Смысл, таким образом, проявляется лишь в цитатах, если вслед за Беллуором увидеть в фотограммах образец кинематографической цитаты. Смысл возникает в текстовых «аномалиях», к которым относятся фотограммы.

Цитата останавливает линейное развертывание текста. Л. Женни замечает: «Свойство интертекстуальности — это введение нового способа чтения, который взрывает линейность текста. Каждая интертекстуальная отсылка — это место альтернативы: либо продолжать чтение, видя в ней лишь фрагмент,

не отличающийся от других и являющийся интегральной частью синтагматики текста — или же вернуться к тексту-источнику, прибегая к своего рода интеллектуальному анамнезу, в котором интертекстуальная отсылка выступает как «смещенный» парадигматический элемент, восходящий к забытой синтагматике» (Женни, 1976:266).

Но эта альтернатива не всегда реализуема. Возникающие в тексте аномалии, блокирующие его развитие, вынуждают к интертекстуальному чтению. Это связано с тем, что всякий «нормальный» нарративный текст обладает определенной внутренней логикой. Эта логика мотивирует наличие тех или иных фрагментов внутри текста. В том же случае, когда фрагмент не может получить достаточно весомой мотивировки из логики повествования, он и превращается в аномалию, которая для своей мотивировки вынуждает читателя искать иной логики, иного объяснения, чем то, что можно извлечь из самого текста. И поиск этой логики направляется вне текста, в интертекстуальное пространство. Альтернатива сохраняется лишь тогда, когда аномальный фрагмент может быть убедительно интегрирован в текст двояко — через внутреннюю логику повествования и через отсылку к иному тексту. М. Риффатерр так формулирует эту дилемму: «...семантические аномалии в линейности заставляют читателя искать решения в нелинейности» (Риффатерр, 1979:86). Не получая мотивировки в контексте, они ищут ее вне текста.

Тот же Риффатерр предлагает рассматривать возникающую ситуацию в рамках оппозиции между мимесисом и семиосисом. Можно утверждать, что текстовая аномалия (или фрагмент, который нам — читателям, зрителям — не удастся убедительно интегрировать в текст) нарушает спокойствие мимесиса, свободную пронизываемость знака. Но именно в месте этого нарушения начинает интенсивно проявляться семиосис, то

есть начинает выработываться смысл, который как бы растворяется в местах непотревоженного мимесиса, растворяется в самом безболезненном процессе движения от означающего к означаемому. Это связано с тем, что цитата нарушает связь знака с неким объектом реальности (миметическую связь), ориентируя знак не на предмет, а на некий иной текст. Риффатерр отмечает: «...этот переход от мимесиса к семиосису возникает в результате наложения одного кода на другой, от наложения кода на структуру, которая не является его собственной» (Риффатерр, 1978:198). За счет привлечения читателем иных кодов, иных текстов цитата получает свою мотивировку и тем самым не только втягивает в текст иные смыслы, но и восстанавливает нарушенный мимесис. Интертекстуальность в этом смысле может пониматься не только как обогатитель смысла, но и как спаситель нарушаемой ею же линейности.

В свете сказанного мы можем подойти и к новому пониманию цитаты. Мы определим ее как *фрагмент текста, нарушающий линейное развитие последнего и получающий мотивировку, интегрирующую его в текст, вне данного текста.*

В такой перспективе то, что традиционно принято считать цитатой, может таковой не оказаться, а то, что цитатой традиционно не считается, может таковой стать. Поясним это утверждение на примерах. Известно, что Годар относится к числу наиболее ориентированных на интертекстуальность режиссеров. Некоторые его фильмы строятся почти как коллажи из цитат. Эта страсть к цитированию проявилась у него уже в первом фильме «На последнем дыхании». Годар рассказывал: «Наши первые фильмы были чисто синематическими. Позволительно было использовать уже увиденное в кино для откровенных ссылок. <...>. Некоторые планы я снимал, соотнося их с уже существующими, теми, что я знал у Преминджера, Кьюкора и

т. д. <...>. Все это связано с присущим мне и сохраняющимся поныне вкусом к цитированию. К чему нас в этом упрекать? Люди в жизни цитируют то, что им нравится. И у нас соответственно есть право цитировать то, что нам нравится. Итак, я показываю людей, которые цитируют: правда, я стараюсь, чтобы то, что они цитируют, мне нравилось» (Годар, 1985:216—218).

«На последнем дыхании» нашпигован всевозможными цитатами, о которых Годар охотно рассказывал. Наиболее объемный слой цитирования приходился на американский «черный фильм». Годар признавался: во время съемок он считал, что делает фильм того же жанра (Годар 1980:25). В одном из эпизодов героиня фильма Патриция пытается повесить в комнате героя Мишеля принесенную ей афишу-репродукцию картины Ренуара. Она примеряет ее то на одну, то на другую стену, в конце концов сворачивает в трубку и смотрит сквозь нее на Мишеля. Затем Патриция и Мишель целуются, и девушка отправляется в ванную комнату, где и прикрепляет афишу к стене. В этом эпизоде нет ничего такого, что нарушало бы линейное развертывание рассказа. Между тем сам Годар указывал, что в данном эпизоде скрыта цитата. В тот момент, когда Патриция смотрит в свернутую трубкой афишу, режиссер цитирует сцену из «Сорока ружей» Сэмюэля Фуллера, где один из героев смотрит на своего антагониста сквозь прицел ружья (Эндрью, 1988:18). Эта цитата выполняет двойную функцию. С одной стороны, она отсылает через фильм Фуллера к жанру «черного фильма» и устанавливает, используя выражение Жерара Женетта, архитектуральную связь (Женетт, 1979:88), так как жанр в качестве совокупности однотипных текстов может пониматься как *архитекст*. Иными словами, эта цитата подтверждает принадлежность фильма Годара определенному жанру и задает соответствующие этому жанру коды чтения.

С другой стороны, через фильм Фуллера вводится более глубокое понимание отношений между Патрицией и Мишелем, отношений, в которых Мишель выступает как жертва, мишень. Этот эпизод как бы предвосхищает трагическую смерть героя, погибающего из-за предательства Патриции.

Вместе с тем этот эпизод до такой степени органично включен в годаровское повествование, так прозрачен в общем мимесисе фильма, что требуется специальный комментарий Годара, чтобы усмотреть в естественно-непреднамеренном действии героини отсылку к фильму Фуллера. Без помощи Годара эта цитата, по существу, необнаружима, она исчезает в ненарушенной линейности рассказа. Сознательная, очевидная цитата, таким образом, для зрителя таковой не оказывается. Мы имеем выразительный случай сокрытия цитаты, ее исчезновения в мимесисе. Более того, смею утверждать, что до появления годаровского комментария этот эпизод, как это ни парадоксально, *не был цитатой*.

Теперь обратимся к другому примеру, извлеченному из фильма К. Т. Дрейера «Вампир» (1932). Фильм начинается с того, что его герой Дэвид Грей появляется на берегу реки и обнаруживает здесь странную гостиницу. Второй от начала план фильма показывает нам необычную вывеску этой гостиницы — ангела с крыльями, держащего в одной руке ветвь, а в другой — венок. Грей селится в гостинице и ложится спать. В момент, когда сновидения уже подступают к герою, вновь возникает крупный план той же вывески, следом за которым показывается загадочное явление в комнату засыпающего Грея владельца близлежащего замка, чьи обитатели стали жертвой вампира. Не будем более подробно касаться сложного «сюжета» фильма, блестяще проанализированного Д. Бордуэлом, показавшим, что в основе дрейеровского сюжета лежит притча о погружении героя в смерть, как о приближе-

нии к тайному знанию (Бордуэл, 1981:93—116).

В данном случае нас интересует странная вывеска гостиницы. Будь она показана на общем плане вместе со зданием, она могла бы пройти незамеченной. Но ее ни разу не демонстрируют вместе с гостиницей, но каждый раз в изолированном крупном плане. Во втором случае это вклинивание вывески в повествование кажется совершенно неуместным. Мы видим, как Грей после осмотра гостиницы заходит к себе в комнату и запирает дверь на ключ. Затем следует титр, говорящий о том, что лунный свет придавал предметам ирреальный облик, о том, что страх охватил героя и мучил его во сне. Далее возникает уже виденная зрителем вывеска гостиницы. И сразу после вывески мы видим спину лежащего в постели спящего Грея. Далее ключ в замке поворачивается и в комнату входит владелец замка. Очевидно, что неожиданное возвращение на улицу, к вывеске в данном монтажном контексте носит откровенно аномальный характер, а потому и может читаться как цитата.

Ветвь в руке ангела первоначально дает хороший ключ к пониманию смысла вывески. Естественным образом она ассоциируется с золотой ветвью Энея из «Энеиды» Вергилия. Как известно, золотая ветвь была необходима Энею, чтобы пересечь Стикс, погрузиться в царство теней и живым вернуться назад. Сивилла, советующая Энею раздобыть ветвь, говорит:

*Но не проникнет никто в потаенные недра земли,
Прежде чем с дерева он не сорвет заветную ветку.
Всем велит приносить Прозерпина прекрасный этот
Дар для нее*

(Вергилий, 1971:223).

Отсылка к «Энеиде» сейчас же придает всему дальнейшему приключению Грея особый смысл и метафорически приравнивает его к погружению в царство мертвых. Тем более что сон, смерть, тени — устойчивые мотивы фильма — обнаруживаются и в «Энеиде».

В фильме существуют и прямые указания на «Энеиду». Например, между прислужником вампира — доктором — и Греем происходит разговор о якобы слышимых лае и крике ребенка (которого нет в фонограмме). Но именно эти два звука — первое, что слышит Эней в Аиде: «Лежа в пещере своей, в три глотки лаял огромный Цербер. ...Тут же у первых дверей он плач протяжный услышал: Горько плакали здесь младенцев души...» (Вергилий, 1971:230). Да и венки, который держит ангел, обнаруживается в «Энеиде» на головах славных потомков Энея и т. д.

Таким образом, отсылка к «Энеиде» снимает аномальность неожиданного возникновения вывески в монтаже и достаточно убедительно интегрирует данный план в контекст фильма. Между тем аномалии сняты не до конца. Станным все же представляется то, что ветвь и венок держит ангел с большими крыльями, явно не имеющий никакого отношения к «Энеиде». Не до конца проясненным остается и то, почему ангел с ветвью превращен в вывеску гостиницы, чья роль в фильме столь мало функциональна. Это лишь место, где Грей ложится спать, где его посещает полусновидческий-полуреальный образ владельца замка и вручает ему книгу о вампирах. После этого Грей покидает гостиницу и уже ни разу туда не возвращается. С точки зрения экономии повествовательных средств, он точно так же мог набрести в сумерках не на гостиницу, а на замок и попроситься там на ночлег.

Интертекстуальность позволяет снять и эти противоречия. Можно предположить, что странная вывеска «цитирует» сонет Бодлера «Смерть бедняков», где возникает образ «гостиницы смерти»:

*Смерть — ты гостиница, что нам сдана заране,
Где всех усталых ждет и ложе и обед!*

*Ты — Ангел: чудный дар экстазов, сновидений
Ты в магнетических перстах ко всем несешь.*

(перевод Эллиса. Бодлер, 1970:207).

Уточним, впрочем, что в оригинале у Бодлера первая строка звучит иначе: «Это знаменитая гостиница, вписанная в книгу», что может объяснить появление мистической книги именно в данной гостинице. Бодлер метафорически описывает смерть и как гостиницу, и как ангела, несущего сновидения. Таким образом, появление ангела на вывеске гостиницы смерти в момент погружения героя в сон делается достаточно мотивированным. Возможно, в подтексте находится и «Красная гостиница» Бальзака, также связанная с темой смерти, крови (ср. с темой вампира). Укажем также и на мотив лающих свирепых псов, заявленный у Бальзака, но никак не проявляющий себя во время ночных блужданий героя повести по берегу реки.

М. Риффатерр показал, что сонет Бодлера интертекстуально связан со стихотворением Жана Кокто 1922 года «Лицевая и обратная сторона», где также развернут образ гостиницы смерти и, кстати, также появляется образ мистической книги, центральный для фильма Дрейера:

*Мы читаем одну сторону книжной страницы,
другая спрятана от нас. Мы не можем читать дальше,
Знать, что происходит потом*

(Кокто, 1925:431).

Но самое любопытное, что Кокто в чрезвычайно сложном фрагменте обращается к мотиву вывески на гостинице смерти:

*Дело в том, смерть, что ваша гостиница не имеет
никакой вывески (enseigne)
А я хотел бы издали увидеть прекрасного лебедя,
(сугне) истекающего кровью (qui saigne)
И поющего, откуда у него выкручивают шею,
Так я узнал бы то, чего я еще не знаю:
Место, где сон прервет мой путь,
И долго ли мне еще осталось идти*

(Кокто, 1925:432).

Вывеска, как и книга, здесь — предсказание будущего. Как показал Риффатерр (Риффатерр, 1979:80-81), вовсе не лебедь имеет здесь пророческое значение, но параномазия и спрятанные в тексте параграммы. Вывеска (*enseigne*) является параграммой глагола «истекать кровью» (*saigner*), а лебедь (*cygne*) — омонимом слова «знак» (*signe*). Таким образом, «истекающий кровью знак» и есть то, что объявляет судьбу, учит (*enseigne*) судьбе.

Если пророческая функция вывески на «гостинице смерти» заключена в знаке крови, то становится понятна ее связь со всей темой вампиризма и крови, книги о вампирах, предопределяющих судьбу героя на его пути в царство смерти.

Теперь мы можем ответить на вопрос, почему декларированная самим Годаром цитата из Фуллера не является таковой в режиме «нормального» прочтения фильма, а жестяная вывеска на гостинице в фильме Дрейера оказывается не просто цитатой, но своего рода *гиперцитатой*, наслаивающей один интертекст на другой. Взгляд Патриции сквозь свернутую трубкой афишу органично вписан в повествование «На последнем дыхании», он не несет в себе аномалий, противоречий, интерпретационных сложностей. Поэтому для чтения он не является цитатой. Другое дело — вывеска из «Вампира». Она вставлена в монтаж фильма таким образом, чтобы ее «аномальность» в монтажном ряду всячески подчеркивалась, она ни разу не показана на гостинице в общем плане и таким образом как бы вырвана из диегесиса, искусственно оторвана от своего места в пространстве действия. Фигура на вывеске (ангел с ветвью) для своего сопряжения с сюжетом фильма требует мотивировок, которые невозможно найти в самом «Вампире». Отсылка к «Энеиде» не разрешает до конца всех противоречий. И только напластование интертекстуальных связей позволяет в конце концов ввести этот нарушающий

логику рассказа элемент в текст. *Аномальный фрагмент органично входит в текст, только став цитатой.*

Приведенный анализ может вызвать возражения. Нам могут возразить, что мы не имеем никаких сведений о знакомстве Дрейера со стихотворениями Бодлера и Кокто и т. д. Но в данном случае, как мы стремились показать, этот вопрос не имеет смысла. Даже если Дрейер имел в виду нечто совершенно иное, Бодлер и Кокто позволяют вписать вывеску в текст фильма, а потому выполняют интертекстуальную функцию вне зависимости от намерений автора.

Г. Геральдическая конструкция и принцип «третьего текста»

Разобранный нами мотив представляет особый интерес и с иной точки зрения. Мы увидели, что один фрагмент текста для своей интеграции в контекст не всегда может обойтись отсылкой к одному внеположенному тексту (например, «Энеиде»). Для его интеграции необходимо привлечение двух, трех, а иногда и более текстов, превращение цитаты в гиперцитату. Это явление далеко не единично, а скорее характерно для феномена интертекстуальности. *Цитата становится гиперцитатой в том случае, когда одного источника недостаточно для ее нормализации в текстуральной ткани.*

Такая ситуация ставит целый ряд непростых вопросов. Гиперцитата не просто «открывает» текст на иные тексты, не просто расширяет смысловую перспективу. Она наслаивает множество текстов и слов друг на друга. По существу, она оказывается такой смысловой воронкой, куда устремляются теснящиеся друг друга смыслы и тексты, при том, что последние часто противоречат друг другу и не поддаются объединению в единое целое господствующего, уни-

тарного смысла. Действительно, с помощью «Энеиды», стихотворений Бодлера и Кокто, мы смогли интегрировать гостиничную вывеску «Вампира» в текст, но эта интеграция осуществлена за счет привлечения весьма разнородных интертекстов. В итоге, смысловая «нормализация» цитаты в фильме приводит к своего рода «декомпенсации» на ином уровне. Гиперцитаты упорядочивают текст, одновременно создавая «вавилон» смыслов.

Эта проблема решается двояко. С одной стороны, интертекстуальность может пониматься как произвольное нагромождение ассоциаций, цитат, голосов, в духе высказывания Годара о людях, которые цитируют то, что им нравится: «В заметках, куда я помещаю все, что может понадобиться для моего фильма, я отмечаю и фразу Достоевского, если она мне нравится. Чего ради стеснять себя? Если вам хочется что-то сказать, есть только одно решение: сказать это» (Годар, 1985:218). Моделью интертекстуальности становятся эти свободно аккумулирующие все, что попадает на пути, заметки. Такое понимание интертекстуальности сформулировал Барт: «Я упиваюсь этой властью словесных выражений, корни которых перепутались совершенно произвольно, так что более ранний текст как бы возникает из более позднего» (Барт, 1989:491). Для Барта эта произвольность аккумуляции смыслов важна потому, что она несет в себе отпечаток непредсказуемой и подвижной жизни.

Однако большинство исследователей стоит на других позициях. Л. Женни замечает: «...интертекстуальность обозначает не смутное и таинственное накопление влияний, но работу трансформации и ассимиляции множества текстов, осуществляемую центрирующим текстом, сохраняющим за собой лидерство смысла. <...>. Мы предлагаем говорить об интертекстуальности только тогда, когда в тексте можно обнаружить элементы, структурированные до него...» (Женни,

1976:262). Ему вторит Риффатерр, решительно отвергающий концепцию Барта: «...любое интертекстуальное сближение руководствуется не лексическими совпадениями, но структурным сходством, при котором текст и его интертекст являются вариантами одной и той же структуры» (Риффатерр, 1972:132).

Действительно, только структурная изоморфность текстов или текстовых фрагментов позволяет унифицировать смысл в рамках центрирующего текста-лидера. Речь, по существу, идет о некоем повторении одного и того же в интертексте и в тексте, но о повторении, разумеется, подвергшемся трансформациям, смысловой работе.

Особенно хорошо структурный изоморфизм проявляется в параграммах, где два сообщения с помощью взаимоналожения включены в единую текстовую структуру. Не случайно, конечно, Кристева обнаруживает именно в параграммах «центрирование в рамках единого смысла» (Кристева, 1969:255). Но ей же принадлежит и простая схема интертекстуальных отношений, которые, якобы, могут строиться по трем типам:

- 1) Полное отрицание (полная инверсия смыслов);
- 2) Симметричное отрицание (логика смысла та же, но существенные оттенки сняты);
- 3) Частичное отрицание (отрицается часть текста) (Кристева, 1969:256—257).

Понятно, что такого рода процедуры вообще возможны только при взаимодействии изоморфных друг другу структур. Как иначе можно представить себе, например, «симметричное» или «частичное» отрицания?

Эта потребность в структурности внутри интертекстуальных связей уже давно выдвигает на первый план проблему «текста в тексте» или того, что принято называть «*la construction en abîme*». Это выражение, чей дословный перевод — «конструкция в виде пропа-

сти», позаимствовано из геральдики и обозначает повторение внутри герба точно такого же герба в уменьшенном виде. В силу этого, в дальнейшем будем называть подобную конструкцию *«геральдической конструкцией»*. Впервые этот геральдический термин был перенесен на строение текстов Андре Жидом, который именно так окрестил живописные полотна, внутри которых помещено зеркало, сцену «мышеловки» в «Гамлете» или «марионеточного театра» в «Вильгельме Мейстере». Речь шла о разыгрывании персонажами в тексте той ситуации, в которую они сами включены (Жид, 1951:41).

«Геральдическая конструкция» отмечена повышенным градусом структурного сходства обрамляющего и инкорпорированного текстов. Л. Дэлленбах отметил сходство «геральдической конструкции» с тем явлением, которое проанализировал К. Леви-Стросс под названием «уменьшенная модель» (Дэлленбах, 1976:284). Под «уменьшенной моделью» Леви-Стросс понимает воспроизведение некоего реального объекта в уменьшенном виде, например, на живописном полотне. Изменение масштаба, по Леви-Строссу, само по себе имеет некие семантические последствия, например, придает копии объекта свойства сделанного вручную предмета, задает некий опыт овладения предметом, «компенсирует отказ от чувственных измерений приобретением интеллигибельных измерений» (Леви-Стросс, 1962:36). Речь идет, по существу, о переводе предмета в некое иное качество, которое в конце концов не может быть сформулировано с полной очевидностью. Мы бы определили эту трансформацию предмета в уменьшенной модели, как переход от предметности к репрезентации. Мишель Фуко, разбирая классический пример «геральдической конструкции» — «Менины» Веласкеса со сложным зеркальным пространственным построением, приходит к аналогичному выводу: «...репрезентация может даваться здесь

как чистая репрезентация» (Фуко, 1966:31). Тексты, действующие на основе удвоения, сопоставляют по-разному закодированные фрагменты, несущие сходное сообщение и тем самым лишь усиливают ощущение самого факта присутствия кода, то есть наличия репрезентации. Ю. М. Лотман так определяет это явление: «Удвоение — наиболее простой вид введения кодовой организации в сферу осознанно-структурной конструкции» (Лотман, 1981:14).

«Геральдическая конструкция» в конце концов создает лишь иллюзорную игру отсылок, референций, постоянно акцентируя одно и то же — игру кодов, выявленность репрезентации, структурный изоморфизм и... мерцающую за всем этим смысловую неопределенность. Конечно, отражение никогда не бывает точным, оно всегда несет в себе трансформацию, вариацию, тем более очевидную, что она накладывается на повтор. Но реальное производство смысла, возникающее в результате такой вариации, часто является результатом игры отражений и *поглощается этой игрой*. Мы оказываемся перед лицом настоящей иллюзии смыслопорождения, которая всегда в каком-то смысле сопровождает «чистую репрезентацию». Известные нам анализы фильмов с «геральдической конструкцией» только подтверждают справедливость наших слов, так как они почти целиком сосредоточены на улавливании системы отражений (Иванов, 1981; Метц, 1975:223—228).

Характерным случаем цитатной «геральдической конструкции», которую Дэлленбах определяет не как интертекстуальность, а как автотекстуальность (то есть внутреннее самоцитирование текста) является введение в фильм живописных, графических изображений. Они также играют роль своего рода «уменьшенных моделей». Резко выделяясь типом кодирования из ткани фильма, они декларируют свою подчеркнутую репрезентативность. Попробуем рассмотреть

на нескольких примерах, какова их смысловая роль. В уже упомянутом нами эпизоде из «На последнем дыхании» Годара, помимо афиши с репродукцией картины Ренуара, нам показывают еще две репродукции Пикассо. Одна изображает идиллическую юную чету и возникает в тот момент, когда Патриция за кадром говорит: «Я бы хотела, чтобы мы были Ромео и Джульеттой». Вторая появляется чуть позже. Она изображает юношу, который держит в руках маску старика. В момент, когда эта гравюра Пикассо занимает экран, за кадром звучит голос Мишеля: «Это все равно, что говорить правду, когда играешь в покер. Люди считают, что ты блефуешь, и ты выигрываешь».

В обоих случаях мы имеем дело почти с тавтологическим удвоением смысла. Показ любовной пары на фоне упоминания о Ромео и Джульетте или юноши с маской — на фоне реплики о блефе, ничего существенного не прибавляет к смыслу реплик. И все же... проходные реплики, за счет их сближения с цитатами из Пикассо, как будто «приподнимаются на котурнах», приобретают большее значение, принимают на себя что-то от репрезентативности листов Пикассо. Смысл в данном случае не столько открывается, сколько вводится в контекст подчеркнутой репрезентации и за счет повтора становится более отчетливым, унитарным. Цитаты здесь подобны красному карандашу учителя.

Но этот указующий перст создает и отчетливое ощущение дидактичности, примитивности простого удвоения. Именно в силу этого «геральдические конструкции» в текстах тяготеют к троичности, а иногда и к еще большему умножению двойников. В «Гертруде» (1964) Дрейера героиню мучает навязчивый сон. Она видит себя обнаженной и преследуемой сворой собак. Но в том же фильме фигурирует и большой гобелен, изображающий обнаженную Диану, которую разрывают на части псы Актеона. Сон удваивается живопис-

ной репрезентацией. Но тот же мотив с отчетливостью проецируется и на жизненную ситуацию Гертруды. Смысл сна, по справедливому замечанию П. Бонитзера, «прозрачен и лапидарен: собаки — это мужчины, чьим желанием — грубому эрзацу той любви, о которой она мечтает — Гертруда отдается в видениях и гибнет, растерзанная ими» (Бонитзер, 1985:93). Сама очевидность ситуации как будто не требует удвоения, обращения к автотекстуальности. Однако мы имеем не просто удвоение, но утроение коллизии в различных знаковых материях: словах героини, изображении на гобелене.

Приведем еще один пример. Он взят из фильма Э. Шёдзака и И. Пичела «Самая опасная игра» (1932). Этот мрачный готический фильм рассказывает оключениях двух молодых людей, Рейнсфорда и Евы, потерпевших кораблекрушение у берегов острова, принадлежащего зловещему маньяку графу Зарову, который соглашается отпустить своих невольных гостей на волю при условии, что они уцелеют во время организованной Заровым охоты на них. Зарову прислуживает страшный бородатый слуга Иван. Фильм начинается изображением двери замка Зарова. Крупный план показывает нам странный дверной молоток в виде пронзенного стрелой кентавра, держащего в руках обессилевшую девушку. Затем из внекадрового пространства возникает рука (Рейнсфорда), которая трижды бьет дверным молотком в дверь. Этот кентавр с девушкой в руках появляется вторично на гобелене, украшающем лестницу замка. На сей раз делается очевидным сходство лица кентавра со зловещей физиономией Ивана. Но режиссерам этого мало, и они специально подчеркивают сходство кентавра и слуги, в одном из кадров помещая Ивана на фоне гобелена и заставляя его сохранять неподвижность для того, чтобы сходство не оставляло уже никаких сомнений. Изображение кентавра с женщиной не только дважды

возникает в фильме — в виде скульптуры дверного молотка и изображения на гобелене, — но и усиленно сопрягается с персонажем фильма. «Геральдическая конструкция» здесь вновь приобретает троичность. Но в гобелене сюжет развернут более полно: в зарослях мы видим и юношу, который пустил стрелу в кентавра и который, разумеется, идентифицируется с Рейнсфордом, будущим победителем в борьбе за жизнь Евы и его собственную. Троичность автотекстуальных связей создает более сложное пространство референций и взаимоотражений, настоящую иллюзию смысловой глубины, особенно если учесть определенные вариации в развертке мотивов.

Т. Кюнтзель, давший превосходный психоаналитический анализ фильма, отмечает: «В теле кентавра сочленяются человек и животное, и эта смесь в своих различных формах (дикий-цивилизованный, природный-культурный, дичь-охотник) составляет проблематику фильма, поле его операций» (Кюнтзель, 1975:143). В таком контексте автотекстуальный повтор лишь центрирует тему фильма, выявляет ее и подчеркивает, не прибавляя ничего особенно нового. Но сама фигура кентавра и связанный с ней мифологический слой позволяют значительно расширить поле референций. Кентавр, похищающий женщину, — классический мотив мифологии. Кентавры похищали жен у лапифов, кентавр Эврителион пытался похитить невесту Пирифоя, Несс покушался на Деяниру и т. д. Данте помещает Несса, Хирона и Фола в ад (XII, 55—139), заставляя кентавров охотиться на грешников:

*Их толпы вдоль реки снуют облавой,
Стреляя в тех, кто, по своим грехам,
Всплывет не в меру из волны кровавой*

(Данте, 1950:50).

Уже одна эта цитата из Данте способна придать фильму Шёдзака и Пичела особый метафорический

смысл, позволяя по-новому осмыслить и кораблекрушение, и угрозу болот на острове, и весь смысл охоты.

Но дело не только в этом. Существенней, пожалуй, то, что умножение репрезентаций отрывает персонажей от заземленной реальности, распыляя ее в отражениях и символах. Марк Верне, анализируя мотив загадочного портрета в кинематографе, приходит к выводу, что удвоение героя в живописном изображении «извлекает субстанцию из реальности» (Верне, 1988:89), или, используя выражение Леви-Стросса, придает ей «интеллигибельный» характер. Реальность становится носителем смысла, который не всегда имеет формулируемый характер. П. Бонитзер справедливо замечает: «...план-картина всегда провоцирует удвоение видения и придает изображению характер тайны, понимаемой либо в религиозном, либо в полицейском смысле» (Бонитзер, 1985:32). Действительно, речь идет о конституировании тайны как таковой, то есть акцентировании загадочности возникающего смысла. Отсюда и острая потребность в умножении двойников, наращивании референций. Не случайно, конечно, в «Самой опасной игре» мы как раз и сталкиваемся с соединением детективной загадки с неким религиозным таинством (если иметь в виду отсылку к Данте).

То, каким образом удвоение в «геральдической конструкции» требует третьего текста как источника цитирования, можно продемонстрировать на примере фильма А. Сокурова «Спаси и сохрани» (1989). Похороны Эммы обставлены в фильме достаточно загадочно. Героиню хоронят в трех гробах, внешний из которых циклопически огромен. Само по себе умножение гробов создает ситуацию некой загадки, вызывающей недоумение у зрителя. Поскольку фильм является свободной экранизацией «Мадам Бовари» Флобера, то загадка трех гробов как будто может быть решена обращением к первоисточнику. В данном случае

фильм педантично следует роману Флобера. Шарль у Флобера так формулирует свою волю относительно похорон Эммы: «...гробов три: первый — дубовый, второй — красного дерева, третий — свинцовый. <...>. Я так хочу. Сделайте так».

Все очень удивились таким романтическим выдумкам Бовари...» — пишет Флобер (Флобер, 1947:168), подчеркивая загадочную эксцентричность такого решения. Между тем отсылки к Флоберу не хватает для того, чтобы мотивировать аналогичное решение у Сокурова. Идея чистой иллюстрации оказывается недостаточно сильной для нормализации чтения фильма, его понимания. При этом введение третьего источника, который, казалось бы, способен лишь запутать ситуацию, может оказаться спасительным для зрителя. Таким источником, скажем, мог бы послужить Эйзенштейн, обращающийся к тому же образу в работе «Монтаж, 1937»: «Очень впечатляют обычно описания покойников, пересылаемых на дальние расстояния: эти заключенные друг в друга гробы — дубовый, свинцовый, футляр на дубовый, футляр на свинцовый. Таковы гравюры, [изображающие] Наполеона в гробу после перевозки его тела с острова Святой Елены, когда подняты крышки всех гробов, и тело Наполеона кажется обведенным четырехкратным контуром гробов от самого близкого и непосредственного до сурового внешнего ящика, охватывающего внутренние слои» (Эйзенштейн, 1964—1971, т. 2:389). Введение в цепочку Флобер—Сокуров совершенно «ненужного» здесь Эйзенштейна сразу решает множество проблем. Оно увязывает фильм Сокурова с творчеством Эйзенштейна (а «Стачка» — любимый фильм Сокурова), вводит ассоциацию с Наполеоном, которая много «объясняет» в романе Флобера, особенно если вспомнить, что Шарль хотел украсить могилу Эммы пирамидой, храмом Весты и в конце концов остановился на мавзолее, «у которого на обоих главных

фасадах должно было быть изображено по «гению с опрокинутым факелом» (Флобер, 1947:175). Все это придает особую гротескность и идее о трех гробах, которые начинают читаться как пародия на похороны Наполеона и т. д. Смысл, «закупоренный» в горловине между фильмом и романом, вдруг начинает циркулировать, хотя и по весьма произвольным законам. Третий текст создает иллюзию объяснения семантической загадки, возникающей в результате взаимоотражения двух зеркально обращенных и сходных текстовых фрагментов. Третий текст как бы вырывает смысл из замкнутого пространства удвоения.

Несколько иной вариант «геральдической конструкции» обнаруживается в фильме «Перевоспитание пьяницы» (1909), к которому в ином контексте нам еще предстоит вернуться во второй главе этой работы. Фильм вписывался в начатую в конце 1908 года мэром Нью-Йорка Макклелланом кампанию по моральному оздоровлению кинематографа (Ганнинг, 1984) и был по-настоящему дидактическим фильмом, призванным продемонстрировать ужасы пьянства. В первом эпизоде фильм показывает отца семейства, являющегося в пьяном виде домой и терроризирующего жену и восьмилетнюю дочь. Дочь приглашает отца в театр, на сцене которого разыгрывается та же самая история, что была представлена в первом эпизоде — опустившийся пьяница устраивает дебоши и терроризирует жену и дочь. Увиденное на сцене пробуждает совесть героя, который возвращается домой, порывает с пьянством и возникает в последнем эпизоде фильма в идиллической сцене, в окружении жены и дочери у камина.

«Геральдическая конструкция» фильма, разворачивающегося на сцене театра то, что происходит в сюжете ленты, специально отмечалась в рекламном бюллетене «Байографа»: «Вся конструкция фильма совершенно новая, показывающая пьесу внутри пьесы»

(Байограф, 1973:77). Зеркальность конструкции «текст в тексте» особенно подчеркивается в фильме чередующимся изображением, демонстрирующим то происходящее на сцене театра, то зрительный зал, где герой, обнимающий девочку, остро реагирует на происходящее, указывая пальцем на сцену и на себя, тем самым как бы акцентируя идентичность происходящего в пьесе и в «жизни». Классическим можно считать и дублирование сюжета в театральном представлении, которое подчеркивает смысл, придает ему дидактический характер за счет повтора и разворачивает сюжет фильма в зеркале театральной репрезентации.

Между тем в бюллетене «Байографа» содержится одна весьма значимая деталь. Театральное представление определяется здесь как перенос на сцену «Западни» Золя. Разумеется, вся тема алкоголизма позволяет сблизить театральное представление из «Перевоспитания пьяницы» с романом Золя. И все же трудно себе представить, чтобы зритель фильма идентифицировал представленный в нем спектакль именно как «Западню». На это в фильме нет никаких указаний, а сюжет пьесы, повторяющий сюжет фильма, не имеет никакого отношения к роману, прежде всего рисуящему не столько деградацию мужчины-пьяницы (у Золя — Купо), сколько историю падения Жервезы, спивающейся, выходящей на панель, изменяющей Купо с Лантье и т. д. Ничего этого в фильме Гриффита, разумеется, нет, а вероятная Жервеза представлена точно так же, как героиня фильма — она чистая, невинная, страдающая женщина, жертва деградирующего мужа.

Эту отсылку к Золя можно было бы считать простой неточностью, если бы вся структура «Перевоспитания пьяницы» не воспроизводила совершенно аналогичную «геральдическую конструкцию» из другого романа Золя — «Добыча». В «Добыче» описывается представление «Федры», на котором присутствуют

героиня романа Рене и сын ее мужа от первого брака Максим, к которому она пылает кровосмесительной страстью. Отношения Рене и Максима зеркально отражают отношения Федры и Ипполита на сцене. При этом спектакль устанавливает, как и в фильме Гриффита, полнейшую идентификацию героев романа с героями пьесы и как шок действует на сознание Рене. Когда начинается монолог Терамена на сцене, Рене исторически соединяет в своем сознании пьесу Расина и свою жизненную коллизию: «Продолжался бесконечный монолог. Мыслями Рене была в оранжерее, ей представлялось, что муж ее входит, застает ее под пылающей листвой в объятиях сына. Она переживала ужасные муки, почти теряя сознание; но вот раздался последний, предсмертный вопль Федры, полной раскаяния, бившейся в конвульсиях от выпитого яда, и Рене открыла глаза. Занавес опустился. Хватит ли у нее когда-нибудь силы отравиться? Какой мелкой и постыдной казалась ее драма в сравнении с античной эпопеей!» (Золя, 1957:452:453). Фильм Гриффита воспроизводит не только структуру «геральдической конструкции» (пьеса в тексте), но сам тип реакции персонажей. В «Добыче» этот прием повторен с вариацией дважды. Здесь описано также театральное представление живых картин «Любовные похождения Нарцисса и нимфы Эхо». Но на сей раз актерами являются сами Рене и Максим, представляющие свои отношения публике. Система зеркал в данном случае подвергается инверсии. Для Золя чрезвычайно существенно то, что театральное представление изображает ситуацию лжи, поскольку театр для него (в классических формах), в противоположность натуралистическому роману, есть место лжи: «здесь всегда придется лгать» (Золя, 1971:166). Театральная репрезентация как носитель лжи в романе Золя одновременно выступает и как место выявления, разоблачения этой лжи, а потому — утверждения правды. Разница в типе коди-

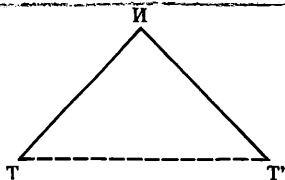
рования текста проецируется на саму романную ситуацию обмана и измены. Как будет видно из дальнейшего изложения (глава 2), Гриффит также на определенном этапе начинает расценивать театр как место фальши, обмана и порока. Но эта его позиция проявляется несколько позже, лишь в смутной форме проступая сквозь интертекстуальные связи «Перевоспитания пьяницы» и «Добычи».

Этот пример показывает, каким образом функционирует «геральдическая конструкция». С одной стороны, за счет удвоения текста она подчеркивает однозначность дидактического содержания, унифицирует смысл и тем самым его «сужает». Но за счет введения третьего текста (в данном случае, отсылки к Золя и параллельной «геральдической конструкции» в «Добыче», возможно натолкнувшей Гриффита на идею использовать конструкцию «текст в тексте» для своего фильма) одномерность дидактического смысла снимается и производится его коррекция в сторону «открытия» смысла, введения некой тайны, неоднозначности, а иногда и прямой инверсии смыслов. Происходит одновременно и своего рода растворение унитарного смысла в усложняющейся форме. Зритель осуществляет ту же семантическую процедуру, что и исследователь у Шпета: «То, что дано и что кажется неиспытанному исследователю содержанием, то разрешается в тем более сложную систему форм и напластований форм, чем глубже он вникает в это содержание». (Шпет, 1989:424).

Третий текст и способствует преодолению однозначности «содержания», за счет осуществляемого им напластования форм. Поэтому третий текст работает в режиме прямо противоположном второму тексту. Такие троичные (и более сложные) «геральдические конструкции» одновременно и сужают, и расширяют смысл, задают разные перспективы чтения. Нарращивание количества текстуальных двойников позволяет

преодолеть и эффект замораживания смысла в подчеркнуто репрезентативных системах (театр, живопись), снимает его с котурнов, стирает красный карандаш учителя с полей текста. При этом вся «геральдическая конструкция», разумеется, основана именно на декларативном введении таких глубоко закодированных фрагментов в ткань фильма.

Принцип «третьего текста», к которому тяготеют «геральдические конструкции», может быть понят и гораздо шире и даже распространен на все явления, связанные с интертекстуальностью (об этом принципе более подробно речь пойдет во второй главе). М. Риффатерр предложил называть этот третий текст «интерпретантой». Он вводится в двоичную интертекстуальную схему аномалий, которая не может быть нормализована с помощью одного интертекста. Это может быть фигура ангела на вывеске в «Вампире», которая не объясняется отсылкой к «Энеиде», или упоминание «Западни» у Золя и Гриффита, которое не оправдывается содержанием показанной в фильме пьесы. Риффатерр предлагает графически изобразить интертекстуальные отношения в виде преобразенного семиотического треугольника Г. Фреге:



Здесь «Т» — текст, «Т'» — интертекст, а «И» — интерпретанта. Риффатерр замечает: «Интертекстуальность не функционирует и, следовательно, текст не получает текстуальности, если чтение от Т к Т' не проходит через И, если интерпретация текста через интертекст не является функцией интерпретанты» (Риффатерр, 1972:135).

Интерпретанта важна для нас по нескольким причи-

нам. Во-первых, она позволяет окончательно преодолеть представление о связи текста и интертекста, как связи между источником и последующим текстом, она снимает примитивное представление о процессах «заимствования», «влияния». Она позволяет гораздо более убедительно представить саму работу по производству смыслов, которая всегда идет за счет сдвигов и трансформаций. Интерпретанта, третий текст интертекстуального треугольника, ответственна за появление того, что Бахтин называл «смысловыми гибридами» (Бахтин, 1975:172), к которым можно отнести практически все художественные тексты. И наконец, интерпретанта позволяет понять, каким образом осуществляется процесс пародирования, так как именно третий текст оказывается тем «кривым зеркалом», которое пародийно искажает структуры интертекста в тексте. Так, ссылка на Наполеона у Эйзенштейна позволяет прочитать три гроба Эммы в фильме Сокурова «Спаси и сохрани» как пародийную деталь. Интерпретанта ответственна за пародийность текста в той мере, в какой И и Т' не в состоянии войти друг с другом в непротиворечивое взаимодействие. Сохранение следов этого противоречия в тексте и может пониматься как пародия.

В заключение мы хотели бы остановиться еще на одном фильме, который демонстрирует, каким образом структурный изоморфизм интертекстуально связанных текстов создает смысл как тайну, загадку и каким образом в конструирование этого загадочного смысла вмешивается интерпретанта. Речь идет о фильме Орсона Уэллса «Гражданин Кейн» (1941). Напомним интригу фильма. Он начинается с того, что в своем замке Ксанату умирает герой фильма Чарлз Фостер Кейн. В момент смерти с его губ срывается последнее слово «Rosebud» (Розовый бутон), а из рук выпадает и разбивается стеклянный шар, заключавший в себе миниатюрный зимний пейзаж. Владелец

журналов и кинохроники Роулстон приказывает журналисту Томсону выяснить смысл последнего слова Кейна, по его мнению, являющегося ключом к жизни и личности покойного. Фильм является своего рода мозаикой (головоломкой) из визуализированных рассказов о Кейне, выслушиваемых Томсоном, которому так и не удается раскрыть загадку «Rosebud». Но зрителю тайна приоткрывается. В финале фильма рабочие, сжигающие хлам в Ксанаду, бросают в печь детские санки Кейна, на которых нарисован розовый бутон и написано это слово.

В фильме навязчиво подчеркивается связь между словом «Rosebud» и стеклянным шаром, как будто гипнотизирующим Кейна с первого момента своего обнаружения. Этот шар одновременно является и своеобразным зеркалом, удваивающим мир и как бы вводящим зрителя в ситуацию «геральдической конструкции». Шар-зеркало отсылает к некоему видению, подобному тем, что связываются с такими шарами в спиритизме или картинах типа «Salvator Mundi», где в стеклянном шаре дается видение мира (см. Бялостоцки, 1978). Фильм, однако, декларативно отсылает к одному литературному тексту, связанному с мотивом видения. Название дворца Кейна Ксанаду отсылает к фрагменту С. Т. Кольриджа «Кубла Хан, или Видение во сне», начальные строки из которого цитируются в фильме Уэллса. Да и сам Кейн (Kane) отождествляется с Ханом (Khan), что особенно очевидно в русской транскрипции его имени, мелькающей в показанной в фильме газете: Кан. «Кубла Хан» лежит в подтексте целого ряда мотивов фильма: река Альф (алфавит) из Кольриджа превращается в «газетный поток» Кейна — магната прессы. Фигурирующая во фрагменте Абиссинская дева с ее пением пародийно предстает в образе второй жены Кейна — певичке Сюзан Александер, выступающей в фильме в «восточной опере». Строительство дворца из пения и музыки Абиссинской

девы отражается в строительстве здания оперы для Сюзан. Райские кущи Ксанату перекликаются с гигантским зоопарком Кейна — «самым большим частным зверинцем со времен Ноя» и т. д.

Но более существенно другое. Кольридж утверждал, что строки «Кубла Хана» явились ему в глубоком сне, вызванном опиумом. Проснувшись, он начал записывать свое видение, однако к нему явился визитер и оторвал его от работы — «по возвращении к себе в комнату автор, к немалому своему удивлению и огорчению, обнаружил, что, хотя и хранит некоторые неясные и тусклые воспоминания об общем характере видения, но за исключением каких-нибудь восьми или десяти разрозненных строк и образов, все остальное исчезло, подобно отражениям в ручье, куда бросили камень, но, увы! без их последующего восстановления» (Кольридж, 1974:77—78). Таким образом, «Кубла Хан» выступает как энигматический текст, загадочный фрагмент — видение с утерянным концом. И в этом смысле он типологически изоморфен «Гражданину Кейну», построенному вокруг видения-загадки.

«Гражданин Кейн» отсылает к еще одному произведению. Отсылка эта имеет хотя и очевидный, но менее навязчивый характер.

В фильме неоднократно высказывается догадка, что «Rosebud» — это женское имя. И действительно, такое женское имя существует, оно принадлежит героине романа Чарльза Диккенса «Тайна Эдвина Друда», которая зовется именно Роза Бад (Rose Bud — в русском переводе О. Холмской — Роза Буттон). Поскольку смысл этого словосочетания до конца фильма не ясен зрителю, загадочное «Rosebud» заставляет зрителя искать основания для включения романа Диккенса в кейновский подтекст. И эти основания вновь обнаруживаются в сходстве «Эдвина Друда» с «Кубла Ханом» и «Гражданином Кейном». Роман Диккенса был также неокончен его автором, детек-

тивный сюжет его остался недописанным и ключи от смысла утеряны. В романе есть и прямые параллели с сюжетом «Кейна». Точно так же, как в фильме, предпринимаются попытки расшифровать последние слова героя, в романе есть сцена безрезультатных попыток расшифровать слова, произносимые курильщиком опиума в состоянии визионерского транса, а опиумные видения героя романа Джаспера занимают важное место в сюжете (сравни с опиумными видениями Кольриджа). В начале книги Джаспер ставит своего рода герменевтический эксперимент по расшифровке «опиумного текста»: «Если и прорывались отдельные слова, то без смысла и связи<...> — Нет, ничего нельзя понять!» (Диккенс, 1962:281). Ситуация загадки всего романа здесь как бы воспроизводится в его фрагменте. Весьма показательно, что история Сюзан (Абиссинской девы) находит прямое отражение у Диккенса. Кейн упрямо пытается научить Сюзан петь, сделать из нее певицу. Один из этих уроков кончается истерикой Сюзан, которая отказывается петь. В романе Джаспер также безжалостно обучает пению Розу Бад: «А Джаспер по-прежнему неотступно следил за ее губами и по-прежнему время от времени задавал тон, словно тихо и властно шептал ей что-то на ухо — и голос певицы, чем дальше, тем чаще, стал вздрагивать, готовый сорваться; внезапно она разразилась рыданиями и вскричала, закрыв лицо руками:

— Я больше не могу! Я боюсь! Уведите меня отсюда!» (Диккенс, 1962:348). Эта сцена повторяет аналогичный эпизод из «Кейна».

Показательно, что весь сюжет с насильственным обучением бездарной Сюзан пению перекликается с еще одним литературным источником — романом Джорджа Дю Морье «Трильби», где гипнотизер Свенгали, погружая лишнюю слуха Трильби в гипнотический транс, добивается от нее идеального пения. Одна из ключевых сцен романа изображает раненого Свен-

гали в ложе театра, гипнотизирующего поющую Трильби. В какой-то момент Свенгали теряет сознание, Трильби выходит из транса и оказывается не в состоянии петь. Следует шумный провал певицы: «Она постаралась спеть «Бен Болт», но она спела его в своей старой манере, так как она это делала в Латинском квартале, послышалось самое удручающе гротескное пение, которое когда-либо исходило из человеческой гортани» (Дю Морье, 1895:379). Кейн ведет себя как пародийный Свенгали, убежденный в том, что, если ему и не удастся загипнотизировать Сюзан, он, во всяком случае, сможет загипнотизировать окружающих. Вся сцена в опере с Кейном, пронизывающим Сюзан демоническим взглядом, и несчастной певицей, издающей «удручающе гротескное пение», позволяет ввести «Трильби» в подтекст фильма, тем более что и роман Дю Морье строится как загадка, открывающаяся лишь в самом конце книги, *после смерти* Свенгали. «Трильби» вполне может выступать в качестве интерпретанты, перевода серьезную параллель «Кейн» — «Кубла Хан» в пародийный регистр. Характерно, что «Трильби» уже использовался для пародийного переворачивания ситуации в «Улиссе» Джойса. Здесь Блум появляется в облике пародийного гипнотизера: «в меховой шубе Свенгали, с наполеоновской прядью, скрестив руки на груди, нахмурил лоб в усилии чревоушателя-экзорциста...» (Джойс, 1989, № 9: 146).

Впрочем, каждый из перечисленных текстов может выступать в качестве интерпретанты, так как он по-своему деформирует связи между «Гражданином Кейном» и любым из текстов его интертекстуального окружения. И эта деформация каждый раз дополняется акцентированным введением мотива загадки, утерянного ключа, фрагментарности и т. д. Интертексты настойчиво воспроизводят основную энигматическую ситуацию фильма. Н. Кэрролл заметил, что «в

фильме разнородность кейновских коллекций выступает как объективный коррелят личности Кейна» (Кэрролл, 1989:53). Действительно, Кейн коллекционировал все — от своих детских санок до греческих и египетских статуй. Разнородность этой коллекции отражает абсолютную несводимость личности героя к некоему унифицирующему ее центру. По выражению Борхеса, «Кейн» выступает как «хаос видимостей», «лабиринт, не имеющий центра» (Козарински, 1979:76), а потому не имеющий разгадки. Интертексты входят в состав «Гражданина Кейна» также на правах вещей из коллекции героя. Не создавая реальной разгадки, они лишь умножают перспективу загадочности, служат стратегии углубления смысла, и в этом отношении их взаимодействующая функция (функция интерпретанты) особенно значима.

Важно также отметить и тот факт, что лабиринт интертекстуальности придает особую парадоксальность самой структуре фильма. Загадку в фильме задает Кейн, то есть персонаж, существующий внутри фильмического диэгесиса. Но загадка эта отсылает к целому ряду текстов, которые в той или иной форме изоморфны строению самого фильма (его дискурса). Эти тексты как бы «описывают» саму фрагментарность, «неоконченность» фильма Уэллса. Иными словами, персонаж фильма (Кейн) располагает знанием, не только касающимся его собственной биографии, но и той формы, в которую будет облечена эта биография *после его смерти*. Кейн знает нечто о дискурсе, принадлежащем Орсону Уэллсу. Именно поэтому в фильме персонаж ставит загадку, которая не может быть решена изнутри его биографии, изнутри его истории, загадку, что может быть отгадана лишь тем, кому знакомо посмертное описание этой биографии, то есть *зрителем*, а не журналистом-детективом Томсоном. В конце фильма Томсон, впрочем, проницательно замечает, что вообще невозможно разгадать

«смысл» Кейна, расшифровав непонятное слово. Это замечание Томсона непосредственно предшествует появлению злосчастных санок, то есть получению отгадки зрителем.

Но эта отгадка (данная зрителю) несомненно имеет полуфиктивный характер. Эта фиктивность подчеркивается тавтологически-самоописательным характером загадки объединения всех трех интертекстов (она решается тем, что все три «цитированных» текста — загадки). Вопрос о реальном статусе Кейна оеаается без ответа хотя бы потому, что он занимает место и *персонажа* и *автора*, имеющего сведения о форме описывающего его самого текста. Дискурс о нем становится его собственным дискурсом.

У загадки Кейна нет разгадки. Энигматический литературный подтекст служит иной цели. Он разрушает ясность *модальности* повествования и создает структуру, позволяющую соскальзывать с диегетического уровня (уровня повествования) на дискурсивный уровень (уровень организации формы рассказа). Любопытно, что в аналогичном ключе использовал тот же «Кубла Хан» Борхес в эссе «Сон Кольриджа» (Борхес, 1984:202—205). Связь между этими двумя уровнями создается литературным подтекстом, той загадкой соотношения интертекстов, которая задается автором в лице Кейна и подтверждается герменевтическим соревнованием зрителей и персонажей (Томсон, Роулстон). В этой борьбе за смысл, казалось бы, выигрывает получающий ответ зритель. Ведь именно он видит в финальном эпизоде фильма санки с разгадкой. Но все же подлинная победа, как ни странно, остается за персонажами, которые в конце концов понимают, что подлинной разгадки нет.

Как видим, структура интертекстуальных связей в значительной мере ответственна в фильме Уэллса за блуждание смыслов, которые так и не реализуются в *унитарном, финальном смысле текста*. Взаимная

деструкция смыслов создает ту бездонную семантическую воронку, которая характерна для «геральдических конструкций» и подменяет финальный смысл самим процессом его поисков. Интертекст конституирует смысл как работу по его отысканию. И в этом его фундаментальное значение в смыслопорождающем механизме фильма. Сама процедура соскальзывания с диегетического уровня на дискурсивный, выявленная нами на примере «Гражданина Кейна», имеет в этой работе существенное значение. Когда Дэвид Грей в «Вампире» слышит отсутствующий в фонограмме крик ребенка, то, по существу, он слышит тот крик, который раздается не в его истории, а в эпосе Вергилия. Неожиданным образом изнутри своей истории он, так же, как и Кейн, пронизает интертекст, в который включен рассказывающий о нем фильм. Таким образом, Грей слышит (знает) то, что ведомо только Дрейеру. Персонаж занимает место «автора». Этот сдвиг не может быть понят, нормализован, он обязательно порождает ту тайну, которая не может быть разрешена. Таким образом, интертекстуальность, разрешая некоторые противоречия текста, одновременно создает иные — по существу неразрешимые противоречия. Интертекст функционирует как разрешение одних (разрешимых) противоречий в процессе создания иных — неразрешимых. Понимание, таким образом, сопровождается возникновением тайны. В этой перспективе *смысл может описываться как понимание в ауре тайны.* Сама эта формулировка показывает, как далеко теория интертекста уводит нас от оснований классической семиотики, позволяя нам хотя бы издали прикоснуться к тому невыразимому, загадочному, таинственному, что издавна составляет прелесть всякого искусства.

Часть 2. В сторону повествования: Гриффит

Глава 2. Вытеснение источника (Гриффит и Браунинг)

В предыдущей главе мы указывали на то, что цитата как особый фрагмент текста, по существу, не связана с авторским намерением и конституируется в процессе чтения. Ответственным за слой цитирования в этом смысле оказывается не автор, но читатель, зритель. Разумеется, это положение относится лишь к тем случаям, когда автор сам не указывает на источник цитирования, когда цитата существует в тексте, так сказать, «без кавычек». Цитаты, декларированные автором, также могут выполнять в тексте нормализующую роль, как и те, которые обнаруживаются в нем читателями. Между тем слой авторского цитирования может выполнять и совершенно иную функцию, часто прямо противоположную обозначенной. Авторское цитирование может не только не «нормализовать» текст, но, напротив, вводить в него дополнительные аномалии, затрудняя, а не облегчая его чтение.

Технику цитирования, вводящую дополнительные аномалии в текст, можно определить как «ложное цитирование». В кинематографе оно особенно очевидно проявляется там, где речь идет об указании на литературный источник, лежащий в основе фильма. Сама традиция отсылок фильма к определенному литературному первоисточнику (экранизация) превращает фильм в целом в большую цитату, создает «глобальную» интертекстуальную связь фильма с литературным текстом. Показателен большой опыт интерпретации экранизаций, который основывается на сопоставлении фильма с литературным источником и обна-

руживает в отклонении от первоисточника или следовании ему значительный смысловой потенциал. Между тем существуют фильмы, отсылающие к ложному источнику. В наиболее последовательной форме отсылка к ложному источнику обнаруживается, например, у Дрейера. «Страницы книги сатаны» (1919) объявляются Дрейером экранизацией романа Мэри Корелли «Печали сатаны», к которому фильм не имеет никакого отношения. «Страсти Жанны д'Арк» (1928) возводятся к роману Жозефа Дельтея, с которым они не имеют ничего общего. «Вампир» (1932) представляется экранизацией книги Шеридана Ле Фаню «Сквозь темное зеркало», откуда позаимствованы лишь две-три детали.

В огромном корпусе гриффитовских фильмов обнаруживается нечто сходное, хотя и в иной форме. Гриффит, например, трижды экранизировал поэму А. Теннисона «Энох Арден». Первая экранизация — «Много лет спустя» (1908) — дает указание на первоисточник, но имена героев и название поэмы в фильме изменены. Вместо Эноха Ардена, например, в фильме действует Джон Дэвис. Вторая экранизация — «Неизменное море» (1910) — возводится Гриффитом к ложному источнику, стихотворению Чарльза Кингсли «Три рыбака», актуальному не для этого фильма, но для другого — «Пески Ди», снятого двумя годами позже. Герои фильма не имеют имен. Третья экранизация уже декларирует свою связь с Теннисоном и называется «Энох Арден» (1911).

Понятно, что такая техника отсылки к ложным источникам ни в коей мере не облегчает понимания текста, но, напротив, вводит в него трудно разрешимую загадку. С. Проуэр, например, приложил большие усилия для того, чтобы все же найти в «Вампире» Дрейера хоть какие-то следы книги Шеридана Ле Фаню. Результат оказался не очень убедительным, но сама работа Проуэра показывает, сколь велика

потребность обосновать ссылку на ложный источник, для того чтобы снять вводимую ею аномалию (Проуэр, 1980:138—163).

Однако обосновать ложную цитату в рамках интертекстуальности, по существу, оказывается невозможным. И это понятно. Интертекстуальность работает как логизирующий механизм только там, где *обнаруживается* сходство между текстами — там, где такого сходства нет, интертекстуальность оказывается неэффективной. Ложная цитата *создает* совершенно особое явление. Она порождает *аномалию, которая не может быть решена через соотнесение одного текста с другими*, она блокирует в силу своей ложности (негативности) сам механизм интертекстуальности.

В этой чрезвычайной ситуации читатель-интерпретатор имеет, по существу, единственный выход: он вынужден ввести в контекст фигуру автора, без которой прекрасно обходится интерпретация в случаях работающей интертекстуальности. Логика введения автора в контекст ложного цитирования определяется хотя бы тем, что именно автор в действительности отвечает за ложную отсылку. Поиск догадки переносится в область авторской психологии. Вот как биограф Дрейера М. Друзи отвечает на вопрос о ложных указаниях на первоисточник у этого кинематографиста: «Почему он не осмеливается признаться, что он сам выдумал всю эту историю? Ответ, на мой взгляд, прост: дело в том, что он боится выдать себя, направить зрителя по тайному следу, который он от всех скрывает. Именно поэтому он обычно не осмеливается писать свои собственные сценарии: он боится, что его подсознание выдаст его, что драма его происхождения, которую он так стремится вытеснить, обнаружится в тех историях, которые он может придумать. Вот почему он предпочитает скрываться за более или менее известным писателем, прятать мучающие его проблемы за творчеством другого» (Друзи, 1982:256).

Друзи установил, что Дрейер был приемным ребенком и всегда скрывал историю своих родителей, отказавшихся от него. В героях «Вампира» он обнаруживает закамуфлированных героев детской драмы режиссера. Для Друзи вампир — Маргарита Шопен — это «ложная мать» Дрейера, которую звали Марией (сходство корней имен — *Мария* и *Маргарита*). Слугу в поместье Дрейер назвал Жозеф, а в сценарии он фигурировал как Бернар. Подлинную мать Дрейера звали Жозефина-Бернардина и т. д. (Друзи, 1982:257—259). Таким образом, психологическая мотивировка позволяет Друзи создать для «Вампира» свой собственный интертекст (биографию режиссера), который и объясняет (нормализует) ложную цитату.

Вместе с тем сама логика интерпретации намерений Дрейера, данная Друзи, конечно, не может считаться убедительной, а тем более безупречной. Формулировки типа «он боится, что его подсознание выдаст его», не могут быть обоснованы с высокой долей вероятности. Нам не дано знать психологических мотивировок, заставивших Дрейера отослать зрителя именно к книге Ле Фаню. Другой автор может с тем же успехом придумать иную психологическую коллизию в сознании или подсознании режиссера. Но избежать обращения к авторской психологии в данном случае вряд ли возможно. Интертекстуальность при ложном цитировании почти неизбежно восстанавливается за счет психологизирующих фантазий. Следует, однако, в полной мере отдавать себе отчет в том, что это *психологизирование является лишь одной из стратегий чтения*, необходимой для преодоления блокировки механизма интертекстуальности. В этом смысле обращение к психологии автора не проливает никакого света на эту психологию и относится целиком к сфере читательской интерпретации текста. Правда, акцент на психологическую мотивировку резко выдвигает фигуру автора из тени, вводит ее в текст как храни-

теля семантических ключей к нему, придает автору видимость активного присутствия в тексте. Фиктивная фигура автора как бы соединяется со смысловой аномалией, приобретая от нее репрезентативность. Ложное цитирование, таким образом, становится эффективным способом превращения фигуры автора в значимый элемент текста.

Значительный, хотя и спорный, вклад в развитие теории интертекста, с точки зрения включения в нее фигуры автора, осуществил американский филолог Гарольд Блум (Блум, 1973; Блум, 1975; Блум, 1976). Блум рассматривает любое стихотворение (он работает, в основном, на материале англоязычной поэзии) как авторский «акт чтения» стихотворений предшественников, таким образом перенося интертекстуализацию из сферы компетенции читателя в сферу компетенции читателя-автора. Этот акт творческого чтения осуществляется поэтом как сложная система субституций, подменяющих уже существующие «представления» свежими представлениями. Для такого понимания творчества исключительное значение приобретает фигура предшественника.

Акт творчества (чтения, или, в терминологии Блума, «ложного чтения» — *misreading*) проходит шесть стадий. Первая стадия — выбор — сводится к фиксации фигуры предшественника. Вторая стадия — заключение договора — есть установление согласия между поэтическим видением предшественника и последователя. Третья стадия — выбор соперничающего источника вдохновения, необходимого для осуществления субституции (так, Вордсворт, ориентированный на Мильтона, постулирует вторую ось ориентации — природу как источник текста). Далее следуют этапы ложного чтения, ревизии текстов предшественников и постулирования собственного поэтического «Я» через систему субституций (Блум, 1976:27). В процессе творчества предшественник выступает в качестве второго

«Я» поэта, с которым устанавливаются сложные отношения оппозиции и идентификации. Творчество рассматривается Блумом как «одинокая борьба против принципа-предшественника, но борьба, введущаяся в рамках визионерского мира предшественника» (Блум, 1976:204). Именно в этой борьбе и начинает играть свою роль механизм вытеснения. Одним из главных условий утверждения своего поэтического «Я» становится маскировка отношений с предшественником. Всякий истинный поэт скрывает от себя и читателей испытываемые им влияния и стремится создать иллюзию непосредственности своего отношения с действительностью, «истиной» или, выражаясь метафорически, Музой. «Мы можем определить сильного поэта, — пишет Блум, — как поэта, который не хочет терпеть наличия слов между ним и Словом или наличия предшественников, стоящих между ним и Музой» (Блум, 1976:10).

В своих работах Блум рассматривает механизмы такого защитного вытеснения источника, процедуры его осуществления. По его мнению, следы вытеснения, ложного чтения и ревизии откладываются в поэтических фигурах-тропах, становящихся своего рода знаками протекания творческого процесса.

Концепция Блума вызывает ряд возражений. Прежде всего она переносит весь процесс литературной эволюции в область психологии творчества и сводит ее к стремлению художника к оригинальности любой ценой. Л. Женни справедливо отметил, что концепция Блума основывается на «настоящем эдиповом комплексе творца» (Женни, 1976:258), в котором роль отца выполняет предшественник.

С нашей точки зрения, теория Блума должна пониматься не как подлинная теория творчества, но как определенная стратегия чтения, которая позволяет нам разрешить целый ряд возникающих в тексте противоречий. Она показывает, каким образом текст

может конституировать фигуру сильного автора, покоящуюся на обнаруживаемом в тексте механизме вытеснения источника.

Но эта же теория позволяет по-новому подойти и к объяснению художественной эволюции. Борхес в эссе «Предшественники Кафки» обнаружил целый ряд предшественников пражского писателя. Он нашел очевидные черты сходства с произведениями Кафки у Зенона, китайского прозаика IX века Хан Ю, у Киркегора, Леона Блуа, лорда Дансени и Роберта Браунинга. Борхес заметил, что между всеми этими «предшественниками» Кафки нет никакого сходства, и сходство это выявляется только благодаря творчеству самого Кафки. «В действительности, каждый писатель создает своих собственных предшественников» (Борхес, 1970:236), — замечает Борхес, тем самым радикально переворачивая наши традиционные представления о литературной эволюции, которая, с его точки зрения, идет не из прошлого в настоящее, но из настоящего в прошлое, конституируется всяким новым художественным явлением. Этот борхесовский парадокс относится к теории Блума в той мере, в какой у последнего автор устанавливает своих предшественников и маскирует их. Но поскольку сам процесс выявления скрытых предшественников есть результат читательского труда, работы по интертекстуализации текста, то и эволюция в значительной мере может пониматься как продукт интертекстуального чтения. Эссе Борхеса — хороший тому пример. Хотя Борхес утверждает, что именно Кафка *создает* своих предшественников, в действительности это делает за него читатель-Борхес, обнаруживая в Хан Ю или Киркегоре предшественников Кафки. Таким образом, теория интертекста оказывается не только теорией понимания, но и теорией эволюции.

Механизм вытеснения источника будет рассмотрен нами на примере экранизаций Гриффитом пьесы Браунинга «Пиппа проходит», первый вариант которой декларативно отсылает к Браунингу и называется «Пиппа проходит» (1909), второй — «Дом, милый дом» (1914) — получает название, соответствующее названию популярной песни Джона Говарда Пейна. Пейн вводится в сюжет в качестве протагониста, а источником фильма объявляется биография Пейна, с которой фильм имеет мало общего. Таким образом, Гриффит играет с первоисточником в своеобразные прятки, то предъявляя его, то скрывая. Эта игра выводит фигуру автора на первый план, делает ее хранителем ключей к смыслу фильма и конституирует Гриффита в качестве «сильного автора»¹, к чему он, несомненно, стремился. В его высказываниях постоянно прорываются пророческие интонации. Свою деятельность он осознает как особую миссию, направленную на создание беспрецедентного универсального языка, способного разрешить острейшие социальные противоречия. Изображение является универсальным символом, а движущееся изображение — универсальным языком. Кино, по мнению некоторых, «сможет разрешить те проблемы, которые создало строительство Вавилонской башни» (Гедульд, 1971:56), — заявляет он. В ином месте он расширяет идею универсального языка до социальной утопии: «Благодаря использованию универсального языка кино на всей земле будет восстановлено истинное значение понятия «братство» (Гриффит, 1969:49—50).

По мере усиления профетического сознания (особенно со второй половины десятых годов) у Гриффита усиливается тенденция к противопоставлению нового искусства, как искусства, восходящего к самим истокам языка (ситуация до строительства Вавилонской башни), иным видам искусства, что выливается в чрезвычайно сильное вытеснение наиболее существенных

источников собственного творчества. Поэтому, вероятно, наиболее последовательному искоренению подвергается театр, которому Гриффит отдал двенадцать лет жизни. Театральные заимствования сохраняют свое значение на протяжении всего творчества Гриффита. Его ранние экранизации классических поэм и романов, сделанные в фирме «Байограф» в основном базировались на одноактных их адаптациях, популярных в театре тех лет (Мерритт, 1981:6). Множество знаменитых находок Гриффита более позднего периода также являлись прямыми заимствованиями из театра. Рассел Мерритт перечисляет целый ряд таких скрытых цитат: крещение мертвого ребенка в «Пути на Восток» взято из инсценировки «Тэсс из рода д'Эрбервилей»; эпизоды из «Сироток бури», где Жак Форже-Нот считает отмщенных врагов по пальцам, повторяют соответствующие эпизоды из театральной инсценировки «Графа Монте-Кристо» и т. д. (Мерритт, 1981:8). Многочисленные заимствования из театральной мелодрамы вскрыты в работах режиссера Джоном Феллом (Фелл, 1974:12—36) и Риком Олтменом. Последний отмечает одну интересную черту — игнорирование критиками-современниками театральных источников фильмов Гриффита: «они идентифицируют ту драматическую версию, из которой непосредственно почерпнул режиссер, но считают, что сравнение фильма с эфемерной и посредственной театральной постановкой мало что дает. Чаще критики слепо постулируют связь фильма с романом, к которому он якобы восходит, в то время как даже минимальные изыскания ясно обнаруживают театральную постановку в качестве важного и прямого источника фильма» (Олтмен, 1989:323—324).

Эта слепота критиков находится в прямом соответствии с установками самого Гриффита. Мерритт с изумлением отмечает, что широчайший спектр заимствований сопровождается чрезвычайно агрессивным

отрицанием связей с театром: «Возможно, наиболее необычной чертой, характеризующей гриффитовскую задолженность перед театром, является устойчивый отказ признать эту задолженность. Чрезвычайные усилия, приложенные им, чтобы стереть все ее следы, выходят далеко за рамки художественного камуфляжа» (Мерритт, 1981:11). Показательно, что сам исследователь объясняет негативное отношение Гриффита к театру психологической травмой на сексуальной почве, пережитой им во время работы в театральной труппе, то есть, по существу, прибегает к тем же психологическим мотивировкам, что и Друзи по отношению к Дрейеру.

Если же отбросить эти психологические мотивировки, то мы окажемся перед лицом определенной стратегии организации текста, которая лежит в области структурирования интертекстуальных связей фильма. Гриффит упорно отрицает всякую преемственность между театром и кино. В июне 1914 года в журнале «Театр» он заявляет: «Кино не может ничего позаимствовать у так называемой профессиональной сцены, потому что американские режиссеры и драматурги просто не могут ничего ему предложить» (Гедульд, 1971:32). В том же году в ответах Роберту Грау Гриффит вновь категорически отрицает продуктивность влияния театра на кино: «Сцена есть порождение веков, она основана на некоторых неизменных условиях и существует в predeterminedных границах <...>. Кино, хотя и насчитывает лишь несколько лет, неограничено в сфере своего приложения, бесконечно в своих возможностях» (Гедульд, 1971:33). И далее Гриффит размышляет над тем, что станет с кино, когда оно полностью исчерпает мировой театральный репертуар. Именно это время представляется ему временем подлинного расцвета кинематографа. Таким образом, кинематограф, по Гриффиту, развивается в ситуации полного исчерпывания интертекстуальности

и одновременно абсолютного раскрепощения. «Бесконечность возможностей» приравнивается к преодолению театрального наследия. Гриффит систематически подчеркивает, что создаваемый им киноязык в каждом своем элементе есть отрицание языка театра. История кино становится историей эмансипации от влияния старших искусств (эта точка зрения до сих пор бытует в кинологии).

В то же время Гриффит все интенсивней осмысливает театр как воплощение какой-то странной кошмарной греховности — Вавилона, Содомы и Гоморры. В своих поздних мемуарных текстах он гиперболизирует чувство стыда, испытанное им при вступлении на сцену: «Даже сейчас я ощущаю унижение этого часа... Я стыдился, что брошу тень на репутацию своего отца, если его друзья узнают, что я его сын... Я стыдился идти домой, мне было стыдно находиться на улице» (Мерритт, 1981:12).

Этот мотив затем появится в браунинговском цикле Гриффита.

Таким образом, наиболее близкий и систематический источник заимствований подавляется Гриффитом с подчеркнутой агрессивностью. Одновременно осуществляется поиск «соперничающего источника вдохновения». На первом этапе в качестве такого источника им провозглашаются поэзия, слово. Обращение к литературе маскирует театральные истоки гриффитовского кинематографа. Эта маскировка возможна благодаря введению в систему интертекстуальности «третьего текста», интерпретанты, понимаемой в данном случае чрезвычайно широко — как целый вид художественного творчества, некий «суперархитект». Выявление театральных источников, по существу, не обогащает семантику фильма Гриффита — театральный источник слишком близок к фильму, чтобы сопоставление с ним не породило тавтологии. Третий текст, «гиперинтерпретанта», не просто уводит фильм

от плоского удвоения, но придает ему смысловую глубину, необходимую для превращения его в «полноценное» произведение искусства. В таком контексте стратегия Гриффита может пониматься как стратегия, облегчающая зрительский поиск третьего текста. Гриффит — своими декларациями, критики — своей слепотой создают для зрителя дополнительные удобства в поисках углубляющего, а не уплощающего смысл интертекста. Камуфлирование эволюционной преемственности, таким образом, может пониматься как организация стратегии чтения текста. Этот момент особенно значим для нас, так как он позволяет соединить уровень чтения текста с механизмами эволюции кино.

Важно это еще и потому, что позволяет преодолеть интерпретационный тупик, создаваемый ложным цитированием. *Ложная цитата в таком контексте может пониматься как указатель наличия истинной цитаты, маскируемой и скрываемой ею.* Ложная цитата стимулирует поиск иной цитаты, иного интертекста, способного снять видимую аномалию. В большинстве случаев ложная цитата оказывается эффективным стимулятором интертекстуальных процессов, особенно значимым в силу своей видимой аномальности, ненормализуемости.

Обратимся к экранизации Браунинга.

4 октября 1909 года выходит на экраны «Пиппа проходит». Этот фильм сыграл выдающуюся роль в изменении отношения к кинематографу в американском обществе. 10 октября «Нью-Йорк Таймс» впервые посвятила статью кинофильму, и им был «Пиппа проходит». Из ярмарочного развлечения кино становилось respectable искусством. Поэтическая драма Браунинга, легшая в основу фильма, справедливо относится к сложнейшим драматическим и литературным текстам XIX века. Успех Гриффита был столь ошеломляющ, что рецензент «Нью-Йорк

Таймс», пускаясь в фантазии, писал: «...я не вижу причин, чтобы в скором времени интеллектуальная аристократия никельдеонов не потребовала «пролегоменов» Канта с «Критикой чистого разума» в качестве пролога» (Шикель, 1984:142).

Жена Гриффита Линда Арвидсон вспоминала о том эффекте, который произвели фильм и рецензия на него: «Неожиданно все изменилось. Теперь мы уже могли поднять наши головы и, может быть, даже пригласить наших литературных друзей в кино» (Арвидсон, 1925:129). «Пиппа проходит» оставалась предметом гордости Гриффита до самой его смерти. В своем последнем интервью автор «Рождения нации» и «Нетерпимости» все еще считал экранизацию 1909 года высочайшим достижением кинематографа: «С прошлых лет кино несколько не улучшилось. Тогда мы сняли Китса и Браунинга — «Пиппа проходит». Сегодня вы не осмелитесь сделать такого рода вещи. Представьте себе, что сегодня кто-нибудь снимает Браунинга. Они не достигли прогресса в повествовании. Я вообще спрашиваю себя, осуществили ли они прогресс хоть в чем-нибудь» (Гудмен, 1961:11).

Гриффит в течение жизни неоднократно вспоминал об этом фильме, но ни разу не упомянул о том, что непосредственным толчком к экранизации Браунинга послужила театральная постановка этой пьесы, осуществленная труппой Генри Миллера в 1906 году. Э. Джулиано и Р. Кинен, посвятившие гриффитовской экранизации специальное исследование, приводят убедительные аргументы в пользу того, что Гриффит знал постановку Миллера. Премьера у Миллера состоялась 12 ноября 1906 года на Бродвее, а тремя днями позже на Бродвее же Гриффит дебютировал в театре Астора в «Саломее». 24 ноября «Нью-Йорк Драматик Миррор» поместила рецензии на «Саломею» и на «Пиппа проходит». Гриффит мог знать о постановке Браунинга и от своего актера Генри Уолтхола, кото-

рый в 1906 году работал у Миллера и играл Готлиба в браунинговском спектакле. Исполнитель роли Жюля в фильме, Джеймс Кирквуд, также работал у Миллера в 1906 году (Джулиано—Кинен, 1976:145—146).

Но, возможно, наиболее прямым подтверждением влияния постановки Миллера на Гриффита можно считать тот факт, что в обеих интерпретациях был опущен эпизод с Луиджи (Хогг, 1981:8). Впрочем, это не единственная трансформация, которой подверг пьесе Гриффит.

Поскольку «Пиппа проходит» неизвестна русскому читателю, следует сказать несколько слов о ее сюжете. Действие пьесы происходит в итальянском городке Азоло. В прологе мы видим девочку, работающую на шелкопрядильной фабрике — Пиппу. Она радостно встречает восход солнца и посвящает ему песню. Наступает Новый год — пришел единственный день, когда работницы фабрики отдыхают. Пиппа выходит на улицы Азоло и с пением весело идет по городу. Далее разворачиваются четыре эпизода, связанных между собой лишь пением проходящей по улицам Пиппы. Первый эпизод (Утро) изображает любовников — Себальда и Оттиму, только что убивших старого мужа Оттимы Луку. Песня Пиппы пробуждает у Себальда чувство ужаса перед содеянным, чувство вины и отвращения к Оттиму. Второй эпизод (Полдень) рассказывает о том, как приятели подшутили над художником Жюлем. От имени девушки Фены они писали ему изысканные письма и побудили Жюля предложить руку и сердце этой темной, безграмотной женщине. Обман раскрывается, Жюль в ярости, но песня Пиппы пробуждает в нем неожиданное сострадание к Фене и даже любовь к ней. Третий эпизод (Вечер) представляет сцену прощания карбонария Луиджи с матерью. Луиджи должен отправиться в Австрию по заданию тайного патриотического общества. Но в душе он колеблется. Песня Пиппы укрепляет решимость

Луиджи пожертвовать собой ради свободы Италии. Четвертый эпизод (Ночь) изображает встречу приехавшего в Азоло епископа с интендантом Уго, управлявшим владениями покойного брата епископа. Уго, как выясняется, четырнадцать лет назад убил старшего из двух братьев епископа, а его маленькую дочь Пиппу спрятал на фабрике, чтобы шантажировать своего хозяина, младшего брата прелата. Епископ хочет искупить старые грехи двух своих братьев. Уго же предлагает ему отправить законную наследницу имения Пиппу в римский бордель, где она долго не проживет. Епископ как будто колеблется, но и тут пение Пиппы кладет конец сомнениям, и епископ арестовывает Уго. Пьеса кончается эпилогом: Пиппа возвращается к себе и в полном неведении о содеянных ею нравственных благодеяниях засыпает невинным сном.

Помимо сцены с Луиджи (наиболее драматургически вялой) Гриффит удаляет из фильма принципиально важный ночной эпизод, по существу кульминацию пьесы. Вместо него он помещает эпизод утра, но с мелодраматической поправкой: Себальд и Оттима не успевают убить Луку, их останавливает песня Пиппы. Однако самое, пожалуй, странное в этих переделках и перестановках — появление нового, чисто гриффитовского эпизода. Его действие происходит в таверне, где пьяница слышит пение Пиппы и, мгновенно раскаявшись, возвращается в семью.

Этот эпизод кажется совершенно неуместным в браунинговском сюжете. Однако он возникает в фильме не случайно. По существу, он является вариантом более раннего фильма Гриффита «Перевоспитание пьяницы» (выпуск на экран — 1 апреля 1909 года), о котором шла речь в первой главе. Разница в трактовке одного и того же сюжета представляется весьма показательной. В более раннем фильме дочь вела пьющего отца в театр на представление «Западни»

Золя. Мгновенное нравственное перерождение пьяницы происходило в театре под воздействием нравоучительной пьесы о вреде алкоголизма. В «Пиппа проходит» Гриффит как будто исправляет ранний вариант. Перерождение происходит под воздействием песни. При этом формальная структура эпизодов сохраняется неизменной. Оба варианта одного сюжета даются в перекрестном монтаже — согласно Ганнингу (Ганнинг, 1984:87—90), имеющем символический характер: в одном случае чередуются изображения театральной сцены и отца с девочкой, сидящих в зале, во втором — пьяница в таверне и фигура поющей Пиппы. В обоих случаях в эпизод включен невинный ребенок (он же представлен и на сцене «Западни»). Подобная переработка сюжета может объясняться тем, что в первом варианте театр предстает как место утверждения морали, в то время как нарастающая у Гриффита тенденция к вытеснению театральных корней постепенно окрашивает театр во все более черные тона. Кроме того, «Перевоспитание пьяницы» постулирует театр как *место влияния*. Воздействие театра, по выражению из рекламного бюллетеня «Байографа», «все глубже и глубже проникает в его (героя — зрителя. — М. Я.) сердце, покуда в момент падения занавеса он не становится совершенно иным человеком» (Байограф, 1973:77). Вместе с тем эта самоцитата имеет амбивалентный характер: невольно, подсознательно она отсылает к истинному источнику — театру.

Насильственное введение этого третьего эпизода в какой-то мере разоблачает всю стратегию обращения режиссера к Браунингу. Поэзия последнего оказывается прикрытием для смещения оси влияния от театра в сторону слова, поводом для переписывания сюжета, слишком откровенно отсылающего к источнику влияния. Одновременно происходит дальнейшее разрастание «геральдической конструкции», и отныне к комплексу «Западня»—«Добыча»—«Перевоспитание

пьяницы» прибавляется «Пиппа проходит». Последний фильм еще более усложняет отношения с театральным источником, весьма неоднозначные уже и в интертекстуальной сфере первого фильма. Но именно экранизация «Пиппы» позволяет Гриффиту конститuirоваться в качестве «сильного автора». Черпая из постановки Генри Миллера, он прикрывает источник своего заимствования поэтом Браунингом и вводит в сюжет замаскированную, но легко выявляемую цитату. Через эту цитату театр высовывает свои уши и сейчас же изгоняется прочь.

В фильме 1909 г. Гриффит подменяет один источник влияния (театр) другим (песней) и в этом непосредственно следует за Браунингом. Такая подмена, впоследствии распространенная на слово как таковое, имеет слишком существенное значение для всего творчества Гриффита, чтобы оставить ее без внимания.

Необходимо понять, почему столь важен мотив пения для самого Браунинга и какой интертекстуальной стратегии английского поэта он отвечает.

По мнению Блума, главным предшественником Браунинга был Шелли. Маскировка влияния — один из существенных мотивов поэзии Браунинга, возможно, особенно очевидный в драматическом монологе «Клеон» (Блум, 1976:175—178):

*Я не пел подобно Гомеру, нет —
Я не ударял по струнам подобно Терандеру, нет —
Я не лепил и не живописал людей подобно Фидию и,
будучи их другом,
Я не столь велик, как каждый из них:
Но с каждым душа моя соприкоснулась,
Соединив тех в единую душу,
Кто не знал искусство другого*

(Браунинг, 1916:1955).

И хотя, возможно, реальным прототипом Клеона был Мэтью Арнольд, в монологе Браунинга для самого его автора существенно это преодоление заим-

ствования на путях иного искусства. Сдвиг от слова к музыке или живописи снимает грех преемственности. Эти же мотивы развернуты Браунингом в поэме «Еще одно слово».

Но во всей этой системе интерсемиотических перекодировок, маскирующих влияние, особое место принадлежит музыке. Музыка выступает как искусство, вообще не подверженное влиянию, и в качестве такого «высшего» искусства представлена в целом цикле поэм Браунинга, ей посвященных: «Токкате Галуппи», «Аббате Фоглере», «Мастере Гуго из Сакс-Готы» и др. (См. об этом цикле — Клименко, 1967:99—116.)

Чрезвычайно показателен в этом контексте монолог аббата Фоглера, произносимый им после окончания импровизации на органе:

*Это музыка! Это я! Будь он в красках, в карандаше —
Не взлетел бы к небу дворец, а прочно стоял*

на земле;

*Сложи я стихами его, был бы связан стих со стихом;
Нам понятен поэмы ход, очевидны краски и цвет,
Всё это искусство, о да, но законы властвуют в нем,
Завербован в ряды мастеров живописец, равно как*

поэт.

*А в музыке — божий перст, в ней взрыв той воли
могучей,*

Что, законам высший закон, мир из хаоса сотворила.

(Браунинг, 1981:155).

В английском тексте этот фрагмент еще более выразителен в смысле противопоставления музыки как искусства, непосредственно восходящего к богу, — живописи и поэзии, как искусствам «опосредованным».

Эта позиция Браунинга опирается на романтическую традицию. Как указывает Д. А. Винн, романтизм сформировал миф о музыке как непосредственном языке страстей, свободном от синтаксических и иных формальных ограничений. Музыка «получает свое значение исключительно из музыкального контекста,

в то время как материал поэзии испытывает сильное влияние поэтического контекста, вносящего в стихотворение груз словарных значений» (Винн, 1981:238—239).

Этот культ музыкальной непосредственности заставляет романтиков идеализировать народную, примитивную, «неученую» музыку, оказывающуюся наиболее близким аналогом языка самой природы. Й. Гёррес писал: «...музыка — эхо, эхо внешней природы, звуки которого отдаются в глубинах нашей души <...>. В саду, возвращенном природой, соловей исполняет лишь мелодию и лишь мелодию слышит тот, кто прислушивается к музыке Природы <...>. В пении вольно дышит грудь человека, когда он, младенец, рад прильнуть к сосцам Природы». (Гёррес, 1987:86). На англоязычной почве наиболее авторитетную позицию в данном вопросе высказал Уолтер Патер. С его точки зрения, все искусства, кроме музыки, обращаются к разуму. Музыка — единственное искусство, взывающее непосредственно к сущности, «чистому восприятию», единственное искусство, преодолевающее разрыв между формой и содержанием. Поэтому все искусства стремятся к музыке как своему идеалу. «Все искусства могут быть представлены как постоянно борющиеся за освоение закона или принципа музыки, за состояние, которое может быть достигнуто только лишь музыкой» (Патер, 1910:139).

В этой «мифологии» особое место начинает занимать народная итальянская музыка, описываемая представителями романтического сознания от Арнима (Арним, 1987:403) до Патера (Патер, 1910:150—151) как идеал непосредственности.

Браунинг старательно разрабатывает тот же миф. Первоначально — в «Сорделло», где в финале поэзия рефлексирующего поэта Сорделло превращается в анонимную квазинародную песню, исполняемую бегущим вверх по холму «босоногим румяным ребенком».

*Все вверх и вверх идет он, напевая
Непонятные слова в том же ритме,
Что и жаворонок, поэт господень, парящий у его ног.*

(Браунинг, 1916:618).

В финале «Сорделло» поэзия достигает своих высот, превращаясь в непонятное детское пение. Приближение к сущности уравнивается с трансцендированием словесного в музыкальном. Отметим, что действие тут происходит в том же Азоло, что и действие «Пиппы». «Румяный босоногий ребенок, бегущий вверх», имеет еще один подтекст — это солнце. Автор-поэт подменяется самой природой и ее стихиями, поэзия начинает «эманировать» как солнечный свет.

В «Пиппа проходит» соляная символика пути девочки по Азоло совершенно очевидна и подчеркивается первыми же строками ее монолога в прологе, по существу являющемся гимном солнцу. В вечернем эпизоде Пиппа поет песню о солнечном короле. В конце ночного эпизода вновь возникает мотив песни как солнечного света, а само пение приравнивается к голосу птиц и зверей:

*Мое детство не обучило меня знанию:
Впрочем, что же такое голоса птиц
И зверей — если не слова, не наши слова,
Только гораздо более сладостные?*

(Браунинг, 1916)

Ребенок — это знак особой приближенности к природе, символ первоначальности.

Одновременно с мифологией музыки и пения как магического первоязыка разрабатывается миф об особом, магическом, мгновенном воздействии музыки на сознание. Мгновенность этого воздействия, столь искусственная, на наш взгляд, в пьесе Браунинга, объясняется тем, что музыка действует на человека без

опосредований, тотчас же подключая его к сфере мировой гармонии.

Еще Вордсворт называл музыку «невидимой силой, примиряющей противоречивые стихии и заставляющей их двигаться единым потоком» (Вордсворт, 1978:54). Уитмен написал «Песню в узилище», отчасти напоминающую «Пиппу» Браунинга. Уитмен помещает действие в тюрьму, где томятся самые жестокие убийцы. Неожиданно там «появилась некая женщина, ведя за собой двух невинных детей». Она начинает перебирать струны и поет старинную песню, оказывающую на преступников мгновенное неотразимое нравственное воздействие:

*Слышались лишь тяжкие вздохи и хриплое дыхание
множества дурных людей, готовых расплакаться,
Прерывистое дыхание юности, полной воспоминаний
о родном доме,
О материнской колыбельной, о сестринской
заботе, о счастливом детстве.*

(Уитмен, 1982:324—325).

Пение как поэзия первоисточков возвращает сознание к первоисточкам человеческой невинности. Колыбельная становится символом такого возвращения.

Чрезвычайно своеобразную разработку такого рода ситуации предложил Мэтью Арнольд в своей поэтической драме «Эмпедокл на Этне». В первом акте друг Эмпедокла Павсаний обращается к ученику философа, юноше-музыканту и певцу Калликлесу, с просьбой издали усладить слух страждущего философа песней: «Ты должен играть, но должен оставаться невидимым: следуй за нами, но на расстоянии. В этом одиночестве, в этом свежем горном воздухе голос будет отчетливо слышен вдали, и он, возможно, смягчит его душу» (Арнольд, 1908:337). И далее вся пьеса строится на чередовании пения невидимого Калликлеса и монологов Эмпедокла. Но результат пения оказывается

неожиданным. Песня укрепляет Эмпедокла во мнении, что человек далеко ушел от первооснов, от четырех стихий, и побуждает его вернуться в стихию огня, бросившись в кратер. Так парадоксально вновь смыкается пение со стихией огня (солнца).

Значение музыки как природного метаязыка отводит ей особую роль в ситуации вытеснения источника. Слово связано со своими предшествующими употреблениями, оно обладает культурной памятью. Ситуация вытеснения источника поэтому часто реализуется в подмене слова-предшественника либо нечленораздельным «первословом», либо музыкой и пением. Фигура Другого, предшественника, замещается фигурой бога или символом солнца как самого первичного истока. Дистанция между поэтом и музой резко сокращается.

Одновременно обращение к пению, музыке и соляной символике иллюзорно снимает проблему цитирования, так как ни музыка, ни свет не могут быть использованы в качестве цитат в словесном тексте. Иная знаковая природа как бы выводит их за пределы интертекстуальности, хотя такое выведение и вполне условно — ни музыка, ни свет не существуют в поэзии непосредственно, но лишь в форме закрепленных в слове мотивов. Тем не менее на сюжетном уровне они как бы стимулируют внутри текста пусть иллюзорный, но чрезвычайно важный для чтения мотив межсемиотический перекодировки, то есть перевода словесного в несловесное. Этот мотив явственно присутствует и в пьесе Браунинга, разворачивающей сложную цепочку подмен: слово—изображение (скульптура, живопись)—музыка, (пение).

В эпизоде утра уже содержится критика слова, теряющего свое значение через повторения (многократный узус):

Оттима. Лучше не говори об этом.

Себальд. Лучше снова и снова говори об этом,

*Покуда слова перестанут быть чем-то иным, чем
просто слова.*

*«Его кровь»,
Пусть сейчас эти два слова значат только
«Его кровь»
И ничего больше. Заметь, я сейчас скажу их,
«Его кровь»*

(Браунинг, 1916:168).

В эпизоде с Луиджи критика слова принимает иной характер. Здесь речь идет о неспособности Луиджи выразить словом свое знание.

В обоих случаях пение Пиппы разрушает этот семиотический затор. Оно как бы проталкивает Себальда сквозь пустое повторение слов к истине, сущности, оно помогает сознанию Луиджи преодолеть словесный стопор.

Но особенно любопытно воздействие пения Пиппы на Жюля. Начнем с того, что сам эпизод Полдня имеет целый ряд первоисточников. Кое-что Браунинг позаимствовал из «Рюи Блаза» Гюго (Хогг, 1981:65), кое-что из «Жака-фаталиста» Дидро (Саймонс, 1906:49; Дженнингс, 1964:32—36). Но, вероятно, самым непосредственным источником заимствования послужила пьеса друга Браунинга Бульвер-Литтона «Лионская красавица, или Любовь и гордость» (Фаверти, 1939). Браунинг завидовал театральному успеху Бульвер-Литтона, и хотя он зеркально перевернул ситуацию «Лионской красавицы» и всячески закамуфлировал связь с ней, в «Пиппе» сохраняются красноречивые следы заимствования. Жюль у Браунинга — скульптор, его аналог Мельнот у Бульвер-Литтона — живописец. Богач Босан, затевающий всю интригу, мечтает о том, чтобы героиня Полина стала женой бродячего актера. Сама Полина мечтает о богатом певце, который смог бы воспеть ее красоту. Таким образом, в интригу включены различные виды искусства. Мельнот испытывает трудности с живописью:

«Нет, не быть мне художником! Я всегда пишу один и тот же портрет, только ее портрет, — какое же это искусство!» (Бульвер-Литтон, 1960:41).

Ущербность Мельнота как художника объясняется тем, что он все время пишет одно и то же, притом с натуры. Переписывание выступает как проклятие его искусству.

У Браунинга Жюль — скульптор, которому также не удается прикоснуться к сущности. Пение Пиппы не только пробуждает в нем новое чувство к Фен, но и открывает новое художественное зрение: «Я разобью эти ничтожные модели и начну искусство заново» (Браунинг, 1916:179), — заявляет он.

Эта ситуация, по-видимому, имела для Браунинга столь важное значение, что он, допуская явный анахронизм, возвращается к ней в речах епископа в ночном эпизоде. Епископ неожиданно вспоминает о скульпторе Жюле, который когда-то жил в Азоло (будто между этими эпизодами прошло не несколько часов, а несколько лет). Приведем с небольшими сокращениями это важное место из монолога епископа: «До сегодняшнего дня в его мозгу не было ясно очерченного идеала. С того самого дня, как его рука овладела резцом, он практиковался в выражении идеалов других людей; и в самом совершенстве, которого он достиг, он прозревал конечное крушение: его рука будет бессознательно следовать предписанному курсу минувших лет и с фатальным мастерством будет воспроизводить старые типы, если новый зримо не возникнет в его сознании. Существует лишь один способ избежать предписанного: вверить девственный тип столь же целомудренной руке: он должен стать художником, а не скульптором, и живописать, а не ваять черты этого нового типа <...>. Но если так может возникнуть новый художник, не может ли таким же образом появиться новый поэт или музыкант (души, создавшие и усовершенствовавшие идеал в иной мате-

рии), с помощью такого же переноса уйдя с наших привычных путей благодаря чистому незнанию их» (Браунинг, 1916:186).

Этот монолог многое объясняет в появлении образа Пиппы с ее абсолютным незнанием и чистотой, провоцирующей сдвиг в сознании героев и прежде всего самого Жюля. Но этот же монолог объясняет и чрезвычайно существенную ситуацию вытеснения источника через перевод текста в иную материю выражения. Отсюда у Бульвер-Литтона сдвиг от бродячего актера к художнику, а у Браунинга — от скульптора к живописцу. Музыка, таким образом, оказывается не просто маскирующим источник идеальным языком, восходящим непосредственно к богу, но выступает и как провокатор вытесняющих источник межсемиотических сдвигов. Самому Браунингу для вытеснения заимствования у Бульвер-Литтона необходимо не только перевернуть драматическую ситуацию, но и осуществить дополнительный сдвиг в сюжете внутри профессии героя. Мельнот, постоянно рисующий один и тот же портрет, прямо аналогичен Жюлю, постоянно повторяющему в скульптуре идеалы предшественников. Вытеснение источника заимствования у Браунинга провоцирует в пьесе изменение метода работы Жюля. Меняя материю выражения, он больше не повторяет предшественников, но прорывается к сущности и одновременно художественной невинности.

Через несколько лет после создания «Пиппы» Бульвер-Литтон публикует роман «Занони», в котором широко развернута ситуация, разработанная Браунингом в эпизоде с Жюлем. В романе действует скрипач Гаэтано Пизани, по существу лишенный дара речи и выражающий себя исключительно музыкой, и его дочь Виола, гениальная оперная певица. Вместе с ней в роман входит мотив театра как Содомы, угрожающего невинности Виолы. Возлюбленный Виолы Глиндон — художник, который никак не может

достичь идеала. Его приближение к сущности происходит под воздействием Виолы (музыки) и загадочного розенкрейцера Занони, носителя высшей истины, владеющего всеми языками, в том числе и доисторическими. Отметим, что Занони несет в себе солярные элементы, его имя происходит от халдейского корня «зан» — солнце.

Ситуация вытеснения источника и межсемиотических, языковых перекодировок вырастает у Бульвер-Литтона в целый эстетический миф, где каждый герой персонифицирует определенную художественную идею. Создание «Занони» в 1845 году свидетельствует о том, до какой степени уже в середине прошлого века описанная проблематика осознавалась культурой и питала ее.

После этого длинного отступления вернемся к Гриффиту. Возникновение кинематографа реализовало старую мечту о глубоком художественном сдвиге, который бы позволил обновить отношение к миру, преодолеть «автоматизированность» бесконечно повторяющихся слов. Возникло искусство, по существу не имевшее предшественников. В культурной ситуации начала века кинематограф начинает претендовать на функцию, которая отводилась музыке. Музыкальный миф напрямую проецируется на кино — это новое искусство постоянно описывается через метафору младенца (мотив невинности) и провозглашается универсальным (природным) языком, которым до его появления считалась музыка. Мысль о том, что музыка может примирять все противоречия, подключая человека к гармонии, буквально повторяется Гриффитом: «Я верю, что через сто лет кино сможет воспитать массы и увести их прочь от взаимного несогласия и дисгармонии» (Гриффит, 1971:50).

Не случайно, конечно, свою экранизацию «Пиппы» Гриффит называет «Песнь сознания». Это определение, скорее всего, относится не столько к пению Пип-

пы, сколько ко всему фильму. Не случайно также Гриффит в 1910 году снимает фильм «Хорал», не включающий в сюжет специальной музыкальной темы. В «Хорале» рассказывается о том, как менеджер театральной труппы пытается соблазнить девушку, бедную дочь престарелых родителей. Но в последний момент «голос души обращается к ней: «Вспомни отца своего и мать». И она вспоминает о них, они встают как живые перед ее внутренним взором. И эта мысль так действует на нее, что она наконец понимает, что играет с огнем, она поворачивается и бежит домой...» (Байограф, 1973:251). Музыкальная метафора в названии попросту указывает на ту же ситуацию, которая разыгрывается в «Пиппе», — неожиданное просветление в сознании. Отметим также превращающуюся в клише оппозицию: театр как мир греха — музыка как сфера нравственного пробуждения. Внешнему театральному зрению противопоставляется внутреннее «музыкальное зрение».

В 1909—1910 годах Гриффит ставит целый ряд фильмов, транспонирующих в разные сюжеты браунинговскую ситуацию. В «Голосе скрипки» (1909) учитель музыки, анархист фон Шмидт должен по заданию террористической группы взорвать дом, где живет его любимая ученица. Фон Шмидт подходит к дому «в то время, когда мелодия его собственной скрипичной композиции летит в ночном воздухе, и, поднявшись по ступенькам крыльца, видит Элен, играющую на скрипке. Понимание того, что должно произойти через мгновение, потрясает его» (Байограф, 1973:73). Фон Шмидт прозревает и вступает в борьбу с террористами, спасая девушку. В данном случае мы имеем почти перевернутый эпизод с Луиджи из «Пиппы», опущенный Гриффитом при экранизации Браунинга. В другом фильме — «Во имя спасения ее души» (1909) — речь идет о маленькой певице из сельского церковного хора, которую увозит в город менеджер воде-

вильной труппы. Перед самым падением девушки, увязшей в путах греха, ее спасает молодой священник Пол Редмонд и т. д.

В 1909 году Гриффит осуществляет еще одну «музыкальную» экранизацию — «Скрипичный мастер из Кремоны» по поэтической драме Франсуа Коппе. В основе драмы — соперничество двух скрипичных мастеров из Кремоны, горбуна Филиппо и красавца Сандро, за сердце девушки Джанины. Мелодрама Коппе построена на контрасте между видимостью — уродливой внешностью Филиппо — и чистотой его сердца, проявляемой в божественной игре его скрипки. В монологе Сандро Филиппо сравнивается с дочерью фракийского царя Пандиона Филомелой, превратившейся в соловья (Коппе, 1909:14). Мотив метаморфозы в данном случае является сюжетным метаописанием трансформаций и преобразований видимого в сущностное, а по существу воспроизводит миф о вытеснении источника. Показательно, что в «Занони» у Бульвер-Литтона мы обнаруживаем ссылки на Кремону («Кремона среди инструментов — то же, что Шекспир среди поэтов» (Бульвер-Литтон, б. г. :28) как раз в контексте сдвига от поэзии к музыке, а также подробное изложение мифа о Филомеле, превращенного в сюжет последней оперы Гаэтано Пизани.

Таким образом, «Пиппа проходит» появляется в творчестве Гриффита в шлейфе вариаций на ту же тему. В них освоен символический лексикон, через который осуществляется подавление театрального источника. Лексикон этот в XIX веке имеет тенденцию к универсализации, как показывают совпадения мотивов между французской драмой Коппе и английским романом Литтона. «Пиппа проходит» занимает центральное место в ряду этих вариаций прежде всего потому, что этот фильм отсылает к «сильному» первоисточнику — драме Браунинга и связанной с ней культурной традиции.

Слово Браунинга выступает как альтернатива театральным источникам. Но слово это несет на себе сильную печать собственных сдвигов и вытеснений. Оно постулирует музыку в качестве альтернативного источника собственных заимствований.

Вместе с музыкой в фильм вводится ее визуальный эквивалент — солнечный свет. В прологе и эпилоге Гриффит применил специальную систему подсветки для создания иллюзии восхода и заката. Т. Ганнинг связывает эти световые эффекты с общей тенденцией заключать фильмы эстетизированным изображением. Но он же отмечает, что особое освещение «имеет ясное тематическое значение. Чаще всего использование направленного света, освещающего фигуры в темном пространстве, вызывает ассоциации с духовным призванием» (Ганнинг, 1986:596). Дж. Пруитт, специально исследовавший освещение в фильмах «Бай-ографа», также указывает на его роль в передаче «мистического чувства надежды и примирения» (Пруитт, 1980:57) в таких фильмах как «Рабыня» (1909) или «Сверчок на печи» (1909). Особое значение исследователь придает «сценам с окном», возле которого, утопая в лучах света, находится жаждущий лучшей доли человек. Внезапность светового озарения, подобная внезапности музыкального воздействия, заставляет Гриффита пластически реализовывать ее в эффекте мгновенного освещения (просветления комнаты), как например, в «Эдгаре Аллане По» (1909).

Отметим, что и «Перевоспитание пьяницы» завершается изображением счастливой семьи у очага с подчеркнутым световым эффектом. И «Перевоспитание пьяницы» и «Пиппа проходит» тем самым вписываются в ряд фильмов откровения, где сквозь слово (театральное слово Золя и литературное — Браунинга) уже явственно проступает установка на внесловесное, на нецитируемое, воплощенное в свете. Вытеснение источника (литературного) даже через постулиро-

вание Браунинга как источника влияния сопровождается резким усилением внецитатного, иллюзорно неинтертекстуального.

Одновременно с пьесой Браунинга в творчество Гриффита входит принципиальная ситуация зеркального умножения перспективы заимствований. Каждый текст вытесняет собственный источник. В этой бесконечной зеркальной перспективе приобретают все свое значение гриффитовские вариации. Они показывают, что уже в 1909—1910 годах Гриффит начинает камуфлировать свою связь с Браунингом, пробуя различные варианты сюжета, в которых тот же мотив отрывается от браунинговского первоисточника. Это означает, что постулирование слова как главного конкурирующего источника вдохновения одновременно запускает механизм вытеснения слова как очага интертекстуальной референции. Механизм этот, впрочем, заложен в самом тексте Браунинга, объективно ориентированном на вытеснение слова музыкой и светом.

На более позднем этапе Гриффит преодолевает первоначально декларированную им зависимость от словесности и начинает вытеснять слово, маскируя свою связь с ним. Параллельно идет возрастание художественных амбиций режиссера, выражающееся в подчеркивании уникальности киноязыка.

В 1913 году Гриффит вновь обращается к сюжету Браунинга. Фильм «Бродяга» (выпуск 3 мая 1913) в новейшей фильмографии Гриффита значит как «римейк» «Пиппы» (Грехем, 1985:179—180). Ганнинг так излагает его сюжет (с которым нам, увы, не удалось познакомиться): «В этом фильме бродячий флейтист (Генри Уолтхол) оказывает благотворное воздействие на множество персонажей чистыми звуками своей музыки, которую он играет на ходу. Он примиряет возлюбленных, останавливает руку капризной девицы, готовой отшвырнуть прочь распятие, и в явном

соответствии с фильмом «Пиппа проходит» не допускает погрязших в адюльтере любовников до убийства мужа женщины» (Ганнинг, 1986:591). Как видно из этого описания, во второй версии «Пиппы» Гриффит заменяет песню со словами чистыми звуками музыки. Музыкальное в «Бродяге» приобретает в оппозиции к слову еще больший вес.

И уже в следующем году Гриффит вновь обращается к пьесе Браунинга, на этот раз подвергая этот первоисточник достаточно тщательному сокрытию. В 1914 году он снимает для фирм «Рилаенс Меджестик» и «Мьючуэл» свой фильм «Дом, милый дом». В киноведческой литературе фильм считается свободной экранизацией биографии Джона Говарда Пейна (Чинкотти-Туркони, 1975:241; Брион, 1982:169), правда, нигде не указывается, какой именно. В наиболее авторитетной на сегодняшний день биографии Гриффита, написанной Р. Шикелем, фильм определяется как «сильно расцветченная версия жизни Джона Говарда Пейна, автора той самой песни, из которой позаимствовано название фильма» (Шикель, 1984:209). Такого рода суждения свидетельствуют не только о незнании биографии Пейна, но и об игнорировании такого авторитетного свидетеля, каким был оператор фильма Карл Браун. Браун, между тем, прямо указывает на источник фильма: «Дом, милый дом» был, вероятнее всего, переработкой «Пиппа проходит», только вместо голоса веселой девочки, несущей радость и веру отчаявшемуся человечеству, жизнь персонажей менялась под воздействием мелодии «Дом, милый дом». Фильм представлял собой историю, сотканную из разных историй, но подчиненных единой тематической идее» (Браун, 1973:31).

Коротко перескажем сюжет фильма, состоящего из четырех эпизодов. В первом из них герой, Пейн, покидает мать и возлюбленную и уезжает в город, чтобы стать актером. В театре он погружается в пучину гре-

ха, его соблазняет горожанка, он запутывается в долгах и умирает, брошенный друзьями. Перед смертью он сочиняет песню «Дом, милый дом». На родине умирает и брошенная им возлюбленная. Во втором эпизоде деревенская девушка Мэри-Яблочный Пирог влюбляется в парня с востока. Но ее возлюбленный встречает блестящую горожанку. Он уже готов забыть о Мэри, но в этот момент слышит мелодию, сочиненную Пейном, мгновенно осознает ужас измены и возвращается к своей деревенской подруге. В третьем эпизоде мать воспитывает двух сыновей, с детства ненавидящих друг друга. Подравшись из-за денег, братья убивают друг друга. В отчаянии несчастная мать хочет покончить самоубийством, но звуки той же мелодии возвращают ей веру в жизнь. В четвертом эпизоде соблазнитель толкает к неверности замужнюю женщину. В момент, казалось, уже неизбежного падения женщина слышит звуки скрипки, играющей мелодию «Дом, милый дом». Она порывает с соблазнителем и остается с мужем. Фильм завершается эпилогом, показывающим Пейна в чистилище. Он стремится подняться вверх по скалам, но персонафицированные фигуры греха тащат его вниз. В небе возникает образ возлюбленной Пейна, и их души соединяются в объятиях.

Как видим, структура «Пиппы» почти полностью воспроизведена в фильме 1914 года. Восстановлено даже количество эпизодов (четыре), имеющих в пьесе Браунинга. Гриффит снимает тех же актеров, которые работали в «Пиппе». При этом из трех повторно приглашенных актеров двое — Уолтхол и Кирквуд — играли у Миллера в 1906 году, то есть связаны с театральной постановкой «Пиппы».

В связи с новой, свободной ее версией неизбежно возникает вопрос о причинах появления в ней фигуры Пейна, вытесняющей Браунинга, как подлинный первоисточник.

Реальная биография Пейна далека от ее экранной версии. В 1813 году в возрасте 21 года Пейн выехал из Нью-Йорка в Англию завоевывать английскую сцену. Но к этому времени он вовсе не был персонажем провинциальной пасторали. С детства он играл в театре. Еще мальчиком опубликовал свободную версию перевода пьесы Коцебу «Дитя любви». В 14 лет владел театральной газетой «Теспьер Миррор» и был ее редактором. В Лондоне Пейн входит в салоны художественной элиты, знакомится с Кольриджем и Саути. Он блестяще дебютирует в «Друри Лейн» и с 1813 по 1818 год с большим успехом выступает на английской сцене. Финансовые трудности, пережитые им в 1819 году, связаны вовсе не с беспутством, а с неудачей собственной театральной антрепризы «Седлерс Уэллс Тиетр». В 20-е годы Пейн живет в Париже, посещает салон Тальма. Из Парижа он посылает в Лондон свои версии французских мелодрам, которые идут в «Друри Лейн» и «Ковент Гардене». Целый ряд пьес Пейн пишет в соавторстве со своим другом Вашингтоном Ирвингом. Наиболее знаменитая любовная история Пейна связана с именем Мэри Шелли, за которой он ухаживал, но в конце концов узнал о ее любви к Ирвингу. В 1832 году Пейн возвращается в Америку, где его соотечественники устраивают ему восторженный прием. Умер Пейн в 1852 году в Тунисе в должности американского консула.

Как мы видим, подлинная биография Пейна резко отличается от ее экранной версии даже в тех пунктах, где, казалось бы, налицо явное совпадение. Так, Гриффит показывает смерть Пейна в какой-то арабской стране как знак полного падения своего героя, умалчивая о причине, приведшей его в Тунис.

Гриффитовская обработка биографии Пейна направлена на сближение ее со своей собственной. Его интересует образ бродячего актера, погружающегося в пучину театрального Содома (так он описывает свою

собственную театральную карьеру в поздней автобиографии — Харт, 1972), чья душа спасается благодаря созданной им песне (в случае с Гриффитом — кинематографу). Между тем, в биографии Пейна выделены мотивы, сближающие его с Браунингом: работа в Англии, неудачи на английской сцене. Отметим, между прочим, что знаменитая песня Пейна была написана им для оперетты Г. Р. Бишопа «Клари, девушка из Милана», без труда ассоциируемой с другой итальянской девушкой — Пиппой из Азоло. Таким образом, фигура Пейна осуществляет сложную работу по маскировке и выявлению подлинного источника. С одной стороны, она скрыто отсылает к Браунингу, с другой — подсознательно проецирует авторство на самого Гриффита, безусловно идентифицирующегося с Пейном. Отношения «оппозиции-идентификации» с предшественником, о которых говорит Блум, выявлены тут особенно красноречиво. Отметим также еще одну любопытную черту в биографии Пейна. В связи с тем, что драмы последнего обычно были переделкой чужих пьес, он постоянно обвинялся в плагиате. В 1818 году, когда завершается его актерская карьера в Англии, на сцене «Друри Лейн» с большим успехом проходит его пьеса «Брут». Но критика безжалостно атакует ее автора за плагиат (Хислоп, 1940: XII). В этом контексте Пейн выступает как символическая фигура последователя, слабого автора. Его грехопадение и смерть могут рассматриваться и как наказание за принадлежность театру и за обусловленную этой принадлежностью авторскую вторичность.

Весь первый эпизод, собственно и сосредоточенный на судьбе Пейна, может интерпретироваться как яростное вытеснение театральных источников, на которое наслаивается и вытеснение литературного источника — Браунинга.

Рассмотрим, как эта установка реализуется в тексте. Мать и возлюбленная получают письмо Пейна, из

которого узнают, что он стал актером. До этого уже было показано поступление Пейна в театр, где он демонстрировал свою подчеркнуто фальшивую, аффектированную театральную игру.

Обе женщины устремляются на спасение грешника. Они входят в его пустую комнату и обнаруживают Библию. Сцена умиления. Затем они переходят в соседнюю комнату и слышат через перегородку речь явившихся актеров. Мать замечает: «Какая отвратительная речь». Возлюбленная отвечает ей: «Они просто репетируют свои роли». Затем появляются женщины-актрисы — падение Пейна становится очевидным. Существенно, что вся демонстрация греховности проходит в той комнате, где раньше была обнаружена Библия. Но теперь Библии здесь нет. Когда же на следующее утро Пейн просыпается за столом, Библия вновь лежит возле него.

И далее Пейн начинает сочинять свою песню. Он смотрит отсутствующим взглядом чуть правее камеры (устойчивый знак видения у Гриффита). Из затемнения возникают мать и оставленная невеста. И снова Пейн пишет песню, а в титрах появляется ее текст.

Весь эпизод строится на оппозиции различного рода текстов и их источников. Вульгарная речь приравнивается театральной, а греховная жизнь — пьесе. Театру отказывается в наличии литературного источника. Иное дело песня. Ее истоки прямо связаны со Словом, при этом со священным Словом, сверхкнигой — Библией. Аналогом песни и вторым ее источником становится видение. Таким образом, внешнее зрение (театр) вступает в оппозицию с внутренним зрением — кинематографическим видением, восходящим к открытиям Святого писания.

В тексте песни, возникающей в титрах, есть следующие слова:

*Вдали от дома великолепие зря тщится ослепить
нас!
О, верни мне вновь мою маленькую хижину, крытую
соломой!
Верни мне птицу, весело отвечающую мне пением,
Дай мне все это и покой в душе, который дороже
всего на свете.*

Песня вновь выступает как аналог птичьего пения, непосредственно восходящего к богу и несущего успокоение и гармонию.

Этот набор оппозиций интересен тем, что в нем не остается места обычной книге (браунинговскому тексту). Отныне Гриффит не хочет обращаться к литературному первоисточнику, замещая его Книгой Истоков, Первокнигой, сакральным словом, принципиально отличающимся от профанного слова литературы. Литература подвергается вторичному вытеснению, для нее не остается места.

Но, как обычно, вытеснение театра оборачивается его неожиданным возвращением (в самой гипертрофированной форме) в эпилоге с аллегориями греха и соединяющимися душами. Карл Браун точно подметил гиперцитатность этого финала по отношению ко всей театральной традиции от греческих трагедий до предъелизаветинских моралите (Браун, 1973:45). Но самое любопытное, что этот эпилог непосредственно отсылает к пьесе самого Пейна — «Дикой горе» (1822), переводу-плагиату одноименной пьесы Пиксерикура. Подобно тому, как Пейн страдает в скалах, изображавших чистилище, герой пьесы Одинокий оказывается в облачных горах. «Тень как будто возникает из земли, одной рукой она показывает вдаль, в другой руке она держит лампу». Появляются аллегорические видения греха, войны, ангела смерти. «Скованный страхом, Одинокий отгоняет странные образы <...>, он воздевает руки к небу, он начинает молиться и картина меняется. Слышны сладкие звуки струн. Все,

что несло на себе печать грусти и траура, исчезает». К Одинокому устремляется процессия стариков, женщин, детей, которым он когда-то помог, здесь же и спасенный им ребенок, бросающийся в объятия матери. В конце все обращают руки вдаль, где появляется «фигура молодой женщины, похожей на Элоди» (Хислоп, 1940:82—83) — возлюбленную Одинокого, с которой он был разлучен за свои грехи.

Парадоксальность театральной темы, демонстративно обрамляющей фильм, заключается в том, что Гриффит мыслит видения как нечто лишённое первоисточника, как текст, данный в откровении, но вынужден опираться на длинную традицию театральных видений. Вытеснение источника черпает ресурсы внутри вытесняемого слоя. Подставляя на место Браунинга Пейна, Гриффит подменяет сильный первоисточник слабым, полуанонимным, увязшим в переписывании, плагиате. Вечный повтор парадоксально приравнивается бесконечному началу.

Естественно, что явное поражение в поиске истинного начала маскируется гонением на слово как воплощение словарной анонимности и повторяемости.

В фильме «Дом, милый дом» особенно явственно ощущается тенденция к вытеснению профанного письменного слова. Эта тенденция хорошо видна в необычном использовании писем. В раннем кинематографе письма служили весьма эффективным средством сообщения информации внутри диегесиса. Многочисленные письма и записки появляются в кино раньше, чем титры, возникающие одновременно с постепенной инкорпорацией «внешнего нарратора» в текст. В «Доме, милым доме» письма сыплются потоком, но, за исключением одного-единственного раза, они не показываются на экране в виде написанного текста. Их содержание сообщается либо в титре «от автора», либо в реплике читающего персонажа. Подобная работа Гриффита с письмом резко выделяется на фоне

общепринятых повествовательных стратегий. Эту странность можно, по-видимому, объяснить вытеснением письменного слова из диегесиса фильма.

Работа Гриффита с письмами отчасти напоминает использование мотива письма в голландской живописи XVI—XVII веков. Изобилие женщин, читающих письма, на голландских картинах поразительно, тем более что текст письма остается загадкой для зрителя. Как показал А. Майер-Мейнтшел, первоначальным текстом чтения была Библия, а читающей была дева Мария. Постепенно мотив чтения секуляризируется, а содержание письма начинает передаваться косвенно, через устойчивые иконографические мотивы — помещенный в интерьер морской пейзаж с кораблем и музыкальные инструменты, символизирующие любовь, а иногда и грубую эротику (Майер-Мейнтшел, 1986). Иконографический сдвиг оказывается производным сдвига от Первокниги (чье содержание не требует специального объяснения) к профанному тексту (письму). Показательно, что и в «Доме, милым домом» мы обнаруживаем в рудиментарной форме следы такого иконографического сдвига. Во втором эпизоде фильма при расставании Мэри дарит своему возлюбленному рождественскую открытку, сопровождая подарок следующим комментарием: «У меня нет моего изображения, чтобы дать тебе, но эта рождественская открытка похожа на меня». Мэри идентифицирует себя с евангельской Марией (единство имени, конечно, не случайно). Через этот символический подарок вся история начинает сдвигаться в библейский ряд. Удивителен ответный подарок Парня с востока: он дает Мэри свои очки — еще один знак визуального сдвига, обмена зрением.

Вытеснение слова в фильме 1914 года проявляется еще и в постепенном превращении песни Пейна в чисто музыкальную мелодию, лишенную слов. Во втором и третьем эпизоде мелодию играет уличный музы-

кант, в четвертом — скрипач. Музыка окончательно вытесняет слово.

И, наконец, самой значительной вариацией на тему Браунинга становится «Нетерпимость» (1916). Это утверждение может показаться неожиданным, поскольку сюжет «Нетерпимости», казалось бы, уходит весьма далеко от «Пиппы». Между тем, связь пьесы Браунинга с шедевром Гриффита несомненна, хотя и подвергнута чрезвычайно сложной маскировке.

Эта маскировка проступает в статье Гриффита 1916 года, написанной сразу же после завершения фильма («Нетерпимость» выходит на экран 5 сентября, статья появляется в «Индепендент» 11 декабря). Гриффит вновь возвращается к болезненно притягивающей его теме «театр и кино», размышляя об ограниченности театральных возможностей: «В границах старого театра для иллюстрации определенной фазы действия было невозможно рассказывать более двух историй; впрочем, и две-то было трудно вывести на сцену. В моем же фильме «Нетерпимость» — это первый пример, который мне приходит на ум — я рассказываю четыре истории...» (Гриффит, 1982:88).

Примечательна эта забывчивость Гриффита, который более не помнит, что в пьесе Браунинга было именно четыре эпизода — магическая цифра, восставленная им в «Доме, милом доме» и перенесенная в «Нетерпимость». Четырехэпизодичная структура — самый прямой указатель на связь с первоисточником. Но в данном случае Гриффит прибегает к еще одной процедуре маскировки. Он удаляет из фильма на сюжетном уровне главный знак браунинговской пьесы — музыкальную тему (остающуюся в виде небольшого рудимента — персонажа-рапсода из Вавилонского эпизода).

Обработка браунинговской пьесы Гриффитом на каждом новом этапе идет через вытеснение источника, декларированного на прошлом этапе, в предше-

ствующих вариациях, и через замещение его иным источником. В фильме 1909 года вытеснялся театральный источник и вместо него декларировалось слово Браунинга. В варианте 1914 года вытесняется уже слово Браунинга, маскируемое «слабой» фигурой Пейна, и в качестве источника декларируется музыка и Писание. В «Нетерпимости», еще два года спустя, вытесняется музыка. Но, как и раньше, источник, декларируемый в прошлом, подвергаясь вытеснению, приобретает особое значение для нового текста. Из текста изгоняются лишь внешние проявления того, что принципиально значимо.

В чем же обнаруживаются следы музыкального влияния в «Нетерпимости»? Прежде всего в самой форме фильма с типично музыкальным проведением мотивов и их транспонированием. Но не только в этом. Все четыре сюжета «Нетерпимости» (вавилонский, палестинский, парижский и современный американский) объединены образом женщины, качающей колыбель (Л. Гиш), о котором подробнее речь пойдет в следующей главе. Этот образ позаимствован из поэмы Уитмена «Из колыбели вечно баюкающей», где качающаяся колыбель уподобляется морю. Но, как показал Лео Шпитцер, песнь моря в поэтической традиции устойчиво связана с пением птицы и хором человеческих душ, взывающих к Христу. Шпитцер же указывает на тесную связь мотива трагической гибели и преобразования Филомелы со страстями и преобразованием Христовыми (Шпитцер, 1962:17—18). У Уитмена связь колыбели-моря и птичьей песни заявлена в сюжете поэмы. При этом контрапункт птичьей песни и шума моря должен открыть герою Уитмена некое особое слово:

*«Одно только слово (я должен его добиться),
Последнее слово — и самое главное,
Великое, мудрое, — что же? — я жду»*

(Уитмен, 1982:224)

И это слово явлено в фильме Гриффита. Семь раз изображение колыбели соединено в фильме с изображением Книги, которую Гриффит называет «Книгой нетерпимости». Интертитры, идущие вслед за изображением книги, выполнены на фоне различных видов письма: иероглифов — для вавилонского эпизода, иврита — для палестинского. Вместе с музыкальным мотивом колыбели (и колыбельной) в фильм проникает новый вид письменного слова — иероглифический, обозначающий непроницаемое для нас Первослово, то, которым владел розенкрейцер Занони.

«Нетерпимость» резко расширяет сферу отсылок к Первокниге, намеченную в фильме 1914 года. Музыка как первоисточник вытесняется в зашифрованный подтекст, чтобы окончательно замкнуть текст Гриффита на некую мистическую иероглифику, по существу, непроницаемую для современного сознания. Таким образом окончательно изгоняются все указания на промежуточные источники, на длинную череду предшественников. «Нетерпимость» как самый «сильный» текст Гриффита откровенно заявляет о своем выходе на Первоисточник, на первокнигу, первослово. В этом смысле Гриффит опирается на традицию Уитмена с его пониманием «Листьев травы» как нового Писания, восходящего к первоистокам. За всем этим пафосом изгнания предшественников возникает и призрак самой замечательной поэмы Браунинга «Кольцо и книга», в которой развернута чрезвычайно сходная концепция источника. Браунинг, рассказывая о том, как он почерпнул свой сюжет из так называемой «Старой желтой книги», неожиданно возводит свою поэму к библейской Книге Бытия и указывает на способность некой Сверхкниги гальванизировать жизнь (Браунинг, 1971:43—44). Между поэмой Браунинга и фильмом Гриффита много общего. Само название поэмы «Кольцо и книга» могло бы вполне подойти фильму Гриффита с закольцованностью его

конструкции и постоянной референцией к Книге как первоисточнику.

Американский киновед М. Ханзен показала, что для «Нетерпимости» характерна оппозиция «аллегория (иероглифика) — профанный письменный текст». При этом главная аллегория фильма (сверхиероглиф) изображает мать (первоисток), а профанное письмо ассоциируется с бесплодными старыми девами в современном эпизоде. Она же убедительно показала, что весь современный эпизод постоянно комментируется в иероглифическом слое. Так, трем паркам, прядущим нить жизни на заднем плане за колыбелью, соответствуют три дамы из окружения мисс Дженкинс, преследующие молодую мать, и три палача с бритвами в эпизоде казни (Ханзен, 1986). Таким образом, современная история постоянно получает аллегорическую параллель и через нее возводится к символическим первоистокам текста.

Но, пожалуй, наиболее существенным аспектом подлинного новаторства «Нетерпимости» можно считать неожиданный качественный скачок — превращение процедур маскировки источника в структуры нового киноязыка.

Вытеснение источника в тексте на уровне сюжета превращалось в пространственное его дистанцирование. Вспомним странную просьбу Павсания, обращенную к музыканту в «Эмпедокле на Этне» Арнольда: «Ты должен играть, но должен оставаться невидимым: следуй за нами, но на расстоянии». Для Гриффита принципиально важна ситуация разобщенности, разлученности героев. В фильме «Дом, милый дом», например, визуальный контакт постоянно заменяется слуховым. Люди слышат, но не видят друг друга.

На уровне киноязыка наличие этой дистанции является мотивировкой и необходимым условием для включения механизма чередующего или параллельного монтажа, прославившего гриффитовский кине-

матограф. В «Нетерпимости» источник вытеснен из диегесиса полностью. И аллегорическая книга, и женщина с колыбелью находятся вне рассказываемых историй, организуя их сочленение из внедиегетического пространства. В конце концов, можно даже утверждать, что резкое дистанцирование источника в «Нетерпимости» является условием реализации того особого виртуозного монтажа разнесенных во времени и пространстве слоев, который характеризует этот выдающийся фильм.

Долгая история с многократным вытеснением источника кончается превращением фигур вытеснения в фигуры нового языка. Вероятно, к этой точке, как к своего рода идеалу, тяготеет история искусств, строящаяся на непрерывном вытеснении предшественников. Цепочка таких вытеснений в какой-то момент завершается триумфом языковой мутации, появлением новых языковых структур, увенчивающих художника вождеденным венцом «сильного» поэта.

Творчество Гриффита предлагает искусствоведам уникальный по своему богатству материал. Гигантское количество сделанных Гриффитом фильмов и часто встречающиеся вариации одного и того же сюжета, мотива, языковой структуры позволяют исследователю почти вплотную прикоснуться к скрытым механизмам многократного цитирования и их семантике.

Мы убедились в том, что многократное цитирование одного и того же интертекста не только создает «геральдическую конструкцию» со всеми вытекающими из этого смысловыми последствиями. Реальная ситуация оказывается сложнее. Каждая последующая цитата может служить маскировке предыдущей, сокрытию тех путей, которыми шло движение смыслов. Многократное переписывание «первоисточни-

ка» может в некоторых случаях стать основой модели кинематографической эволюции. Интертекстуальная модель киноэволюции в целом ряде аспектов порывает с традиционными концепциями развития истории кино. Эти последние сводятся к двум господствующим вариантам. Первый можно назвать теорией заимствования, второй — теорией медленного вызревания кинематографических элементов в недрах культуры. Согласно первой теории, кино заимствует сложившиеся в иных сферах культуры структуры и осваивает их; согласно второй, сама культура медленно движется к кино, порождая внутри себя квазикинематографические элементы. Эта модель вызревания в целом носит телеологический характер, так как постулирует кинематограф в качестве некой заданной культурой точки, к которой она стремится. Обе эволюционные концепции тесно связаны друг с другом. Однако, с их точки зрения, часто практически невозможно понять причины обращения кино к тем или иным явлениям культуры, в частности, к литературе.

Так, ими невозможно объяснить факт обращения Гриффита к пьесе Браунинга. Пьеса эта, почти непригодная к театральной постановке, не обладает никакими специфически кинематографическими свойствами. Показательно, что Джулиано и Кинен, оставаясь в рамках традиционного подхода, вынуждены находить у Браунинга эту скрытую кинематографичность, или, используя выражение Эйзенштейна, «синематизм» (Джулиано—Кинен, 1976:149—152). Такого рода подход в итоге приводит к тому, что кинематографичность улавливается в любых явлениях предшествующей культуры, так или иначе попавших в радиус действия кино. Кинематографическими могут объявляться любые детали (как аналоги крупных планов), рубленный стиль (как аналог монтажа) или, наоборот, подчеркнута континуальное построение (как аналог ленты или кинематографической памяти). По мере

расширения сфер проекции такого подхода, вся культура ретроспективно приобретает кинематографический характер. В итоге, причины заимствования того или иного явления становятся предельно размытыми. Не трудно заметить, что кинематограф здесь выступает в роли Кафки из эссе Борхеса, превращая совершенно разнородные явления предыдущих эпох в своих предшественников. Но в эссе Борхеса процедуру поисков этих предшественников осуществляет сам Борхес, в то время как в «теории вызревания» эта функция незаметно передается культуре. Эта теория скрывает тот факт, что она является результатом последующего чтения всей предшествующей культуры. Она элиминирует читателя, превращая результат чтения в механизм функционирования самой культуры.

Столь же малопродуктивной выглядит и теория влияний. Она не отвечает на принципиальный вопрос о причинах того или иного влияния и его функциях. Влияние представляется в виде механического переливания каких-то близких элементов из одного сосуда в другой. Постулировав наличие влияния (или заимствований) Браунинга на Гриффита, мы обходим существо возникающих вопросов и принимаем своего рода неоплатоническую модель художественной эволюции. Согласно этой модели, имеется некий центр эманации, который транслирует себя в превращенной форме в будущее. В такой модели снимается главный вопрос — вопрос об активности преемников, превращающихся в пассивных реципиентов влияния. Вопрос о трансформациях, происходящих в текстах-преемниках, такой теорией также не решается.

Теория влияния не может быть приложена даже к явлениям эпигонства или плагиата («слабым текстам»), так как последние тоже являются результатом выбора автора, непосредственно (без установок на трансформацию и оригинальность) ориентированного на текст цитирования. Еще менее она может быть при-

менена по отношению к «сильным авторам», избегающим декларативного подражания.

«Сильные» произведения и авторы, вокруг которых и разворачивается истинный процесс художественной эволюции, включены в интертекстуальные связи совершенно особым образом. В их произведениях цитаты — это не просто нуждающиеся в нормализации аномалии, но и указания-сокрытия эволюционного отношения к предшественнику. Цитирование становится парадоксальным способом утверждения оригинальности. Декларированная цитата, отсылая к тексту, который камуфлирует истинную зависимость произведения от предшественника, превращается в знак оригинальности и одновременно «искажает» простую преемственность в эволюции. Она создает неожиданных «предшественников Кафки», тем самым деформируя наше чтение истории культуры, то есть меняя ее движение.

Интертекстуальность, таким образом, работает не только на утверждение предшественников, но и на их *отрицание*, без которого текст не может конституироваться в качестве «сильного». Поэтому исходным моментом всегда должно служить постулирование как минимум двух текстов-предшественников (ср. с интертекстом и интерпретантой в первой главе). Один, наиболее актуальный для текста-преемника, вытесняется и становится объектом агрессии. Второй, менее актуальный для художника (так как связь с ним не носит глубинного характера), выдвигается в ранг текста-вытеснителя первого текста-предшественника. Связь с первым текстом маскируется декларацией связи со вторым, «безопасным» текстом. «Пиппа проходит» выбирается Гриффитом именно по той причине, что она традиционно считается негодной для постановки пьесой, а также потому, что в ней нет и намеков на так называемый «синематизм». Отсутствие этого «синематизма» является гарантом отсутствия подлин-

ной связи Гриффита с декларируемым им текстом влияния.

Именно таким образом в сферу действия кинематографа втягиваются совершенно различные тексты, по существу, полностью лишённые так называемой кинематографичности. Но именно этот процесс втягивания чужеродных по своим структурам текстов в поле зрения сильных художников и представляется нам главным механизмом обогащения кинематографа. *Кино бурно развивается не потому, что ассимилирует то, что на него похоже, а потому, что ассимилирует то, что совершенно с ним не сходно.*

Зато на более позднем этапе в «непохожем» ретроспективно обнаруживают черты сходства с кинематографом, приобретенные именно в процессе этой ассимиляции. Таким образом, постепенно вся предшествующая культура становится как бы «синематической». Возникает ложная иллюзия вызревания кинематографа в недрах всей культуры прошлого. Эта иллюзия становится исходным пунктом позднейшего объяснения кинематографического своеобразия.

Г. Блум в эссе с характерным названием «Визионерское кино романтической поэзии» отмечает, что Мильтон, Блейк, Вордсворт испытывали негативизм к физическому зрению и «стремились к свободе от тирании телесного глаза». Исследователь показывает, каким образом их поэзия, строящаяся на отрицании визуальности, с приходом кинематографа начинает все более активно восприниматься в визуальных и чуть ли не кинематографических кодах, подвергаясь последующей «синематизации» (Блум, 1973^a). Справедливости ради отметим, что эта «синематизация» началась задолго до кино, в XIX веке, когда поэмы Мильтона и Вордсворта служили постоянным источником вдохновения для художников.

Ассимиляция чужеродных источников приводит к тому, что на следующем этапе механизм ложных

отсылка работает уже иначе. Теперь тот интертекст, которым прикрывалось первое заимствование, становится «опасным для творца», уже ассимилировавшего его и благодаря ему избежавшего риска вторичности. На новом витке вытеснению подвергается уже этот источник (в нашем случае «Пиппа»), а вытесняющий текст вновь заимствуется из чужеродной сферы. Так в поле зрения Гриффита попадает музыка — искусство, казалось бы, во многом чуждое немому кино. Но новый этап вытеснения включает механизм ассимиляции в кинопоэтику и совершенно чужеродного музыкального текста.

Сильные механизмы вытеснения работают не только в плоскости одной знаковой материи, но втягивают в себя и разные материи выражения, наслаивающиеся во вновь возникающих кинематографических структурах. Линейное вытеснение источника идет параллельно с межсемиотическими перекодировками и сдвигами, через которые вырабатывается новый язык искусства.

Весь этот сложный механизм декларативно ориентирован на поиски мифических Первоисточника, Первослова, Первоизображения, связь с которыми может обеспечить элиминацию всей цепочки предшественников, дать выход к сущности, правде, реальности.

В этих поисках первоисточника Книга занимает особое место (не случайно в «Нетерпимости» в итоге всех вытесняющих стратегий, в том числе направленных и против словесного, Книга занимает господствующее место как финальный символ первичности). Это привилегированное место книги связано со всей иудеохристианской традицией, для которой Слово первично, а Бог является непосредственным автором Первокниги. Превращение книги в «гипертекст» сильных кинематографических текстов связано также и с тем, что книга олицетворяет в нашей культуре «Текст» как

таковой с характерной для него «финальностью» и нарративностью. Отсылка к книге как к первоисточнику необходима кинематографу также для «легитимации» текста. Текст становится авторитетным для сообщества в том случае, если он произведен автором, обладающим особым социокультурным кредитом доверия. Литературный текст особенно тесно связан с авторской инстанцией. Кинематограф, в отличие от литературы, производит фотографические тексты с пониженным «индексом» авторства. Доверие к фильму базируется на фотографической очевидности показываемого. Однако, эта фотографическая очевидность в рамках традиционной культуры недостаточна (особенно на первых порах) для полноценной легитимации фильма. Именно этим в какой-то степени, вероятно, и объясняется принятая в кино отсылка к литературному первоисточнику, автору, проецирующему на фильм ауру дополнительной «законности» текста для культуры.

В случае вытеснения автора и его замены символической книгой как таковой, книга становится своего рода «безличной причиной», строящей нарратив фильма. Именно так обстоит дело в «Нетерпимости» или почти во всех фильмах Дрейера, систематически включающих символическую книгу в свой контекст (Бордуэл, 1981:34—36).

Фотографический текст, не включающий в себя механизма реализации причинно-следственных связей, становится своего рода повествованием через отсылку к внеположенной ему Книге.

Эта корневая потребность кинематографа в символической первопричине, источнике гораздо сильнее, чем аналогичная потребность литературы. Ведь в литературе источником текста выступает сам автор, наличие которого кинематограф камуфлирует. Между тем, перманентное присутствие темы первичности, первопричины отчетливо мифологизирует

кинематограф как систему. Жажда первоисточков в культуре в полной мере насыщается лишь мифом, органически мыслящим в категориях первичности.

Нельзя не заметить также и того, что этот поиск первоисточков осуществляется в совершенно особой культурной ситуации, когда культура в целом ориентирована на постоянное обновление, на поиск беспрецедентного. По наблюдению М. Л. Гаспарова, до конца XVIII-века европейская культура была культурой *перечтения*, а с эпохи романтизма началась культура *первоочтения*, провозглашающая «культ оригинальности» (Гаспаров, 1988:19). Любопытно, что уже самые первые ростки культуры первоочтения в эпоху Ренессанса сопровождаются установкой на отказ от подражания мастерам и ориентацией на природу как первоисточник (Пановский, 1989:66). Б. Уилли отмечает неожиданные результаты отказа от авторитетов в XVII веке: «В своем стремлении отбросить авторитеты семнадцатый век в каждой сфере открыл Древних еще более старых, чем Древние, в теологии — Ветхий Завет, в науке — саму Природу, в этике и литературной теории — «природу и разум» (Уилли, 1953:59).

Стремление к оригинальности, первоочтению, отрицание авторитетов и предшественников повсеместно в культуре идет параллельно открытию первоисточков, среди которых Природа и реальность занимают господствующее положение. Реализм, таким образом, входит в рамки идеологии новизны. Отсюда характерная — в том числе и для кинематографа, максимально полно выражающего эту тенденцию, — двойственность в поисках первоисточков. С одной стороны, эти поиски толкают кино ко все более полному контакту с реальностью как первоисточком, что приводит к культивированию идеологии реализма. С другой стороны, кинематографический реализм постоянно творится на почве мифа, мифа об абсолюте, о первоисточках.

Кинематографический реализм неотделим от кинематографической мифологии.

Не менее существенно и то, что эти непрерывные поиски реальности, опирающиеся на механизм вытеснения промежуточных источников, лишь умножают количество ассимилированных и вытесненных текстов, расширяют интертекстуальные связи. Главным парадоксом этого процесса является то, что художник постоянно декларирует свое желание преодолеть вторичность текста и вступить в непосредственный контакт с бытием, но это движение в сторону реализма идет по пути бесконечного расширения фонда цитат, усложнения интертекстуальных цепочек, по пути экранизаций литературных текстов и мифологизации. Кино ищет реальность на пути умножения связей с культурой. И другого пути, по-видимому, просто не дано.

Глава 3. Интертекстуальность и становление киноязыка (Гриффит и поэтическая традиция)

В предыдущей главе мы коснулись возможностей рассмотрения некоторых параметров киноэволюции сквозь призму теории интертекстуальности. В данной главе речь пойдет об объяснении некоторых классических фигур киноязыка и их генезиса.

Проблематика интертекста может быть без натяжек спроецирована на вопрос о генезисе киноязыка. Дело в том, что любая новая фигура киноречи с момента своего возникновения и до момента своей автоматизации и окончательной ассимиляции воспринимается как текстовая аномалия и в качестве таковой нуждается в нормализации и объяснении. Не удивительно поэтому, что интертекст постоянно привле-

кается для нормализации новых фигур киноречи. Как бы странно ни звучало такое утверждение, можно сказать, что новая фигура киноязыка, по существу, является цитатой. Она взывает к объяснению через интертекст.

Доказательством тому может, например, служить известное эссе С. М. Эйзенштейна «Диккенс, Гриффит и мы», где режиссер блестяще продемонстрировал возможность объяснения гриффитовского использования крупного плана или некоторых фигур монтажа ссылками на Диккенса. Таким образом Эйзенштейн как бы возвел языковые новации Гриффита в ранг цитат из Диккенса. Диккенсовский интертекст нормализовал формальные изобретения американского кинематографа. В своем поиске диккенсовского интертекста Эйзенштейн опирался на более ранние свидетельства, в частности, на фрагмент из мемуаров жены Гриффита Линды Арвидсон, где она приводит разговор мужа с неким неизвестным собеседником. В этой беседе Гриффит якобы оправдывал переброски действия в монтаже (cut-back) в фильме «Много лет спустя» ссылками на Диккенса (Арвидсон, 1925:66; Эйзенштейн, 1964—1971, т. 5:153) и поместил его же как принципиально важный в изданный им гриффитовский сборник (Гриффит, 1944:130). Можно предположить, что Арвидсон в своих мемуарах лишь живописно аранжировала фразу самого Гриффита из его статьи «Чего я требую от кинозвезд» (1917), вероятно, неизвестной Эйзенштейну. Гриффит писал: «Я позаимствовал «cut-back» у Чарльза Диккенса» (Гедульд, 1971:52). Эта декларация была повторена Гриффитом в 1922 году и процитирована в англоязычном издании статьи Эйзенштейна (Эйзенштейн, 1949:205). Отметим, между прочим, что ни в русском издании работы, ни в ее рукописи данной цитаты нет (Эйзенштейн, ф. 1923, оп. 2, ед. хр. 328). Скорее всего, она была вставлена в текст (по просьбе Эйзенштейна?) переводчиком

Джеем Лейдой. Как бы там ни было, все это свидетельствует о настоящей озабоченности интерпретатора документальным подтверждением надежности проведенного им интертекстуального анализа.

Статья Эйзенштейна оказала существенное влияние на понимание творчества Гриффита и выдвинула Диккенса в качестве чуть ли не главного его духовного источника. Интерес американского режиссера к английскому романисту не вызывает сомнения. Однако нет оснований считать, что Диккенс каким-то образом выделяется среди целой плеяды гриффитовских источников. Между тем само выдвижение Диккенса на первый план весьма симптоматично. Именно Диккенс воплощает принципы развитой повествовательной прозаической традиции, честь внедрения которой в кинематограф приписывается режиссеру. Среди культурных предтеч Гриффита невольно выбирается такой, который максимально соответствует расхожим представлениям о миссионерской роли последнего. История апелляции к Диккенсу интересна и еще одной своей стороной. Переброска действия, которая оправдывалась его примером, была осуществлена в фильме «Много лет спустя» — экранизации поэмы Альфреда Теннисона «Энох Арден», к которой Гриффит обращался неоднократно и с удивительной настойчивостью. Вызвавший дискуссию «cut-back» прямо перенесен на экран из этой поэмы. Однако непосредственный источник этой монтажной фигуры в соответствии с принятой им стратегией вытесняется Гриффитом и игнорируется Эйзенштейном, охотно следующим указаниям Линды Арвидсон. Возможно, это объясняется тем, что Теннисон (в качестве предшественника Гриффита) менее интересен для Эйзенштейна. Диккенс как создатель классических романов, мастер повествования, со становлением которого традиционно связывается творчество Гриффита, больше подходит для этой роли.

Ситуация приписывания цитаты из одного автора другому весьма показательна. Она свидетельствует о том, что последующая интертекстуализация склонна ориентироваться на тот источник, который больше соответствует нашим поздним и устоявшимся представлениям о характере художественной эволюции. Интерпретатор-читатель охотней обнаруживает источник цитаты в том интертексте, который кажется более похожим на изучаемый фильм и легче ложится в реконструируемую постфактум историю искусства. В предыдущей главе мы пытались показать, что декларативные заимствования делаются из источников, далеких по своей поэтике от создаваемого текста. Мы также утверждали, что эти декларативные цитаты способствуют ассимиляции чужеродных текстов внутри кинематографической системы. Между тем эта последующая ассимиляция далеко не всегда имеет место. Фонд декларируемых заимствований может остаться неассимилированным кинематографом и как бы выпасть из последующих представлений о киноэволюции. Такой фонд мы назовем *тупиковым*. Будучи на определенном этапе весьма продуктивным, он в последующем игнорируется историками как незначительный, эфемерный и выносится за рамки наших представлений об истории искусства. В более поздних исследованиях он замещается иным интертекстом, представляющимся эволюционно продуктивным.

К разряду таких тупиковых фондов интертекстуальности в сфере кинематографа можно, например, отнести поэзию или песенный жанр. Известно, например, что множество ранних русских фильмов были «экранизациями» популярных песен. Однако последующая эволюция кино не нашла места песне как источнику кинематографической поэтики. Песенный интертекст был постепенно элиминирован из сознания и превратился в типичный тупиковый фонд.

Нечто подобное произошло и с поэзией. Кинемато-

граф в своем развитии пошел по пути повествовательных жанров, постепенно сближаясь в культурном сознании с романом. Роман как эволюционный интертекст вытеснил поэзию, также переведя ее на положение тупикового фонда. Теннисон заместился Диккенсом. Вытеснение источников происходит, таким образом, не только внутри отдельного текста, но и в рамках целого вида или жанра искусства, в рамках архитекста.

В этой главе и пойдет речь о том, каким образом забытый, вытесненный, тупиковый интертекст (в данном случае — поэзия) участвует в «изобретении» и нормализации новых языковых структур. Речь пойдет о некоторых формах интертекстуальности, являющихся активными факторами в генезисе киноязыка.

Для начала уместно будет напомнить, что в молодости Гриффит мечтал стать поэтом. Его кумирами были Браунинг, Эдгар По и Уитмен, в подражание которым он написал множество стихов (Рамирес, 1972:15). Гриффит, по-видимому, прямо идентифицировал себя с Эдгаром По, стремился подражать ему даже внешне и на раннем этапе воспринимал свою судьбу как повторение литературной судьбы По. В своих мемуарах Гриффит описывает себя как одного из участников театральной труппы, где он играл, в следующих выражениях: «В нашей труппе был один актер с поэтическими наклонностями. <...>. Его лицо было похоже на лицо Эдгара Аллана По. Ему так часто говорили об этом, что он стал играть его роль и читал стихи целыми милями. Он постоянно цитировал стихи домашнего изготовления, которые приносили ему лишь насмешки парней, но зато сделали его популярным среди дам» (Харт, 1972:67). В 1909 году Гриффит снял фильм «Эдгар Аллан По», в котором с явным автобиографическим подтекстом рассказал историю отношений поэта с издателями, отказывавшимися его печатать.

Гриффиту удалось напечатать лишь одно из своих стихотворений — «Дикую утку» («Леслиз Уикли», 10 января 1907) — и это практически все, что мы знаем о его поэтических опытах. Факт этой публикации имел для него огромное значение. Позже он вспоминал: «Я просмотрел оглавление... но единственное, что я смог увидеть, была «Дикая утка». Она была здесь огромная, как слон, и буквально заслонявшая собой все, что значилось в оглавлении. И тут же было напечатано горящими огненными буквами мое имя. Мое настоящее имя — ДЭВИД УОРК ГРИФФИТ» (Шикель, 1984:41). Огненные буквы тут отсылают к пророчеству Даниила и к вавилонской теме «Нетерпимости» и как бы предвещают Гриффиту создание его будущей кинематографической «поэмы». Подчеркивание его «настоящего имени» связано с псевдонимом, под которым выступал Гриффит в театре и первое время в кинематографе — Лоуренс Гриффит. Этот псевдоним как бы приписывал театральную карьеру будущего режиссера иному человеку. Подлинное имя сохранялось им для литературы. Характерно, что, регистрируя свой брак с Линдой Арвидсон, актер Гриффит записывает в церковной книге род своих занятий — «писатель» (Шикель, 1984:70), отказываясь от личины актера как ложной.

Уже завоевав прочную кинематографическую репутацию, Гриффит все еще не оставляет надежды вернуться в литературу. После успеха его экранизации поэмы Браунинга «Пиппа проходит» (1909), важной для режиссера именно как указание на нерасторжимую связь его фильмов с поэзией, Гриффит в расчете на возобновление литературной карьеры устраивает обед с приглашением ряда литераторов, в том числе и издателя «Дикой утки» Шлейхера. Арвидсон следующим образом воспроизводит монолог Гриффита, обращенный на этом обеде к Шлейхеру: «Они [кинофирмы] долго не просуществуют. Я отдал им

несколько лет. Но где же моя пьеса? С тех пор как я пришел в это кино, у меня не было ни минуты, чтобы заняться тем, что я раньше писал. Но я пришел в кино, потому что я твердо верил, что у меня будет время, чтобы писать, чтобы сделать что-нибудь из того, что у меня в голове. <...>. Ладно, так или иначе никто не будет знать, что я занимался такого рода вещами, когда я стану знаменитым драматургом. Никто не будет знать, что драматург Дэвид Уорк Гриффит был когда-то Лоуренсом Гриффитом из кинематографа» (Арвидсон, 1925:133).

Таким образом, даже на гребне успеха его «бай-ографских» фильмов лишь литература сохраняет для Гриффита культурную и престижную ценность, вытесняя в его сознании не только театральное прошлое, но и кинематографическое настоящее. Отсюда понятная ориентация на литературу и, прежде всего, поэзию, уже в первых кинематографических постановках. Речь идет о своего рода иллюзорном превращении фильмов в произведения иного искусства. Можно предположить, что символический отказ от псевдонима означал преодоление уничижительной оценки своего творчества. Кинематограф в какой-то степени становится для Гриффита эквивалентом поэзии. Обращение к классической литературе является для него важным условием преодоления комплекса культурной неполноценности: «Мы сделали подряд «Макбет», «Дон Кихот», «Совесь-мститель» По, «Пески Ди» Кингсли. Мы даже вводили стихи в титры. Мы также создали «Пятно на гербе» и «Пиппа проходит» трудного Роберта Браунинга», — не без гордости вспоминал режиссер (Харт, 1972:88). После «Нетерпимости» переоценка ценностей полностью завершается. От тоски по драматургии не остается и следа. В 1917 году кинематограф провозглашается новым этапом развития поэзии и ее сущностным эквивалентом: «Сегодня можно считать общепризнанным,

что в области поэтической красоты кинематографическое развлечение оставило театр далеко позади. В обычном театре поэзия окончательно потеряна, но она является самой жизнью и душой кинематографа. Мы поставили множество историй Браунинга, множество стихов Теннисона, бесчисленные библейские и классические истории. Нашей целью является не столько красота, сколько мысль, а немое кино по своей специфике является колыбелью мысли» (Гедульд, 1971:53). Такого рода декларация выражает уверенность Гриффита в том, что ему удалось найти подлинный эквивалент слову не только в его эстетическом, но и в интеллектуальном аспекте. В 1921 году в статье «Кинематограф: чудо современной фотографии» он цитирует некое письмо, чьи положения он полностью разделяет: «Отныне следует делить Историю на четыре великие эпохи: Эпоху Камня, Эпоху Бронзы, Эпоху книгопечатания — и Эпоху Кино» (Гриффит, 1967:18). Таким образом, кинематограф понимается им как новый прогрессивный этап в развитии культуры. Интересна аргументация, которой подкрепляет Гриффит это положение: «Один ученый говорит нам, что во время просмотра фильма мы выполняем самое легкое в плане интеллектуальных реакций на присутствие внешнего мира. Глаз кино — это первичный глаз из всех возможных. Можно сказать, что кино родилось из грязи первых океанов. Смотреть фильм означает становиться первобытным человеком. <...>. Изображения являются первым из средств, использованных человеком для записи своей мысли. Мы находим эти первомыслия выгравированными в камне на стенах пещер и высоких скалах. Финн понимает изображение лошади так же легко, как турок.

Изображение является универсальным символом, а движущееся изображение — универсальным языком. Кто-то сказал, что кино, «возможно, ре-

шит проблему, поставленную Вавилонской башней» (Гриффит, 1967:21).

Подобная кинематографическая «идеология», связывающая «внесловесность» кино с первобытным мышлением, хорошо известна нам по работам Эйзенштейна 30-х годов. У Гриффита же она возникает в совершенно ином, нежели у Эйзенштейна, контексте. Здесь это — результат почти прямого переноса на кинематограф некоторых романтических идей, получивших распространение именно в среде поэтов, в том числе и любимых Гриффитом поэтов прошлого века. Гриффит вытесняет поэзию с помощью поэтической же идеологии. Неслучайно в ключевом высказывании Гриффита о кино и Вавилонской башне (приписываемом им кому-то!) легко угадывается цитата из «Всемирной песни» Уитмена, пронизанной теми же декларациями — «песни», звучащей «наперекор» <...> Вавилонскому столпотворению» (Уитмен, 1982:205).

Поскольку представления о кино как об универсальном языке непосредственно восходят к более ранним эпохам, обратимся к небольшому историческому экскурсу. На американской почве эти представления были спроецированы на поэзию в первой половине XIX века в кругу так называемых трансценденталистов — Р. У. Эмерсона, Б. Олкотта, Т. Паркера, Э. Пибоди и др. Трансценденталистская теория уходит корнями в унитарное религиозное движение. На формирование унитарной доктрины определяющее влияние оказало учение Джона Локка о немотивированном характере словесных знаков (см.: Локк, 1985:465). Согласно Локку, знание человека о мире приходит из опыта, язык же, как результат общественного договора, не может считаться источником знания. Локковская теория языка поставила серьезные проблемы в области экзегетики библейских текстов и привела в рамках унитаризма к потере дове-

рия к Священному писанию как источнику высшего знания о мире (Гура, 1981:19—31). На место словесного текста Библии трансценденталисты поставили универсум, природу, которые интерпретировались ими как текст, непосредственно написанный богом естественным языком природных метафор.

Понимание природы как своего рода перво книги не есть оригинальное изобретение трансценденталистов, оно вписывается в почтенную традицию, восходящую еще к античному кратилизму (см: Кайзер, 1972). Согласно трансценденталистам, понимание этого «природного текста» может быть осуществлено на основе сведенборговского учения о «корреспонденциях». Для Сведенборга, между божественной, духовной реальностью и материальным миром существует прочная связь — корреспонденция (соответствие). Бог создал природную книгу — материальный мир — на основе чистых корреспонденций, которые и должны быть выявлены. Путь познания для трансценденталистов был путем поиска соответствий между духовным и материальным, раскрытия символизма природы, ее «естественных метафор». В США идея природы как языка, вероятно, впервые была сформулирована в работе сведенборгианца Семпсона Рида «Наблюдения над развитием ума» (1826). Рид писал: «Существует язык не слов, но вещей. Когда этот язык будет нами узан, человеческий язык придет к своему концу и, растворясь в тех элементах, из которых он произошел, исчезнет в природе. Использование языка является выражением наших чувство и желаний — проявлением ума. Но любая вещь, будь то животная или растительная, полна выражением того, к чему она предназначена, своего собственного существования. Если мы сможем понимать этот язык, что смогут прибавить слова к его значению?» (Миллер, 1967:57).

Рид оказал сильное влияние на Эмерсона, который использовал идеи Сведенборга—Рида в своем знамени-

том эссе «Природа» (1836), развившем концепцию «адамического» языка по отношению к поэзии: «В силу того, что в самом главном существует соответствие между видимыми вещами и человеческими мыслями, дикари, располагающие лишь тем, что необходимо, объясняются друг с другом при помощи образов. Чем дальше мы удаляемся в историю, тем живописнее делается язык; достигнув времени его детства, мы видим, что он весь — поэзия; иными словами, все явления духовной жизни выражаются посредством символов, найденных в природе. Те же самые символы, как выясняется, составляют первоосновы всех языков. <...>. И если это самый первый язык, он точно так же и самый последний» (Американский романтизм, 1977:192—193).

Гриффит, разумеется, знал Эмерсона, а в период создания «Рождения нации» называет его в одном ряду с величайшими деятелями мировой культуры — Шекспиром и Гете (Гриффит, 1982⁶:21) (отметим, между прочим, огромное значение Гете для трансцендентализма, в частности, для Эмерсона). Гриффитовская концепция эволюции мировой культуры от первоязыка к универсальному языку кинематографа, являющемуся возрождением первобытного языка, безусловно, восходит к Эмерсону. Но эту же концепцию полностью ассимилировал Уолт Уитмен. Высшая цель «Листьев травы» — адамизм «поэмы мира». Традиционной Библии здесь противопоставляется новое «природное писание», воссозданное поэтом не на листах бумаги, но на листьях травы Эдема. Поэзия Уитмена является непосредственной разработкой эмерсоновских теорий. Длинные перечисления в уитменовских стихах, например, понимаются как подвиг адамического называния всех мировых явлений. Эмерсон по этому поводу указывал: «...поэт становится называющим или Создателем Языка; он дает вещам имена — иногда согласно их внешности, иногда

согласно сущности <...>. Этимолог знает, что совсем умершие теперь слова некогда были блестящими картинками. Язык — это ископаемая поэзия <...>. Это выражение вещей или их наименование — не искусство, это вторая природа, выросшая из первой, как лист из ветки» (Американский романтизм, 1977:314). Лист для Эмерсона — подобие буквы из первоалфавита природы. (Показательно, что эта идея позаимствована им из «Морфологии растений» Гете — Ирвин, 1980:17, 20,33.)

Для Эмерсона и для Уитмена возрождение адамического языка идет по пути сближения слова с вещью, зримым образом, так, что весь мир становится как бы скопищем видимых и осязаемых слов — словарем символов: «Если природа дала человеку ум живой и восприимчивый, он может почерпнуть что-то для себя, просто проглядывая список ничем не связанных одно с другим слов <...>. Мы сами — символы, и живем, окруженные символами: рабочие, работа, инструменты, слова и вещи, рождение и смерть — все это условные обозначения...» (Американский романтизм, 1977:312—313). Гриффит в полной мере разделяет взгляд трансценденталистов на природу как на огромный лексикон слов и символов: «Мир был полон слов: только в одних словарях их были тысячи» (Харт, 1972:68), — пишет он, вспоминая о своих литературных опытах. «В нашей драме деревья колышутся под напором ветра, и травинки, сверкающие настоящей росой, достаточно значимы, чтобы участвовать в действии. Для внимательного режиссера весь мир — студия» (Гриффит, 1982^a:21), — пишет он, буквально повторяя Эмерсона и Уитмена.

Завет Эмерсона «вновь накрепко связать слово с видимыми вещами» (Американский романтизм, 1977:194) получает особое значение в контексте кинематографа, становящегося для Гриффита средством реализации любимой утопии трансценденталистов —

визуальной поэмы мироздания. Отсюда решительное уравнивание слова и изображения: «Я думаю, все согласится видеть в кино средство выражения, по меньшей мере равное произнесенному или написанному слову» (Гриффит, 1982⁶:21). Любопытно, что Эмерсон уравнивал поэзию с сеансом волшебного фонаря (сравнение естественное в предкинематографическую эпоху): «... поэт обращает мироздание в волшебный фонарь и показывает нам все вещи в их точной соразмерности и последовательности» (Американский романтизм, 1977:313).

Превращение кинематографа в метафору поэзии будущего могло получить оправдание также и в дискуссии Эмерсона со Сведенборгом. Эмерсон критиковал «словарь» жестких корреспонденций, составленный Сведенборгом, в котором дерево, например, обозначало восприятие, а луна — веру. «Не так легко поймать спящего Протея, — писал Эмерсон. — В природе каждый символ материи циркулирует по кругу сквозь все системы. Соотнесенность с общим центром позволяет каждому символу выражать все качества и оттенки реального бытия. В циркуляции небесных вод все шланги ведут ко всем кранам. Природа без промедления мстит за себя тому жесткому педантизму, который хотел бы сковать движение ее волн» (Эмерсон, 1908:213). В ином месте Эмерсон дополняет: «Различие между поэтом и мистиком в том и заключается, что мистик прочно связывает встреченный им символ с одним его истолкованием, и это истолкование верно для данного момента, но быстро устаревает и делается ложным. Ибо все символы подвижны; язык от начала и до конца находится в процессе изменения, перехода в иное качество...» (Американский романтизм, 1977:322). Эмерсон противопоставляет статическому и неизменному знаку Сведенборга движение жизни и концепцию «становящегося» значения. Отсюда выдвигание на первый план метафоры движущихся вод. В

эссе Эмерсона «Искусство» (1841) динамика жизни противопоставляется статике живописи и скульптуры именно в контексте зыбких, метаморфических корреспонденций. Он противопоставляет живописному полотну «нетленное полотно, которое природа пишет прямо на улице, пишет идущими по улице мужчинами, детьми, нищими, изящными дамами, одетыми в красное, зеленое, голубое, серое, пишет людьми — лохматыми, седеющими, с лицами белыми и темными, морщинистыми, огромными и низкорослыми, тучными, юркими — а фоном и основой служат небо, земля, море» (Американский романтизм, 1977:272). За год до Эмерсона образ живого полотна, творимого прохожими, появился в рассказе Эдгара По «Человек толпы», где рассказчик стремится установить связь между бегущей цепочкой образов и неким скрытым смыслом бытия (то есть интерпретирует аналогичную картину также в духе теории динамических корреспонденций): «Необычные контрасты света и тени приковали мое внимание к отдельным лицам, и, несмотря на то, что быстрота, с которой этот мир ярких призраков пронесся мимо окна, мешала пристально всмотреться в ту или иную фигуру, мне в моем тогдашнем странном душевном состоянии казалось, будто даже этот мимолетный взгляд нередко позволяет прочесть историю долгих лет» (По, 1958:137)¹.

Появление кинематографа позволяет переинтерпретировать эти фрагменты Эмерсона и По как пророческие видения будущего искусства. Первые американские опыты создания кинотеории со всей очевидностью ориентированы на эти «пророчества». Генри Макмагон в 1915 году одним из первых излагает принципы своего рода «трансценденталистской» поэтики кино. Он называет кинематограф «знаковым языком» (sign language), понимаемым им как «иконический язык», и утверждает вполне в трансценденталистском духе, что кино является «символическим искусством»:

«Каждая небольшая серия изображений, длящаяся от четырех до пятнадцати секунд, символизирует чувство, страсть, эмоцию» (Кауфман, 1972:93). При этом Макмагон предписывает этим «символам» императив быстрого движения и указывает: «кинозритель находится в положении человека, глядящего через дверь или открытое окно на целое жизни, распластанной в виде панорамы; взгляд его быстр и быстро схватывает...» (Кауфман, 1972:93). Характерно, что Макмагон строит свою теорию на основе гриффитовского кинематографа.

Еще более показательна в этом смысле «трансценденталистская» концепция кинематографа, изложенная американским поэтом Вейчелом Линдзи в его книге «Искусство кино» (1915) — первой фундаментальной попытке создания кинотеории. Линдзи знал Гриффита и строил свои теории на основе его фильмов. В свою книгу он помещает специальную главу «Кинематограф великолепия толпы». Для Эмерсона движущаяся толпа является транспозицией в бытовую реальность трансценденталистского символа изменчивых вод, реки и моря. Линдзи развивает эту эмерсоновскую (но и уитменовскую) метафору: «Даже самая убогая немая драма должна содержать благородные виды моря. Эти куски почти наверняка будут хороши. Здесь кроются принципиальные возможности. Специфическое развитие этой возможности в руках эксперта дает человеческое море. <...>. Только Гриффит и его ближайшие ученики умеют снять его так же хорошо, как любой продюсер способен снять океан. А человеческое море с драматической точки зрения является единокровным братом Тихого, Атлантического океанов или Средиземного моря» (Линдзи, 1970:67). Ниже нам еще предстоит более подробно обсудить развитие этой метафоры у Гриффита.

Займствования Линдзи у Эмерсона носят почти текстуальный характер. Так, Эмерсон вводит против-

поставление «скульптура — движущийся человек»² и пишет: «Ни одна статуя не сравнится с живым человеком, ибо он наделен способностью все время быть в движении, и в этом его бесконечное преимущество перед самой идеальной скульптурой» (Американский романтизм, 1977:272). Линдзи вводит в свою книгу главу «Скульптура в движении» (Линдзи, 1970:107—124), где дает развернутую характеристику кинематографа сквозь динамическую призму Эмерсона. В том же 1915 году Гриффит подхватывает метафору Эмерсона-Линдзи и называет «прекраснейшую из статуй карикатурой на настоящую жизнь по сравнению с зыбкими тенями фильма» (Гриффит, 1982⁶:20). Отчасти «скульптурный миф» затем реализуется и в вавилонском эпизоде «Нетерпимости».

Другой крупный теоретик раннего кино, гарвардский психолог Гуго Мюнстерберг, также был тесно связан с Гриффитом (Манчини, 1980). По мнению Линдзи, режиссер строил «Нетерпимость» как иллюстрацию к некоторым теоретическим принципам этого ученого (Линдзи, 1979:133). В Гарвард Мюнстерберга пригласил Уильям Джемс, отец которого был известен как крупный деятель сведенборгианской церкви в Америке. Сам Джемс использовал сведенборговскую метафору циклического движения вод при выработке психологической концепции «потока мысли» (Вариле, 1977:116), близкой круговой метафоре и водной символике Эмерсона. Влияние последнего на Мюнстерберга не подлежит сомнению. С точки зрения Эмерсона, в произведении искусства «динамический символ» подвергается своего рода изоляции, чему Эмерсон придавал огромное значение: «Ценность искусства заключается в том, что оно выделяет один предмет из хаотического множества, изолирует его. Пока из последовательности вещей не выделена одна вещь, возможны созерцание, наслаждение, но не мысль. <...>. Дитя в колыбели вкушает блажен-

ство, но обретает ли оно характер и практический навык — это зависит от того, сумеет ли дитя день ото дня все увереннее выделять одну вещь из потока вещей и лишь ей посвящать внимание. Любовь, да и любая страсть, обладает способностью концентрировать все вокруг какого-то одного предмета» (Американский романтизм, 1977:270—271). Мюнстерберг видит в выделении крупного плана аналог психологического процесса концентрации изолирующего внимания. Он придает этой психологической изоляции вещи первостепенное эстетическое значение: «Произведение искусства показывает нам вещи и события совершенно самодостаточными, свободными от связей, которые тянутся за их пределы, то есть, в совершенной изоляции» (Мюнстерберг, 1970:64). При этом Мюнстерберг придает огромное значение движению: «...события предстают перед нами в постоянном движении. Более того, изображения разбивают движение на быструю последовательность мгновенных впечатлений. Мы видим не объективную реальность, но продукт нашего собственного сознания, связывающего изображения воедино» (Мюнстерберг, 1970:74). Поток движущихся картинок на экране имитирует джемсовский и сведенборговский поток мысли. Но для эффективности такой имитации изображения должны быть предварительно изолированы от связей, соединяющих их с объективной реальностью. В своей книге о кино Мюнстерберг последовательно разрабатывает психологическую теорию динамического символа и динамических корреспонденций, напрямую связанную с трансценденталистской эстетикой. Не случайно Линдзи — убежденный сведенборгианец, прошедший школу сведенборговского кружка в Спрингфилде — высоко оценивает теорию Мюнстерберга и полностью разделяет ее пафос: «Я счастлив, что у меня так много общего с Мюнстербергом» (Линдзи, 1979:133), — пишет он Джеймс Адамс 15 октября 1916 года. Для

Линдзи нет никаких сомнений в том, что гриффитовские «Юдифь из Бетулии», «Совесь-мститель» и «Нетерпимость», с одной стороны, являются образцами «хорошей эпической поэзии», а с другой — «подтверждают некоторые спекуляции мюнстербергской книги «Фотодрама, психологическое исследование» (Линдзи, 1979:137).

Гриффиту, конечно, были хорошо известны эти первые теоретические синтезы. Со слов Линдзи мы знаем, что Гриффит специально приглашал поэта на премьеру «Нетерпимости», а также купил сотню экземпляров его книги и раздавал ее в качестве пособия сотрудникам своей студии (Линдзи, 1979:131, 140). В работе над «Нетерпимостью» он уже вполне сознательно использует труды Мюнстерберга и Линдзи (в частности, иероглифическую теорию последнего). Однако первые опыты приложения трансценденталистской поэтики к кинематографу были осуществлены Гриффитом до появления названных книг. Более того, именно эти опыты, можно считать, и стимулировали интерес теоретиков к кинематографу. Наиболее значительные гриффитовские эксперименты в этой области связаны с экранизацией ряда стихотворений на морскую тему, осуществленных еще в период работы в «Байографе». Среди них выделяются три версии поэмы Теннисона «Энох Арден»: «Много лет спустя» (1908), «Неизменное море» (1910) и «Энох Арден» (1911). Упомянем также четвертую версию этой поэмы — «Энох Арден» (1915; при повторном выпуске — «Роковая свадьба»), снятую под руководством Гриффита режиссером Кристи Кабанном.

«Энох Арден» — сюжет, на котором Гриффит впервые пробует параллельный монтаж. Первоэлемент такого монтажа — «переброска действия» — использу-



Д. У. Гриффит. «Энох Арден», 1911.
Энни Ли и Энох Арден — «экстравагантный»
монтажный стык Гриффита.

ется им уже в 1908 году, через пять неполных месяцев после начала работы в качестве режиссера (в фильме «Много лет спустя»). Именно этот момент позднее оправдывался Гриффитом ссылкой на Диккенса. Поэма Теннисона рассказывает о судьбе моряка, потерпевшего кораблекрушение. Его жена Энни Ли долгие годы ждет мужа на берегу. Ричард Шикель так комментирует эту гриффитовскую экранизацию: «В этом фильме не было погони, что само по себе — большое новаторство, и в нем действительно было очень мало действия. Более того, в него было введено несколько рискованных параллельных кадров: Энни Ли видела своего потерпевшего кораблекрушение мужа на пустынном острове (каким образом она узнала, что он находится на этом острове, никогда не было объяснено). Энох же на пустынном берегу «видел» давно минувшие радости домашней жизни» (Шикель, 1984:112).

«Рискованные параллельные кадры» — это неожиданные чередования Энни Ли на берегу моря и Эноха Ардена на далеком острове. Речь идет о сознательной языковой аномалии, сближающей между собой пространственно совершенно разнородные кадры³. Но эта аномалия получает убедительную мотивировку у Теннисона, в поэме которого как раз и содержатся интересовавшие Гриффита сцены видения. Теннисон через интертекст позволяет замотивировать языковые новации и разрешить недоумение Шикеля. Существенно при этом, что полное объяснение «темной» языковой ситуации дает только литературный первоисточник, но не сам фильм Гриффита, до сих пор сохраняющий в этом эпизоде определенную непроясненность.

В поэме видение посещает Энни Ли во время гадания по Библии, когда ее рука останавливается на строке «Под пальмовым деревом...». Таким образом, для Теннисона мотивировкой видения оказывается

У Теннисона видение Эноха мотивировано, оно возникает от длительного созерцания бесконечной подвижной поверхности моря. Море оказывается зеркалом видений, и это вполне соответствует его реальному гипнотическому воздействию (Хартлауб, 1951:22). Любопытно, что во всех своих версиях «Эноха Ардена» Гриффит выводит Энни Ли, перед видением, на берег моря, упраздняя теннисоновскую сцену гадания по Библии. Видение возникает в глазах Энни в результате сосредоточенного созерцания моря.

Гриффит придавал этому фрагменту Теннисона особое значение, и это может быть объяснено тем, что море — один из центральных символов романтической поэзии, особенно близкий сведенборгианцам.

Еще Винкельман писал о поэте, «лежащем на берегу моря, в котором колышутся, возникая то тут, то там, идеи и чувства, покуда они не успокоятся на его зеркальной поверхности» (цит. по: Ланген, 1940:272). На англоязычной почве устойчивое соединение мотивов моря и видений восходит к Кольриджу и, в особенности, де Квинси, чья книга «Исповедь английского опиомана» становится главным источником мифологии видений, грез и сновидений, ассимилированной романтизмом. Де Квинси описывает навязчивое присутствие воды в его галлюцинациях: «Воды постепенно меняли свой характер — из полупрозрачных озер, сияющих, как зеркала, они превратились в моря и океаны» (де Квинси, 1949:239). Де Квинси описывает, как сквозь видение воды проступает лицо потерянной им девушки Энн (ср. Энни Ли): «...и теперь на качающихся волнах океана начало возникать человеческое лицо; море казалось вымощенным бесчисленными лицами, обращенными к небесам» (де Квинси, 1949:240)⁴. Бодлер, подробно комментировавший де Квинси, также специально останавливается на галлюцинаторных свойствах вод: «Вода становится навязчивой стихией. В нашей работе о гашише мы уже

отмечали эту удивительную предрасположенность мозга к водной стихии и ее загадочному очарованию. Можно предположить, что между этими двумя возбудителями существует странное родство, во всяком случае, в их воздействии на воображение» (Бодлер, 1966:119). Бодлер же непосредственно связывает эффект наркотических и «водных» видений со сведенборговскими корреспонденциями (Бодлер, 1966:59) и указывает, что именно видения реализуют искомое слияние слова с вещью: «Даже грамматика, сухая грамматика становится своего рода образным колдовством: слова возрождаются, облаченные в плоть и кровь... <...> и целая поэма входит в наш мозг, подобно словарю, обретшему жизнь» (Бодлер, 1966:60).

На американской почве трансценденталистский символ моря был развернут в стихотворении Кристофера Пирса Кренча (1813—1892) «Океан».

Кренч описывает «духов, купающихся в море божества» и созерцающих воду как «символ бесконечности» (Миллер, 1967:386—387). Тут же присутствует и позднее развернутый Уитменом образ моря как колыбели и могилы человечества. Одновременно с Кренчем понимание воды как главного локуса корреспонденций развивает один из ведущих трансценденталистов Генри Дэвид Торо. В «Уолдене» он описывает воду как зеркало: «Водная стихия отражает воздушную. Она непрестанно получает сверху новую жизнь и движение. По природе своей она лежит между небом и землей» (Торо, 1980:22). Сведенборговская идея дубликации миров, отражения в мире земном мира небесного фокусируется в мотиве воды. Неоднократно Торо говорит о стремлении раствориться в океане, он пишет о прогулках по берегу «шумящего моря и желании принять его в себя. Мы хотели соединиться с океаном...» (Торо, 1937:588). Для Торо «берег моря есть нечто вроде ничейной земли, самого выгодного места для созерцания этого мира» (Торо, 1937:593).

Море, отражая небо, создает бесконечную перспективу и оказывается наилучшим местом для вхождения в трансцендентный мир. Оно дается человеку как «окно» божественных видений.⁵

Но наибольшее значение мотив моря приобретает у любимого поэта Гриффита Уитмена. В своих воспоминаниях Уитмен так формулирует отношение к морю: «Даже когда я был ребенком, я мечтал, хотел написать стихотворение, а может быть, поэму о морском берегу как о линии раздела, контакта, соединения, линии, где твердое сочетается с жидким, где нечто таит в себе нечто (именно так, несомненно, любая объективная форма предстает субъективному духу) и значит гораздо больше, чем кажется нам с первого взгляда, — смешивая реальное с идеальным и превращая все в часть всего» (Уитмен, 1891:88). Уитмен пишет о своей поэтической миссии как о проекте создания «книги, выражающей эту мистическую тему влаги» (Уитмен, 1891:89). Такой книгой во многом стали «Листья травы». Роджер Асселино считает «Листья травы» апофеозом воды, где «жизнь — это неудержимый поток, циркулирующий сквозь все предметы» (Асселино, 1980:43—44). А крупнейший специалист по американскому романтизму Ф. О. Маттиссен справедливо указывает на то, что море становится для Уитмена метафорой поэзии, своим ритмом имитирующей его ритм: «Его стихи подобны жидкости, вздымающимся волнам, <...> одна волна здесь едва ли похожа на другую по размеру и метру, они никогда не бывают чем-то законченным и неподвижным и всегда отсылают к чему-то под ними» (Маттиссен, 1957: 566—567).

Для нас особенно важно это отождествление моря с поэзией, но не менее значим и постоянно повторяющийся у Уитмена и сведенборгианцев мотив небесного зеркала как места переплетения и множественных отражений, а также интерпретация линии берега

как места «раздела, контакта, соединения». В стихотворении «Ночью у моря один» Уитмен пишет:

Ночью у моря один.

*Вода, словно старая мать, с силой песней баюкает
землю <...>*

Бесконечная общность объемлет все, —

*Все сферы, зрелые и незрелые, малые и большие,
все солнца, луны и планеты,*

Все расстоянья в пространстве, всю их безмерность

Все расстоянья во времени, все неодушевленное,

Все души, все живые тела самых разных форм,

в самых разных мирах,

Все грезы, все жидкости, все растения и минералы,

всех рыб и весь скот,

Все народы, цвета, виды варварства, цивилизации,

языки,

Все личности, которые существовали или могли бы

существовать на этой планете или всякой другой,

Все жизни и смерти, все в прошлом, все в настоящем

и будущем —

Все обняла бесконечная эта общность...

(Уитмен, 1982:234).

В «*Suspiria de profundis*» де Квинси вспоминает о некой женщине, которая в детстве упала в реку и погрузилась на дно. Это погружение в воду вызвало странный эффект: «...огромный театр раскрылся в ее мозгу. В один момент, во мгновение ока каждый поступок, каждое намерение ее прошлой жизни вновь ожили, но выстроились не в последовательность, а сложились в одновременную картину. <...> ее сознание присутствовало одновременно во всех элементах бесконечного обозрения» (де Квинси, 1937:884—885). Таким образом, контакт с водой провоцирует смену последовательной цепочки на корреспондирующую симультанную картину, то есть таит в себе своего рода элементы параллельного монтажа.

Существует еще один литературный текст, посвященному развивающей ситуации «Эноха Ардена» и

одновременно отражающий амбивалентность грифитовского монтажа. Это повесть Вилье де Лиль-Адана «Клер Ленуар» (1887). Здесь умирающая Клер Ленуар видит во сне своего покойного мужа (ситуация разлученности, таким образом, доведена до необратимости) на берегу тропического острова в океане: «Он стоял один среди затерянных скал, глядя вдаль, в море, как будто кого-то ждал...» (Вилье де Лиль-Адан, 1908:249). Герой повести Трибюла Бономе изучает после смерти Ленуар сетчатку ее глаз и обнаруживает на ней ясные очертания рамки (кадра?), в которую заключена неожиданная картина — одинокая фигура мужчины на берегу моря. Пораженный Бономе приходит к следующему заключению: «...видение должно было воистину находиться вовне, в какой-то незримой форме, в виде какого-то живого флюида, чтобы отразиться таким образом в твоих ясновидящих зрачках!» (Вилье де Лиль-Адан, 1908:267).

В повести Вилье видение обладает энергией материализации там, где оно предстает глазам ясновидца, практически принимая облик фотоотпечатка. Видение обладает свойством сближать абсолютно разнородные пространства. Подчеркнем, однако, тот факт, что линия морского берега и здесь выступает как фундаментальная граница миров, как устойчивый топос такого рода видений. Эта осуществляемая морем всеобщая соотнесенность, генератор всеобщего языка — мотив романтической поэзии и философии — создает интертекст, убедительно объясняющий значение использованной Гриффитом монтажной фигуры. Линия берега в «Энохе Ардене» становится для Энни Ли линией контакта и разделения с мужем — и превращается в линию монтажного стыка.

В стихотворении Уитмена «Из колыбели вечно баюкающей» шум моря наслаивается на пение птицы в некоем двойном резонансе. Уитмен восклицает:

«Никогда больше я не смогу убежать, никогда больше эхо (reverberations) не исчезнет во мне» (Уитмен, 1958:213).

Кристофер Коллинз называет поэтический метод Уитмена методом «резонирующей корреспонденции» (Коллинз, 1971:107) и звукопорождение в его стихе выводит из эффекта двойного эха. Любопытно, что в цитированных фрагментах Теннисона видения оба раза сопровождаются колокольным звоном и однажды — шумом моря, накладывающимся на колокола. Видение в «Энохе Ардене» как бы вызывается этим «корреспондирующим эхом». Особое значение эху в контексте корреспонденций также придавал Торо. У де Квинси эхо — неперенный стимулятор видений. Оно представляется ему звуковым аналогом галлюцинаций в морском зеркале — когда сквозь отражения в его амальгаме проступают, образуя своего рода «палимпсест», очертания, видимые сквозь прозрачную толщу воды. В видении умершей женщины, изложенном в эссе «Видение внезапной смерти», де Квинси разворачивает мотив колоколов, рассказывая о «похоронных колоколах пустынного моря» (де Квинси, б. г.: 184), об опускающихся с небес к морской зыби «перезвоне колоколов и сладком эхе девичьего смеха» (де Квинси, б. г.: 182). В эссе «Палимпсест человеческого мозга» он пишет об «эхо и ускользящем смехе, слитых с безумным хором голосов гневного моря» (де Квинси, 1937:883).

Рождение видения из морских ревербераций — характерный мотив ориентированной на сведенборгианство романтической литературы и за пределами англоязычного региона. Так, у Бальзака, испытывавшего сильное влияние Сведенборга, в повести «Проклятое дитя» герой Этьен вступает с морем в особый контакт: «...море и небо говорили с ним, и эти немые беседы исполнены были дивной поэзии. <...>. Океан говорил с юношей. Этьен постиг таинственный, без-

молвный язык этого исполина. <...>. В конце концов он стал угадывать во всех движениях волн морских тесную связь с колесиками небесного механизма и провидел, что в природе все слито в единое гармоническое целое...» (Бальзак, 1960:369—371). В результате созерцание океана открывает в Этьене некое небесное сверхзрение, и в облаках над морем он видит образ своей матери — «он говорил с ней, он поистине общался с ней языком небесных явлений; он слышал ее голос, радовался ее улыбке — словом, бывали дни, когда он как будто и не терял матери» (Бальзак, 1960:371).

Нечто совершенно аналогичное мы обнаруживаем и у Гриффита. Значение знаменитого «cut-back» из «Много лет спустя», столь важного для режиссера, — по-видимому, может быть объяснено тем, что это первая попытка создания кинематографического аналога трансценденталистского поэтического текста, но, кроме того, и первая смелая попытка визуальной реконструкции адамического языка на основе морских корреспонденций — языка сверхзрения, сверхзнания и потенциально универсального языка человечества.

С 1910 года Гриффит начинает регулярно выезжать на берег Тихого океана в Калифорнию (где позже строится Голливуд). Море становится для него непременным атрибутом кинематографа. В Калифорнии учащаются экранизации «морской» поэзии, постепенно входящие в моду. Уже в 1912 году вне «Байографа» экранизируются «Ундина» Де ла Мотт Фуке (дважды), «Леди с озера» Вальтера Скотта, в 1913-м — «Лорелея» Гейне и так вплоть до начала 20-х годов, когда в 1921-м экранизируется «Неизменное море» Кингсли, много лет назад поставленное Гриффитом. Поэтические «марины» превращаются в горнило нового киноязыка. Фильмы Гриффита здесь занимают особое место.

Рассмотрим один из важнейших фильмов морской серии — «Пески Ди» (1912), экранизацию одноименного стихотворения Чарльза Кингсли.

Гриффит обращался к творчеству Кингсли дважды: первый раз, в 1910 году, он экранизировал стихотворение «Три рыбака» (фильм «Неизменное море») и второй раз — в 1912. Обе экранизации используют морскую тематику со сходным сюжетом — гибелью в воде.

Приведем первую и заключительную строфы «Песков Ди» в нашем подстрочном переводе:

*О Мэри, пойдй и позови коров домой,
И позови коров домой,
И позови скот домой
Через пески Ди;
Западный ветер был яростен и наптан пеной,
И она шла совсем одна.*

<...>

*Ее вынесли через накатывающую пену
Жестокою ползущую пену
Жестокою голодную пену
В могилу у самого моря:
Но и доньне лодочники слышат, как зовет домой
она коров
Через пески Ди*

(Кингсли, 1899:273).

Гриффит снял фильм, состоящий из 65 монтажных планов с несложным мелодраматическим сюжетом. (Мы использовали покадровую запись фильма, выполненную А. Гандольфо. — Гандольфо, 1979:26—28.) В Мэри влюблен юноша Бобби, но ее соблазняет приезжий художник. Последний обручается с девушкой, но выясняется, что он женат. Отец выгоняет Мэри из дома, она уходит на пустынный берег и кончает самоубийством. Бобби находит тело девушки в волнах. В последнем кадре фильма в морской дали возникает призрачный силуэт Мэри.

Сюжет фильма обладает значительной независимостью по отношению к стихотворению. Его развитие в фильме систематически перебивается надписями, цитирующими Кингсли, так что интрига выступает в качестве нарративной связки между несколькими ключевыми стихотворными вставками. Фильм начинается титром: «О, Мэри, пойди и позови коров домой через пески Ди». В этой строке заключена анаграмма слова «эхо» (echo) «And call the cattle home» (приводим в записи русскими буквами с выделением ключевых анаграмматических звуков: Энд КОл зе КЭтл ХОум). В строке не только дважды повторено слово «эхо», но имитируется взаимоналожение нескольких взаимотраженных повторов. Таким образом, начало фильма задает камертон «резонирующей реверберации». Этот звуковой элемент, странным образом визуализирующийся в конце фильма, не случайно связан именно с рекой Ди. В моменты морского прилива вода в течении Ди неожиданно поворачивала вспять и с адским грохотом и скоростью поднималась вверх. Приведем характерный фрагмент из «Исповеди английского опиомана» де Квинси, где описывается встреча последнего с женщиной в момент нарастания страшного «морского крика» именно в низовьях Ди: «Ее лицо, — пишет де Квинси, — естественно служило зеркалом для эха и отражало мои собственные чувства, а следовательно и мой собственный ужас (без всякого преувеличения это был ужас) от неожиданного рева грохочущих звуков, поднимающихся впереди», (де Квинси 1949:99).

В фильме есть два «крупных» плана — оба раза это планы набегающей волны. Первый раз изображение волны возникает перед титром: «Ползущий прилив поднялся на песок — и к ней, и к ней по песку, и вокруг и вокруг песка, и никогда она не вернется домой». Затем мы видим тело Мэри на волне. Эти три кадра вводят финал фильма, когда Бобби выносит Мэри из

воды, и к ее телу подходят рыдающие родители. Волна, бьющая в берег, выступает как символ вечной разлуки и наступающего соединения. Первоначально этот мотив проведен на уровне интриги, но затем он повторен вновь в соответствии с духом трансценденталистской поэтики. Два рыбака на берегу прислушиваются. Надпись — «Но и донныне лодочники слышат, как зовет домой она коров через пески Ди». Вдали появляется неясная фигура Мэри, Мэри кричит. Волна набегаёт на песок. Как мы видим, в конце героиня появляется как чистая визуализация эха. Перед нами вновь морское видение, возникающее из реверберации звуков, ритмического биения стихотворной строки и ударов прибора. Р. Томазино, разбирая фильм Гриффита, отмечает очевидную аномалию. В финале фильма рыбаки *слышат* Мэри (что подчеркивается и титром), но не видят ее. Призрачная фигура кричащей Мэри, по мнению Томазино, видна только нам, зрителям (Томазино, 1975:175) и является как бы визуализацией невидимого эха. С точки зрения сегодняшней наррации, данный гриффитовский эпизод действительно аномален, в то время как видение, посещающее жену Эноха Энни Ли, может прочитываться как классический монтажный переброс, то есть первоэлемент перекрестного монтажа. Однако, вероятней всего, для десятых годов оба эпизода в языковом смысле эквивалентны, оба воспроизводят возникновение символа из корреспондирующей реверберации. В этом отношении значима повторность финала, сначала на повествовательном уровне, а затем как бы уже на уровне трансцендентных смыслов. Оба финала «отбиваются» от основного текста символическими планами волны (последний план в структуре фильма занимает место симметричное первому титру, вводящему тему эха, и потому структурно эквивалентен ему). Первый финал дает ключ для чтения второго (расставание-соединение), первый финал относится как бы к сведенборгов-

скому материальному миру, второй — к корреспондирующему миру духовному.

«Пески Ди» и «Энох Арден» демонстрируют нам два способа нормализации языковых аномалий. В первом случае такая нормализация осуществляется через литературный интертекст (стихотворение Кингсли). Во втором случае чередующий монтаж может быть объяснен через большую группу текстов трансценденталистской ориентации, но такое объяснение оказывается излишним, так как последующая кинематографическая эволюция нормализовала монтажный прием Гриффита как классическую фигуру монтажа. Во втором случае литературный интертекст выполняет поэтому иную функцию. Он объясняет генезис данной монтажной фигуры, ее первоначальный смысл, он снимает аномальность ее происхождения. Последующая традиция может элиминировать интертекстуальность, и это имеет существенное значение для понимания того, как строится история кино, в значительной степени интегрирующая аномальный казус, цитату в кажущуюся логической линией языковой эволюции кинематографа. Интертекстуальность, таким образом, заменяется последующими историографами анализом эволюции киноречи, понимаемой почти исключительно как ответ художника на возникающие проблемы киноповествования.

Между тем экранизация стихотворения Кингсли, в которой изображение «рождается» из слуховой реверберации, показывает, что некоторые неортодоксальные, с сегодняшней точки зрения, фигуры киноречи могут явиться ответом вовсе не на нарративные сложности, а например, быть результатом поиска эквивалентности изображения поэтическому фонизму (в данном случае, в контексте сведенборгианской традиции, уравнивающей звук и изображение). Поэтическое звучание, «реверберация» звуков, анаграмма могут оказаться подлинным интертекстом для фигуры киноречи.

Поэтико-философский интертекст между тем может позволить по-новому понять и гриффитовскую нарративную структуру, также гораздо менее ортодоксальную, чем это часто принято считать. Так, анализируя «Пески Ди», мы говорили о наличии двух слоев фильма, своего рода удвоенного сюжета, один из которых разворачивается в плоскости мелодраматического рассказа, а второй — в некоей «духовной» сфере. Возникает закономерный вопрос: каким образом связаны эти два уровня повествования?

Рассмотрение чисто фабульной линии в фильмах Гриффита выявляет некоторые не фиксируемые нашим восприятием особенности, указывающие на общее направление поисков режиссера. Уже в 1909 году в фильме «Гонка во имя жизни» Гриффит использует особую форму чередующего монтажа, которая затем будет им часто применяться (в частности, в «Нетерпимости»). Этот фильм — классическая мелодрама, рассказывающая о том, как брошенная женщина посылает отравленные конфеты новой невесте своего бывшего жениха. Ключевой эпизод фильма строится на двух сериях планов. В одной жених, узнав о случившемся, мчится к своей девушке, дабы предотвратить несчастье. В другой — ни о чем не подозревающая невеста получает конфеты, разворачивает их и готовится попробовать сласти. Специфика гриффитовского монтажа (ставшего для нас чем-то совершенно привычным) заключается в том, что он прерывает действие каждого плана, вне зависимости от его завершенности, в самом драматическом месте. Изучавший фильм Т. Ганнинг отмечает, что предшествующая система повествования, опробованная на фильмах-погонях, была ориентирована на воссоздание непрерывности действия (если преследуемый выходил из кадра в предыдущем плане, он обязательно появлялся в следующем). В то же время Гриффит нарушает континуальность действия (разработка которой

ему обычно приписывается), членя его постоянными и произвольными разрывами (Ганнинг, 1984^a:141)

Таким образом, сюжет этого и многих других фильмов Гриффита оформляется как движения двух героев к сближению в финале, постоянно искусственно разрушаемое монтажем. Драматическая коллизия множества фильмов режиссера, укорененная в классической мелодраме, это соединение-разлучение людей, их психологическое единение вопреки пространственному или монтажному разлучению. Обрыв плана на кульминации подчеркивает драматизм этой важнейшей для гриффитовского кинематографа ситуации. В самом оформлении повествования на монтажном уровне воспроизводится практически та же идейная проблематика, что и в «Энохе Ардене» или «Песках Ди». Однако здесь она как бы «поглощена» сюжетом. И полнота этого поглощения обеспечивается совершенной на сегодняшний день стертойстью тех монтажных фигур, которые использовал Гриффит. Трансцендентный слой его фильмов обнаруживается поэтому лишь в местах языковых «нелогичностей», зримых аномалий.

Следует также отметить, что «видения» не являются изобретением Гриффита, но восходят к традиции, введенной в зрелищную культуру XIX века волшебным фонарем. Ранним примером видения в театре можно считать его использование в «Замерзшем» (1857) Ч. Диккенса и У. Коллинза, где путешественник, греющийся у костра на Северном полюсе, неожиданно видит оставленную им на родине девушку (Фелл, 1974:31). Сходство этого эпизода со встречающимися позже у Гриффита не подлежит сомнению. Театральные видения давались через прозрачную вуаль задника. В раннем кино, у Мельеса или Портера («Жизнь американского пожарного», 1903; «Хижина дяди Тома», 1903), видения, данные как бы в облаках, часто вводятся внутрь кадра, занимая его верхнюю часть или возникая в специальном кругу или рамке. Это появле-

ние видений в каше связывает их с кадрами подсматривания, также даваемыми в каше (изображающих замочную скважину, окуляр подзорной трубы и т. д.). Кадры подсматривания так же, как и видения, задавали между героем и объектом его желаний (часто сексуальным) непреодолимую дистанцию (Мари, 1988). Во всех случаях видения резко выделялись из хода повествования, и их дистанцированность от субъекта лишь подчеркнуто мотивировала эту процедуру выделения. Иногда видения давались в виде застывших живых картин, и этим решительно противопоставлялись движущемуся изображению кинематографа. Такие застывшие изображения встречаются у Гриффита уже с 1909 года («Спекуляция пшеницей»). Видения были элементарнейшими средствами включения дистанцированного (и в качестве эротического объекта, и в качестве трансцендентного) в мир пространственной близости и материальной осязаемости. В этом смысле их использование Гриффитом не представляется чем-то экстраординарным. Необычен, однако, монтажный статус этих видений в его фильмах.

В самой ранней его кинематографической работе — «Старый ростовщик Исаак» (март 1908), снятой, вероятно, Уоллесом Маккатчеоном по первому сценарию Гриффита, еще не ставшего режиссером — имеется один удивительный для того времени план. «Старый ростовщик Исаак» — обычная мелодрама: мать тяжело больна, но ее вместе с детьми собираются выселять из дома. Тогда маленькая девочка отправляется по благотворительным организациям в поисках денег, которые ей дает лишь старый еврей — ростовщик Исаак. Весь фильм строится как последовательное описание перемещения девочки, ориентированное на незыблемую континуальность рассказа. Но вдруг, когда девочка в одном из бюро читает протянутую ей бумагу, действие прерывается, и мы видим ее мать,

задыхающуюся в приступе кашля и затем в изнеможении падающую на постель. Далее действие продолжается с того самого момента, где оно прервалось. План матери никак не вписывается во временную последовательность фильма. Но ничто не маркирует его как видение (здесь нет ни вуали, ни застывшего движения, ни кашё, ни других условных указателей иной повествовательной модальности), Американская исследовательница Э. Боусер, пораженная странностью монтажа фильма, приходит к выводу, что перед нами видения (Боусер, 1984:39—40), но вывод этот в основном опирается на монтажную аномальность эпизода. Не имея возможности убедительно интегрировать план в фабулу, исследовательница (и в этом она мало чем отличается от «простого» зрителя) вынуждена отнести его к умозрительному уровню повествования, сфере видений, идеальной сфере сюжета.

Историки, изучавшие эти неинтегрированные в фабулу планы раннего кино (планы видений, подсматривания), приходят к выводу, что они относятся к театральной традиции, к культуре аттракциона, когда показ еще не превратился в рассказ, повествование. Слом системы показа и становление системы рассказа относят к 1906 году (Абель, 1988:75). А. Годро, изучавший эту проблему, был вынужден даже ввести различие между рассказчиком и демонстратором, как двумя разнородными авторскими инстанциями в кинематографе (Годро, 1988).

Эти неинтегрируемые «аттракционные» видения ведут себя в точности как цитаты, изолированные внутри текста собственной повышенной репрезентативностью (их предьявляет не рассказчик, но демонстратор). Они выпадают из общего фильмического мимесиса, воспроизводя те явления, которых мы касались в первой главе в связи с Антоненом Арто. Когда в 1933 году Арто писал о своем разочаровании кинематографом в статье «Преждевременная старость кино», он

утверждал, что новое искусство не воспроизводит жизнь, но показывает «обрубки предметов, сечения видов, незавершенные головоломки из навсегда соединенных между собой вещей» (Арто, 1978:82). Арто как бы проецировал на весь кинематограф поэтику застывших и неинкорпорированных в фильмический текст видений, которые столь зримо присутствуют в раннем кино. Гриффит в своем отрицании театрального наследия (до определенного времени служившего хорошим интертекстом, позволявшим нормализовать эти «незавершенные головоломки») предложил новую стратегию их интеграции в текст, их включения в повествовательный монтаж фильма.

Отсюда возникает и двойственность статуса подобного рода «неинтегрируемых» планов, характерная для Гриффита и выражающая своеобразие его художественной идеологии. Трансцендентный план не выключается, как это было принято раньше, из фабулы, но включается в нее с сохранением смысловой зыбкости. Таким образом два слоя фильма и разъединяются (монтажной аномальностью) и соединяются. Мелодраматическая тема «единения-разъединения» получает развитие в неполном расслоении фильма на трансцендентный и «реальный» уровень повествования.

Вернемся, однако, к дальнейшему рассмотрению интертекста гриффитовских языковых новаций.

Тесную связь «Песков Ди» с «Энохом Арденом» подтверждает один до сих пор необъясненный факт. Вторую экранизацию «Эноха Ардена», «Неизменное море», Гриффит объявляет экранизацией стихотворения Кингсли «Три рыбака»⁶. Существенно, что «Три рыбака», не имея почти ничего общего с сюжетом «Эноха Ардена», в значительной мере повторяет сюжет «Песков Ди»: три рыбака выходят в море, их ждут жены и дети, но они не возвращаются — и только когда сходит прилив, на песке остаются три

трупа. Глубокая связь стихотворений Кингсли с поэмой Теннисона объясняется и повторностью мотива «корреспондирующего видения», и его разработкой в важнейший элемент нового универсального языка, своего рода кинематографический первосимвол.

Однако между «Энохом Арденом» и «Песками Ди» существует значительное смысловое различие. Первое произведение кончается «хэппи эндом» — муж и жена соединяются. Второе — трагической смертью героини. Смерть в контексте «морской поэзии» позволяет выдержать характерную для нее раздвоенность миров земного и трансцендентного, когда «поющий» соединяется с духом, обитателем небесных сфер. Таким образом смерть создает напряжение между мирами, необходимое для реализации корреспонденций.

В романтической поэзии, особенно у Эдгара По, звук прибоя начинает систематически расшифровываться как «слово» по тоне или *never more* — никогда. Это «слово», согласно По, возникает на линии, разделяющей воду и берег, понимаемой как линии разделения миров (у Уитмена расставания-соединения).

В сонете По «Молчание», как бы иллюстрирующем идею корреспонденций, говорится:

*Есть много близких меж собой явлений,
Двуликих свойств (о, где их только нет!)
Жизнь — двойственность таких соединений,
Как вещь и тень, материя и свет.
Есть двойственное, цельное молчание
Души и тела, суши и воды...*

(По, 1972, т. 1:57).

(Дословно: «Существует двойное Молчание — море и берег — тело и душа».)

И далее По уточняет: «Его имя — Никогда» (*his name's «No More»*) (По, 1938:966).

В стихотворении «Той, которая в раю», во многом перекликающемся с гриффитовской трактовкой «Песков Ди» (стихотворение является обращением поэта к умершей, возможно, утонувшей женщине), По повторяет тот же мотив:

*Нет, никогда — нет, никогда —
(Так дюнам говорит прибой)*

(По, 1972, т.1:55).

*No more — no more — no more —
(Such language holds solemn sea
To the sands upon the shore)*

(По, 1938:962).

То же самое мы находим в «Сонете к острову Занте»:

*Где погребенных упований рой?
Вовек не встретить мне усопшей девы, —
Вовек, — всходя на склон зеленый твой!
Вовек! волшебный звук, звеня тоскою,
Меняет все!*

(По, 1972, т. 1:56).

*How many visions of a maiden that is
No more — no more upon thy verdant slopes!
No more! alas, that magical sad sound
Transforming all!*

(По, 1938:969).

В аналогичном контексте «never more», или «no more» употреблялись Шелли, Теннисоном, Чиверсом, Лоуэллом, Лонгфелло и др. (Вебер, 1958:67—68).

Но именно Уитмен закрепляет интерпретацию этого «магического, грустного, все меняющего звука» (По) как морского эха, реверберации прибоя в стихотворении «Из колыбели вечно баюкающей»:

*...never more shall I cease perpetuating you
Never more shall I escape, never more the
reverberations,
Never more the cries of cries of unsatisfied love be absent
from me...*

(Уитмен, 1958:213).

семантически связь «море — смерть» позволяет интерпретировать символ моря не только как ревербирующий источник видений, полюс огромного ассоциативного пучка, соединяющего пространства, времени, темы, живых и мертвых — то есть, не только как генератор строящегося на принципе корреспонденций поэтического монтажа. Море — носитель природного языка, однако его неумолчный голос произносит одни и те же слова — «никогда», «смерть». Зыбкий локус бесконечных трансформаций постепенно превращается в иероглиф, динамически объединяющий в своей природной, адамической данности семантическую, звуковую и иконическую стороны знака, хотя никогда и не сцепляющий их в некоем фиксированном единстве, как это свойственно слову.

Взгляд на мир, как на книгу, написанную иероглифами, характерен для американских романтиков (Ирвин, 1980). О природных иероглифах говорится у Эмерсона, По, в «Корреспонденциях» Кренча и т. д. Уже в ранних фильмах Гриффит вырабатывает систему символических значений, своего рода иконологическую структуру. Однако подлинное значение установка на иероглиф в его творчестве приобретает, по-видимому, после знакомства с книгой Вейчела Линдзи «Искусство кино»⁷, где была предложена сведенборгианская иероглифическая теория нового искусства. В своих спекуляциях Линдзи в основном опирался на опыт гриффитовского кинематографа, в котором он увидел искомую модель кино.

Чрезвычайно важное значение для иероглифической теории Линдзи имели видения, поскольку именно в них реализовалась сведенборговская связь материальной оболочки и высшего смысла, данного художнику-пророку в откровении. Постигание смысла иероглифа в откровении постулировалось еще Эмерсоном: «Для понимания иероглифов мы не должны искать шифра или расчета, но должны полагаться на «Разум»

или спонтанные моменты внутреннего откровения, когда ответ приходит без усилий и удивительно ясно» (Иодер, 1978:40). Предписывая кинематографисту роль «пророка-волшебника», прозревающего внутренний смысл мира, Линдзи писал: «Люди, которые не имеют видений, кого не посещают сновидения⁸ в старом добром смысле Ветхого Завета, не имеют права на лидерство в Америке. Я предпочитаю фотодрамы, наполненные такого рода видениями и оракулами, государственным бумагам, написанным «практическими людьми» (Линдзи, 1970:23). Позже Линдзи разовьет эту тему, комментируя творчество выдающихся сведенборгианцев: «Помимо всякой воли они видели свои мысли, как великолепные видения в воздухе. Но самый средний киномагнат оставляет позади Хауэллса, Генри и Уильяма Джеймсов. Сведенборг должен быть переписан в Голливуде. Мы хотим понимать значение всех этих иероглифов, поскольку они ждут нас, а настоящее во многих своих фазах также не разгадано, как иероглифические руины Мексики или Южной Америки. Американское сознание стало дремучим лесом неорганизованных изображений» (Линдзи, 1925:XXII).

В 1914 году Гриффит ставит один из интереснейших своих фильмов — «Совесть-мститель», экранизацию двух произведений Эдгара По «Сердце обличитель» и «Эннабел Ли». Этот фильм Гриффит насытил множеством видений, собрав здесь воедино свои предыдущие опыты из «Эноха Ардена» и «Песков Ди». «Эннабел Ли» у По рассказывает тот же излюбленный Гриффитом сюжет о девушке, умершей и похороненной на морском берегу:

*В темном склепе у края земли,
Где волна бьет о кромку земли
(In her tomb by the sounding sea).*

(По, 1972, т. 1:74).

Но оппозиция земля—море обогащена у По третьим членом — небом, населенным «серафимами небес». Гриффит вводит в фильме сцену самоубийства Эннабел, бросающейся с обрыва в море (такого эпизода у По нет). Героя фильма (юношу, мечтающего о писательской карьере и увлеченного Эдгаром По, «списанного», по-видимому, с самого Гриффита) посещают видения и галлюцинации. Большой эпизод фильма представлен как сновидение героя. «Совесть-мститель» как бы иллюстрирует сентенцию По:

*Все, что в мире зримо мне
Или мнится, — сон во сне*

(По, 1972, т. 1:42).

«Страна сновидений» Эдгара По располагается на стыке неба и воды:

*Горы рушатся безгласно,
В глубину морей всечасно.
К небу взносятся моря...*

(По, 1972 т. 1:57—58).

В фильм введен обширный план небесных видений, данных с поистине сведенборговской наивностью. Л. Р. Филлипс сообщает, что оператор Билли Битцер снимал небеса для «Совести-мстителя» таким образом, «чтобы получить множество кадров с различными типами облаков: большие, белые, пушистые, слоистые, молочные, а также облака противоположного типа: длинные, толстые, грязные, черные, угрожающие. Различные типы неба были использованы в качестве фонов для ангелов (белые облака) и демонов (темные)» (Филлипс, 1976:109).

Линдзи с восторгом описывает все эти видения. Трижды являются они Эннабел Ли: два — «в темном проходе, где она, вся в белом, смотрит из окна на освещенное луной небо» (Линдзи, 1970:152) и одно, когда «Эннабел Ли молится на коленях в своей комнате»

(Линдзи, 1970:152). Линдзи описывает и мрачные видения, где фигурирует убитый племянником дядя. Особый его восторг вызывают небесные видения в финале — животные, ангелы, Купидон и Психея в облаках.

Отметим, кстати, что в «Совести-мстителе» Гриффит сохраняет двойственность миров, намеченную в «Песках Ди». Смерти, готические ужасы — весь символический план отнесен к области видений и сновидений. «Земная» интрига фильма кончается «хэппи эндом». Таким образом нарративная интрига получает свою трагическую духовидческую аналогию — место пребывания тайных смыслов.

Именно такая структура и есть для Линдзи лучший способ реализации кинематографической иероглифики, поскольку она представляет собой сюжетно развернутую в два пласта метафору. Не случайно теоретик обнаруживает в фильме настоящие «иероглифы» — паук, пожирающий муху, муравьи, пожирающие паука (Линдзи, 1970:152).

Линдзи приводит целый ряд египетских иероглифов, которые, по его мнению, непосредственно переходят в кинематограф. Среди них есть иероглиф утки, неожиданным образом перекликающийся со стихотворением Гриффита «Дикая утка», рассказывающем о гибели птицы в море под напором холодного ветра. У Линдзи интерпретация этого иероглифа близка гриффитовской (факт, который мог поразить режиссера): «В кино эта птица, животное, по форме напоминающее дзетту, говорит о конце аркадического мира» (Линдзи, 1970:202).

Но наиболее существенно то, что в книге Линдзи в распыленной форме содержится целый ряд моментов, которые позже в той или иной степени проявятся в «Нетерпимости». И прежде всего, это навязчивая идея города как иероглифа. Своей фантазией Линдзи превратил родной Спрингфилд в некий мистический иеро-

глиф, в таком же духе он визионерски интерпретировал и Сан-Франциско. Появление кинематографистов в Калифорнии превращается в его сознании в некий профетический факт. «Калифорнийский сценарий должен основывать свой фильм Толпы на боготворящих город толпах Сан-Франциско» (Линдзи, 1970:250). Американские города для Линдзи всегда являются знаками неких иных городов — иероглифических, метафорических, трансцендентных. «Основные города Южного Иллинойса — это Каир, Карнак и Фивы, а окруженная болотами река движется вниз, встречая на своем пути Мемфис, Теннесси, названный так в честь города царя Менеса, первого царя Египта. Существует параллель между психологией и историей дельты Миссисипи и знаменитой дельтой старого Нила. По этому поводу я прошу всех своих читателей заглянуть в сведенборговскую теорию египетских иероглифов» (Линдзи, 1925:XXIV). В соответствии со Сведенборгом, земному городу в духовной сфере соответствует град небесный, о котором шведский мистик писал: жилища ангелов в нем «расположены в виде города с улицами, дорогами и площадями, точно так же, как в городах на земле» (Сведенборг, 1895:87). В США эта идея получила некоторое распространение. Джозеф Хаднат, например, писал о «невидимом городе»: «...под видимым городом, построенном из улиц и домов, лежит невидимый город, выстроенный из идеи и форм поведения» (Хаднат, 1949:352). Линдзи близок этой идее: «Знаки улиц и знаки небес составят новый Зодиак» (цит. в: Масса, 1970:33). В популярной книге Артура Шлезингера «Подъем города» (1910) американские города прямо интерпретируются как аналоги символических городов прошлого: «...явился город, и всем стало ясно, что он останется. Какова его миссия — быть новым Иерусалимом или древним Вавилоном? Ответ на этот вопрос — главная невыполненная задача нового поколения» (Шлезингер, 1933:436).

Гриффитовский Вавилон в «Нетерпимости», по всей вероятности, возникает как такого рода городской иероглиф (ср. также характерную для «Нетерпимости» оппозицию Вавилон—Иерусалим). В 1923 году Линдзи издал в Мемфисе (Теннесси) — иероглифическом американско-египетском городе — поэму «Вавилон Великий» с картинкой Вавилона как своего рода эпиграфом-иероглифом (Линдзи, 1979:302). Таким образом, ретроспективно Вавилон определяется Линдзи как город-иероглиф. Поэма Линдзи, безусловно, связана с фильмом Гриффита и является его свободной переинтерпретацией.

В «Искусстве кино» Линдзи описывает некий сон-сценарий, действие которого происходит в его фантастическом Спрингфилде. Центральная сцена представляет явление народу огромной статуи — женской фигуры из мрамора и золота, посланной жителям Спрингфилда с небес. «Народ сбегается со всех сторон, чтобы посмотреть. Здесь должен быть настоящий кинематограф толпы с множеством фаз, как если бы речь шла о штормовом океане» (Линдзи, 1970:176) (уже отмеченный нами мотив толпы как моря). «Большие празднества даются в ее честь у подножья холма. Все дороги ведут к ее пьедесталу. Паломники Семи Морей приходят взглянуть в ее лицо, высеченное Неведомыми Силами. Более того, живой посланник — ее душа — является в сновидениях и видениях при свете дня, когда над городом сгущаются тучи, когда патриоты пребывают в нерешительности, а ее дети постыдно медлят. Дух с кленовой веткой объединяет их и ведет их к победам...» (Линдзи, 1970:177—178).

Это видение открывает вавилонский эпизод «Нетерпимости». Сначала титр говорит обо «всех нациях земли» у ног Вавилона, затем показываются толпы людей и огромная процессия, несущая в город «дар Небес» — огромную мраморную сидящую женскую фигуру,

богиню любви Иштар. Ее явление сопровождается танцами весталок. Героиня фильма Девушка С Гор — своего рода живой двойник Иштар, символ любви, стремящаяся спасти город. Любопытно, что в эту линию фильма включен молодой рапсод, влюбленный в Девушку С Гор. Молодой поэт в фильмах Гриффита — чаще всего двойник самого режиссера. В данном случае это подтверждается уже цитированным эпизодом из воспоминаний режиссера о любви молодого поэта, похожего на Эдгара По, к девушке, которую Гриффит называет «Снежный ангел» (ср. с «Девушкой с гор»). Гриффит вспоминает о своей возлюбленной: «Она несла в себе видение языческих храмов страсти <...>, храмов, увенчанных восточными гаргулями, и с нефами, украшенными вырезанными из камня фаллическими символами. Вы могли почти что видеть мужчин в темных залах храма, устремляющихся вперед, вперивших взгляды в большой залитый светом факелов помост, где древние жрицы принимали соблазнительные позы, кружа головы тяжелым ароматом благовоний и мягкой чарующей музыкой. Затем сквозь ряды любовипоклонников появлялась сама Иштар, богиня Любви, она скользила, делая медленные завораживающие жесты, ритмически покачиваясь в такт музыке <...>, и вот ее тонкие благоухающие руки освобождали ее светящееся тело от серебристого покрова» (Харт, 1972:67).

Это эротическое видение затем было воспроизведено Гриффитом в сцене «храма любви», где вокруг алтаря танцуют в облаке курящихся благовоний полуобнаженные жрицы Иштар. Гриффит придавал огромное значение этой сцене и во время съемок даже изгнал со съёмочной площадки всех «непосвященных», придавая самой съемке характер тайного священнодействия (Браун, 1973:168:172).

Символическая интерпретация образа Иштар возможна исходя из видения Линдзи, но этот образ прони-

зан и личными, сугубо субъективными переживаниями, принимавшими у Гриффита характер сказочных видений. Иштар, конечно, символ-иероглиф, поскольку он возникает как монументальная материализация прозрения. «Стройте из ваших сердец здания и фильмы, которые станут вашими личными Иероглифами, каждый в соответствии с вашей собственной любовью и фантазиями» (Линдзи, 1970:19), — призвал Линдзи⁹.

Однако в «Нетерпимости» есть некий «сверхъиероглиф», имеющий принципиальное значение для всей структуры фильма. Это знаменитое видение женщины, качающей колыбель. Им начинается фильм, оно возникает после цитаты из Уитмена: «Из колыбели вечно баюкающей». Видение женщины с колыбелью многократно возникает на стыке различных линий и эпизодов фильма, объединяя их воедино.

Вейчел Линдзи сразу оценил этот кадр как «ключевой иероглиф» (Филлипс, 1976:197). Как иероглиф, но, как правило, неудачный, оценивали этот кадр и другие. Характерна в этом смысле критика Терри Ремси: «Для Гриффита сцены с Лилиан Гиш, качающей колыбель, должны были означать «золотую нить», указывающую на непрерывность человеческого рода и соединяющую воедино его фугу из образов разных эпох. Но для кинозрителей колыбель — это иероглиф, означающий: «скоро родится ребенок» или «у них был ребенок»¹⁰. Он не означает непрерывности рода и не вызывает в сознании нетерпимости» (Ремси, 1926:757). Эйзенштейн, понятным образом не принимавший идею немонтажного киносимвола, пишет о Гриффите, что «он делает промах от немонтажного мышления в разработке повторности «волн времени» через пластически неубедительный символ качающейся колыбели» (Эйзенштейн, 1964—1971, т. 5:169). И вновь повторяет свою негативную оценку: «...строчка Уитмена о «колыбели времен» послужила Гриффиту неудачным

рефренным куском для его «Нетерпимости» (Эйзенштейн, 1964—1971, т. 5:159).

Сегодня нет необходимости включаться в спор о том, удачен ли использованный Гриффитом символ. Важнее понять его значение. Гарольд Данхем так вспоминает о зарождении идеи: «Говорят, что лет за двенадцать-пятнадцать до этого Гриффит гулял с Вилфредом Лукасом, это было тогда, когда они еще вместе работали в бродячем театре. Лукас увидел женщину, качающую колыбель, и напомнил Гриффиту строки из «Листьев травы»: «Из колыбели вечно баюкающей...» (О’Делл, 1970:42).

Это стихотворение Уитмена, как мы пытались показать выше, уже лежало в подтексте целого ряда «байографских» фильмов. В «Нетерпимости» оно используется впрямую, как важнейший объяснительный текст к фильму. Роль женщины у колыбели Гриффит доверяет своей любимой актрисе Лилиан Гиш, что показывает, сколь большое значение он придавал этому крошечному, но повторяющемуся эпизоду. Во время съемок Уитмен сохраняет значение фундаментального подтекста. Карл Браун вспоминает: «мы вернулись в студию и сделали несколько кадров Лилиан Гиш, качающей колыбель, и все это под мелодию стихов Уолта Уитмена, которые Гриффит читал с большим чувством <...>. Должно быть, это был один из лучших его дней» (Браун, 1973:166).

Мы уже говорили о том, какое значение для этого стихотворения имеет звуковая ревербирующая сторона — эхо. Гриффит был в такой степени озабочен воспроизведением этой стороны и точным следованием Уитмену, что попытался визуализировать и вторую строку стихотворения:

*«Из колыбели вечно баюкающей,
Из трели дроздов, подобной музыке ткацкого
станка...*

(Уитмен, 1982:220)

Качание колыбели здесь — тоже метафора моря, посылающего блики в небо и погружающего свет ко дну, символ рождения и смерти, узел смысловых корреспонденций.

Гюго неоднократно обращается к образу колыбели, превращая его в символ всеобщей связи, в генератор будущего человечества. В поэме «Функция поэта» он пишет:

*Подобно океану, выбрасывающему на берег
Рычание и всхлипывания,
Радующая тебя возвышенная идея
В этот час — все еще лепет;
Но она несет на себе печать жизни!
Ева скрывает в себе человеческую расу!
Яйцо — орленка, желудь — дуб!
Утопия — это колыбель!*

*Ослепленные, вы увидите,
Как в нужный час из этой колыбели
Родится лучшее общество...*

(Гюго, б. г.: 12—13)

Колыбель — знак той же первородности, начала всех начал, что и океан, чья речь, непроницаемая и нечленораздельная, — исток всех человеческих языков. Возвращение к океану — это возвращение на довавилонскую стадию человеческой речи. В сборнике «Созерцания», где напечатано стихотворение «Просветленная», Гюго печатает текст, в котором он «иероглифизует» символы воды и колыбели, превращая их в иероглифы огромной мистической книги бытия.

*Вода, луга — это и фразы, в которых мудрец
Прочитывает змеящийся смысл...*

Человек, способный прозреть этот гигантский шифр в явлениях мира, сам преобразуется и «обретает высшую чистоту колыбели» (Гюго, 1965:163). Не случайно, конечно, Л. Шпитцер обнаружил очевидную

связь между стихотворением Уитмена «Из колыбели вечно баюкающей» и поэзией Гюго (Шпитцер, 1962).

Колыбель-море дает импульсы видениям различных эпох (иероглифам) не только в контексте гриффитовского творчества, но и в целом ряде поэтических текстов романтического круга. Если море — это резонирующий отражатель небес, и небесные видения возникают от созерцания неба в воде, то граду небесному начинает естественно соответствовать град подводный (своего рода Китеж), который выступает как инвертированный двойник града небесного, его деградированная (в духе сведенборгианства) модель.

Сплетающиеся видения города и моря характерны для де Квинси. В «Исповеди английского опиомана» имеется видение Ливерпуля, наложенное на видение моря. Для де Квинси Ливерпуль символизирует землю, а море — сознание. И тут же английский писатель отмечает, что опиумные видения городов по своей красоте превосходят Вавилон (де Квинси, 1949:193—194). Бодлер, комментируя эти страницы де Квинси, называет видения Ливерпуля и море — «великой природной аллегорией» (Бодлер, 1966:105). В «*Suspiria de profundis*» того же де Квинси описание видения города под морем — Саванны-ла-Мар. «Господь поразил Саванну-ла-Мар и в одну ночь землетрясением смел ее, со всеми башнями и спящим населением, с прочной опоры берега на коралловое дно океана» (де Квинси, б.г.:181). Город как бы спит под гладью морской воды, «завораживая зрение откровением Фата-морганы, как если бы человеческая жизнь все еще теплилась в подводном приюте, недоступная бурям, терзающим наш верхний мир» (де Квинси, б.г.:181). Де Квинси описывает, как в грезах погружается он в этот подводный город и бродит там среди молчащих колоколен.

Аналогичное видение можно найти и в безусловно хорошо известном Гриффиту стихотворении Эдгара По «Город в море»: .

*Там на закате, в тьме туманной
Я вижу, вижу город странный,
Где смерть чертог воздвигла свой...*

<...>

*Храм, замок, башня ль (ответшила,
А не кренится) — с нашим там
Ничто не сходствует нисколько.
Чужда вскипающим ветрам,
Покорна, сумрачно-светла
Морская гладь вокруг легла. <...>*

*Глубинный свет из мертвых вод —
Вдруг тихо озарит бойницы
Витающие ... купол ... шпицы...
Колонны царственных палат
Или беседки свод забытый,
Каменным плющом увитый...
И святилища — храмов бесчисленный ряд*

<...>

*Чу! Воздух вдруг затосковал,
А гладь — ее кольшет вал!
Осела башня ли — и вялый
Прибой расползся по воде?
Чуть покачнулись в высоте,
Оставив в облаках провалы?
Багровым светом налилась
Волна... Медленней дышит час...
Когда на дно, на дно — без вскрика,
Без стога — город весь уйдет,
Восстанет ад тысячеликый
Ему воздать почет*

(По, 1972, т. 1:48—49).

Любопытно, что в этом зыблющемся в воде отражении небес у По проступают контуры Вавилона. Свет, струящийся «из мертвых вод», озаряет «Вавилонские стены», исчезнувшие в русском переводе. Отсюда и понятный мотив башни — башни вавилонской.

Тема Вавилона, затопленного морем, возникает и в поэме Теннисона «Морские сновидения», где дух

ангела Апокалипсиса предрекает исчезновение Вавилона в море (Теннисон, 1907:156).

Мотив города под водой возникает еще в одном произведении — «Легенде веков» Виктора Гюго, которая, с ее сплетением эпох и народов, могла быть важным интертекстом для «Нетерпимости» (Монтесанти, 1975:15). В «Легенде веков» есть глава под названием «Исчезнувший город», перекликающаяся с вавилонским эпизодом фильма. Гюго рассказывает о городе, «построенном из кирпича»:

*Там виднелись башни, базары, мастерские,
Арки, дворцы, наполненные звуками мелодичных
лютен,
И бронзовые чудовища, которых называли богами.*
<...>

*Там пелись хоры, полные забвения, а человек
Был тенью, испускающей вздох и длящей
мгновение;*

*Светлые воды сверкали в глубине улиц;
И царицы царя купались совершенно обнаженными.*
<...>

Но однажды океан пришел в движение...
<...>

(Гюго, 1930, т. 1:98—99).

*И как-то раз небеса увидели:
«Весь город, подобно сновидению, в одно мгновение
...»*

*Рухнул в страшную темень;
И в то время как разом от основания до вершины
Рушился весь этот хаос дворцов и башен,
Стал слышен нарастающий зловецкий шепот,
И неожиданно открылась пасть,
Дыра, откуда брызнула струя горькой пены,
Пропасть, в которую погружался город и
из которой выходило море
И все исчезло; осталась только волна...*

(Гюго, 1930, т. 1:99—100).

Видение города в воде возникает в повести Бальзака «Проклятое дитя»: «Лежа в этом гроте, он видел в мираже, сверкающем, как свет небесный, огромные города, о которых ему рассказывали книги, видел с удивлением, но без всякой зависти, празднества, королей, кровавые битвы, толпы людей, величественные здания» (Бальзак, 1960:372). Видение города в море описывает Жерар де Нерваль: «...в задумчивости я смотрел в светлое зеркало воды, я всматривался все глубже и глубже, покуда в глубине моря не обнаружил, сначала как сумрачную дымку, а затем все в более ясных цветах, куполы и башни и, наконец, озаренный солнцем целый древний бельгийский город, полный жизни и движения» (Нерваль, 1958, т.1:870).¹¹

Море и город сливаются у Гриффита в одно целое (ср. с навязчивой аналогией городской толпы и воды у Линдзи). Иероглиф у Гриффита не является носителем некоего стабильного значения, как он порой критически описывался оппонентами американского режиссера. Это резонатор смыслов, корреспондирующих слоев, унификатор значений. В этом заключается и его роль генератора протоязыка, нерасчлененного языка мирового единства. Вавилон как символ распада языкового единства (вавилонское столпотворение) интегрируется в море, вновь растворяющее язык в сверхсмысловом целом.

У французского поэта Шарля Кро есть стихотворение «Иероглиф» (1886), неожиданным образом смыкающееся с трансценденталистской концепцией символа (сборник «Ожерелье когтей», раздел «Видения»):

*В моей комнате три окна:
Любовь, море, смерть,
Горячая кровь, спокойная зелень, фиолетовый цвет
О женщина, нежный и тяжелый клад!
Холодные витражи, колокола, янтарный аромат,
Море, смерть, любовь...*

(Кро, 1970:179)

Повторяющийся рефрен: *L'amour, la mer, la mort* (ср. с английским *never more*) имитирует биение морского прибора. Сам по себе «Иероглиф» Кро не имеет конкретного фиксированного смысла, он является средостением смыслов — «комнатой с тремя окнами», в которое входят изображения (витраж), резонирующие звуки (колокола, море), запахи. Аналогичную структуру имеют и иероглифы Гриффита, они организуют внутритекстовые корреспонденции.

Все многообразие проявлений материального мира унифицируется через них в общем знаменателе трансцендентного видения. В этом смысле показателен финал «Нетерпимости», когда четыре линии одного сюжета переходят в сведенборговские небесные видения. Над огромным полем битвы в небе возникает сонм ангелов. Они множатся и вытесняют земной мир в идиллической картине эмпиреев. Такое завершение фильма напоминает идею двух историй, высказанную Эмерсоном, — истории земной во всех ее многообразных проявлениях и истории духовной с единым и неизменным смыслом: «Время растворяет в сияющем эфире телесную угловатость фактов. Никакой якорь, никакие тросы, никакие ограды не могут удержать факт в рамках факта. Вавилон, Троя, Тир, Палестина и даже ранний Рим уже переходят в вымысел. Эдем, солнце, остановившееся над Гаваоном, отныне стали поэзией общей для всех народов. Какая разница, каким был факт, когда мы превратили его в созвездие и вознесли в небеса в виде бессмертного знака?» (Эмерсон, 1911:24). Но вознесение на небеса еще не завершает фильма. Сведенборговские видения финала замыкаются последним кадром — иероглифом качающейся колыбели — символом моря. Характерно, что финал «Нетерпимости» почти повторяет конец такого классического сведенборгианского текста, как «Серафита» Бальзака, где развернутая картина небесного царства вдруг кончается неожиданным возвратом к

мотиву моря, с которого начинался роман: «Огромное море, сияющее внизу — это образ того, что мы видели наверху» (Бальзак, 1835:357).

Изложенная гипотеза о смысле поисков нового киноязыка у Гриффита делает необходимым пересмотр традиционного понимания параллельного монтажа как чисто нарративной процедуры. Внимательное изучение гриффитовских cut-back уже привело американского исследователя Тома Ганнинга к заключению, что они выполняют «двойную роль: выражения мыслей персонажей и параллельного монтажа автономных и не связанных между собой событий» (Ганнинг, 1980:27). Действительно, Гриффит часто организует свои фильмы на двух уровнях. Повествовательный уровень вытянут в одну линию, в нем действует логика пространственно-временных и причинно-следственных связей. Но над повествовательным уровнем Гриффит создает (иногда фрагментарно) иной текстуальный слой, с которым события интриги связаны как бы «по вертикали». Именно эти вертикальные связи и есть корреспондирующие смыслы. Предвосхищая структуру «Нетерпимости», Гуго Мюнстерберг писал: «Мы мыслим события как параллельные цепочки, разворачивающиеся в разных местах. Фотодрама может показать нам в переплетенных сценах все, что способен охватить наш разум. События, происходящие в трех, четырех или пяти местах, могут быть сплетены вместе в одном сложном действии» (Мюнстерберг, 1970:74). Но установка на сплетение воедино различных фактов предполагает не линейное, но циклическое развитие мотивов. Постоянный возврат, повторение, циклизация в духе эмерсоновского трансцендентного круга смыслов необычайно близки повторности и рефренности стиха. Не так давно специалист по раннему кино Эйлин Боусер с

удивлением обнаружила во многих фильмах Гриффита эту неожиданную, с точки зрения классической наррации, циркулярность структур (Боусер, 1975). Сами по себе эти структуры, организующие повторы и параллелизмы, служат для наслаивания смыслов, их концентрации, организации того, что Ю. М. Лотман назвал «сгустком структурных значений» (Лотман, 1972:68).

Броусер связывает цикличность «байографских» фильмов с влиянием поэзии. Но для нас существенней не простая имитация стиховых структур. Американский филолог Гарольд Блум показал, что романтическая поэзия, внешне тяготея к зримому, в действительности отрицает способность зрения к схватыванию сущности мира. Блум пишет об оппозиции зримого и визионерского. Разбирая один из фрагментов Блейка, Блум отмечает: «Глазом, натренированным опытом кинематографа, мы видим, что Блейк предлагает нам в своем фрагменте: серию мелькающих изображений, не связанных последовательно друг с другом, и чье рядоположение создает нестерпимую сумятицу между внутренним миром, выходящим наружу, и внешним миром, стоящим в стороне и объективированным в качестве насмешки над нашими зрительными способностями» (Блум, 1973^a:43).

Иероглиф как раз и относится к сфере визионерского, отрицающей зримое. Он является таким же наслоением часто несводимых в целое значений, смыслов, интертекстуальных связей. Иероглиф у Гриффита складывается именно через наслоение интертекстов. Так возникает символ женщины, качающей колыбель, получающий иероглифический статус за счет мобилизации широкого трансценденталистско-сведенборгианского интертекста. Так приобретает статус иероглифа и Город — Вавилон. Интертекстуальность, доведенная до иероглифичности (многослойного соположения интертекстов в одном знаке)

выполняет функцию генерации нового языка, который сам по себе строится как организация параллельных текстов в параллельном монтаже. Параллельный монтаж в такой перспективе становится как бы вынесением в повествовательную плоскость той самой интертекстуальности, которая как бы собирается «в комок» кинематографическим иероглифом.

Отсюда типичная для гриффитовских фильмов оппозиция иероглифической статики и безудержного движения наррации. Смыслы то как бы останавливаются в иероглифах, то расщепляются в потоках перекрестных линий рассказа. Структура интертекстуальности от этого приобретает свойства пульсации. Оппозиция «несущаяся толпа / неподвижный город» в таком контексте лишь выражает эту пульсацию от иероглифа к наррации. Не случайно также и то, что гиперъероглиф «Нетерпимости» — женщина, качающая колыбель, — изолирован от повествовательного потока и облечен в образ женщины. М. А. Доан заметила, что в кино «фигура женщины связана со зрелищем, пространством, изображением, часто в противоположность линейному потоку интриги... Останавливающие, обездвиживающие элементы зрелища, которое создает женщина, работают наперекор стремительному импульсу повествования» (Доан, 1987:5). Во многих фильмах Гриффита женщина — пассивный объект агрессии, в бешеной гонке перекрестного монтажа ее спасают мужчины. Изображение женщины в такой структуре обладает повышенной способностью превращаться в символ.

Первоначальное состояние идиллического стазиса. характерное для экспозиций многих фильмов Гриффита, состояние, нарушаемое затем вторжением враждебных сил, может быть в широком смысле уподоблено иероглифу. М. Ханзен проницательно заметила, что иероглифическое письмо, идентифицируемое с Вавилоном, в «качестве синекдохи представляет уто-

пическое единство всех сфер жизни» (Ханзен, 1989:369). Вавилон-иероглиф — отражение всеобщей полноты связей, корреспонденций, мощной интертекстуальности. Он по-своему олицетворяет тот идиллический стазис, который нарушается вторжением линейного рассказа (линейного, алфавитного, нарративного письма), а внутри повествования — вторжением войск Кира Великого. Иероглиф оказывается объектом агрессии как со стороны современной жизни (с ее разрушенными корреспонденциями и связями), так и со стороны современного, линейного типа повествования.

Но эта статика иероглифа, его символическая неподвижность отнюдь не превращают его в окостеневшую аллегория. Борьба смысловых слоев, интертекстов придает кинематографическому иероглифу внутреннюю динамичность. Иероглиф у Гриффита не есть символ, раскритикованный Эйзенштейном, но указатель «взаимопритяжений», «комната со многими окнами». Отсюда и постоянное расслоение рассказа Гриффита на мир видений и мир реальный, отсюда град небесный, отражающийся в граде подводном и граде земном. Отсюда, периодическая наслоенность разных финалов, как в «Совести-мстителе» или «Песках Ди».

В этом смысле можно говорить о гриффитовском иероглифе как динамическом «знаке» в эмерсоновском духе. В момент, когда Гриффит приступил к работе в «Байографе», американский синолог Эрнст Фенолоза разработал свою концепцию поэтического иероглифа, так называемую «теорию идеограммы», повлиявшую на развитие американской «имажистской поэзии»¹². Фенолоза, так же как и Гриффит, видел в мире «силовые линии, пульсирующие сквозь вещи. Мысль оперирует не бескровными понятиями, но всматривается в то, как вещи движутся под ее микроскопом» (Фенолоза, 1969:12), — писал он. «Как и при-

рода, китайские слова живы и пластичны, потому что вещь и действие в них формально не разделены» (Фенолоза, 1969:17). Фенолоза и Гриффит принадлежали общему направлению поэтической мысли своей эпохи.

Универсальный адамический язык Гриффита есть прежде всего язык динамических корреспонденций, отталкивающийся от символа, а не заверченный в нем. Универсальность нового языка для Гриффита заключается в его трансценденталистских возможностях, способности выйти на единый и высший смысл.

Трудность понимания значения параллельного монтажа у Гриффита во многом определяется тем, что он не выступает в такой абстрагированной, очищенной форме, как интеллектуальный монтаж у Эйзенштейна. Опираясь на идею корреспонденций, он постоянно тклет нити между традиционным повествованием, психологическим слоем и уровнем трансцендентных смыслов. Это челночное движение сверху вниз и снизу вверх затрудняет фиксацию его значения в однотипной процедуре одного текстуального уровня. Гриффитовский монтаж выдвигает на первый план то символ, то видение, то простой повествовательный кусок. В их сложном чередовании и кроется иероглифическое письмо мастера, письмо, претендующее на универсализм, хотя зачастую и воспринимаемое нами как проявление эклектизма.

История кино абсолютизировала повествовательный уровень фильмов Гриффита. Смещение акцентов на синтагматический уровень повествовательного слоя превратило творчество Гриффита в символ кинематографической, метонимической, линейной прозы (Якобсон, 1963:63). Введение иероглифического, интертекстуального измерения в рассмотрение творчества Гриффита позволяет по-новому оценить характер его языковых новаций. Интертекстуальность, однако, в данном случае предстает не только как эффективный инструмент нового прочтения истории

киноформы, но и как механизм становления нового языка. Перекрестный и параллельный монтаж, реверсивная монтажная фигура, складывающаяся в цикле фильмов по «Эноху Ардену» трансценденталистская иероглифика «Нетерпимости» в какой-то мере могут пониматься как результаты сложных интертекстуальных процедур, протекающих в тексте. Интертекстуальное чтение, логизация языковых аномалий могут быть спроецированы на историю кино и включены в нее на правах порождающих механизмов.

Часть 3. По ту сторону повествования: киноавангард

Глава 4. Язык фильма как цитата (Сандрар и Леже)

Киноавангард представляет особый интерес для исследования интертекстуальности. Этому есть несколько причин. Во-первых, авангардистский фильм на фоне классического повествовательного кино (а он обыкновенно воспринимается именно на таком фоне) выступает в качестве декларативной «аномалии», требующей нормализации. В этом смысле авангардистский фильм с особой силой тяготеет к интертекстуальной интерпретации. В поисках шифра к непонятному тексту читатель или зритель, как правило, невольно обращаются к иным текстам, способным прояснить смысл загадочного сообщения.

Во-вторых, авангардистский текст выступает как «новый», беспрецедентный, как тотальное отрицание всей предшествующей традиции — и это чрезвычайно существенно для ситуации, в которой он функционирует. Речь автора уподобляется речи нового Адама, не имеющего предшественников. Таким образом, авангардистский текст, по своему характеру ориентирующий читателя на интертекстуальные интерпретации, одновременно декларативно блокирует обращение к интертексту. Эта блокировка интертекстуальности входит в саму программу авангарда. Огромное количество всевозможных манифестов, окружающих авангардистские тексты, постоянно ниспровергают всю предшествующую традицию, а в области пластических искусств или кино систематически постулируют независимость по отношению к слову как к главному

носителю традиции, основному хранителю «цитатного фонда».

Для авангардистского кинематографа типично отрицание традиционного сюжета, отказ от интриги и персонажей — всего, что обычно связывается с литературой. Между тем отказ от привычной интриги и героев вовсе не означает полного разрыва со словесностью. В иных случаях авангардистский кинематограф компенсирует отсутствие интриги массивной апелляцией к слову, либо как элементу закамуфлированному, зашифрованному в цепочке — это случай монтажа-ребуса, как, например, в «Человеке с киноаппаратом» Д. Вертова (Цивьян, 1985; Цивьян, 1988) — либо как к определенной художественной программе, содержащейся в манифестах и теоретических декларациях, в конечном счете словесно «эксплицирующих» смысл пластического эксперимента и «оправдывающих» его существование.

Правда, подобные отсылки к манифестам, расшифровывая смысл пластических знаков, создают весьма причудливую ситуацию. Когда К. Малевич в 1915 году «объясняет»: «Завеса, изображая черный квадрат, зародыш всех возможностей — принимает при своем развитии страшную силу» (Малевич, 1976:180), — зритель должен принять его слова на веру. Ведь в самой форме черного квадрата ничто не отсылает ни к «зародышу», ни к «страшной силе». Манифест-объяснение создает насилственный интертекст для пластического образа, интертекст, который декларативно порождается самим автором, но не может быть реконструирован читателем. Речь идет о силовом увязывании определенного пластического знака с неким словесным понятием. Ж.-Ф. Лиотар обозначил это свойство авангардистской поэтики как обращение к «возвышенному», то есть непредставимому. «Оно возникает, — поясняет Лиотар, — когда, напротив, воображение не в состоянии представить объект, который,

пусть только в принципе, связывается с понятием. Мы имеем идею мира (тотальности существующего), но мы не можем представить ее в виде примера. <...>. Я называю современным искусство, которое посвящает свою «скромную технику», как говорил Дидро, представлению непредставимого» (Лиотар, 1986:26—27). В этом представлении непредставимого интертекст комментария играет огромную роль. Насильственно связывая пластический знак с абстрактным понятием, словом, он создает своего рода шок интертекстуальности, который и позволяет реализовать эту эпистемологическую утопию.

Таким образом, декларация независимости от слова не может быть сколько-нибудь последовательно проведена в жизнь. Ведь сама программа авангарда всецело зависит от интертекстуального шока, от интерпретации пластического знака через словесную ткань иного текста.

Сказанное в полной мере относится и к авангардистскому кинематографу. Слово литературного интертекста постоянно оказывается столь не переменным, хотя и скрытым, компонентом такого кинематографа, что зачастую приводит к парадоксальной гиперлитературизации декларативно «антилитературного» кинематографического текста. При этом своеобразие того или иного авангардистского фильма в большой степени определяется специфическим способом сопряжения изображения и глубинной литературной программы, интертекстов, которые с этим изображением связаны.

В задачу данной главы входит хотя бы частичное описание литературного интертекста одного из наиболее известных в истории кино авангардистских фильмов — «Механического балета» (1924) Фернана Леже — и анализ своеобразия интертекстуальности, лежащей в основе этого произведения.

«Механический балет» в контексте данной пробле-

матики представляет особый интерес. Этот фильм традиционно оценивается как одно из наиболее ярких и последовательных воплощений внесловесного кинематографического текста. Лишенный всякого подобия интриги и представляющий собой монтаж коротких фрагментов, изображающих разные виды ритмического движения всевозможных, почти полностью десемантизированных предметов, частей тела, надписей и т. д., этот фильм никогда не рассматривался во взаимосвязи с литературой. Общепринятый взгляд на поэтику «Механического балета» суммирован в работе французского исследователя А. Б. Накова с характерным названием: «О живописи без словесного референта». Согласно Накову, задачей Леже было создание такого текста, где предмет был бы полностью лишен своего «культурного» значения и сведен к чисто вещному, «объективному» присутствию. «Всякое словесное значение тут элиминируется, остается лишь изображение» (Наков, 1971:50). «Представитель образно-живописной мысли, тяготеющей к *чистому* манипулированию изображением как визуальным объектом, не имеющим литературного референта, Леже сам испытывал известную трудность в сфере словесного теоретизирования» (Наков, 1971:48). Психологические и теоретические предпосылки привели Леже, по мнению Накова, к «созданию образов-предметов в противоположность образам-мифам (теософским или попросту философским) какого-нибудь Пита Мондриана» (Наков, 1971:50).

Таким образом, исследователь выводит «Механический балет» из ситуации «представления непредставимого». Леже в объяснительных заметках к фильму (июль 1924) и сам указывает: «Это объективный, реалистический, ни в коей мере не абстрактный фильм» (Леже, 1971:65). Но там же он разъясняет, что «фильм с начала и до конца подчинен строгим арифметическим ограничениям, предельно точным (число,

скорость, время)» (Леже, 1971:65). Абстракция не может не проникать в конструирование авангардистского текста, пусть в форме ритмических законов или «арифметических ограничений». В дальнейшем мы постараемся показать, что «теософский или попросту философский миф» также лежит в интертекстуальном поле «Механического балета». Но миф этот скрыт отсутствием наррации, декларированным отказом самого Леже от «сценарного кинематографа». В 1924 году, в момент создания своего фильма, он, например, писал: «Роман на экране — это принципиальная ошибка, связанная с тем, что большинство режиссеров литературны по своему происхождению и получили литературное образование. <...>. Они приносят в жертву такую великолепную вещь, как «движущееся изображение», чтобы навязать нам историю, для которой книга — куда лучшее место. И снова эта злосчастная «экранизация», столь удобная, но останавливающая любое новшество» (Леже, 1965:138—139). Однако инвективы Леже против сценариев никогда не переходят в нападки на литературу вообще и не превращаются в призывы к полной элиминации словесного значения изображения. Отрицание сценария здесь часто соседствует с весьма туманно формулируемыми мыслями о будто бы существующей возможности рассказывать «истории» без «романной», «литературной и сентиментальной интриги» (Леже, 1965:140). «Хватит литературы, публике на нее наплевать. Не нужно перспективы, зачем все эти поясняющие тексты? Вы что же, не способны сделать историю без текста, единственно с помощью изображения? Но скромные юмористы уже сделали это на последней странице газет. Вот чего надо добиться, как, впрочем, и много другого, о чем речь пойдет позже, и только в этом случае кино выйдет на верную дорогу» (Леже, 1965:140). Как мы видим, здесь прорывается утопия некой совершенно специфической формы *повествования*. Нет

оснований считать, что Леже стремился избавить кино от всякого словесного присутствия, если и позже в письме к С. М. Эйзенштейну он пишет: «Досадно. Но писатели-литераторы и прочие — «негативны» по отношению к экрану» (Леже, 1973:86). Впрочем, негативное отношение к кино в близкой Леже писательской среде разделяли отнюдь не все. Это становится особенно ясно из фрагмента одного из главных текстов Леже, посвященного его фильму: «История авангардистских фильмов очень проста. Это прямая реакция против фильмов по сценариям и со звездами.

Это столкновение *фантазии и игры* с коммерческим порядком иных.

Но это не все. Это реванш *художников и поэтов*. В том искусстве, где *изображение должно быть всем* и где оно принесено в жертву романическому анекдоту, следовало *защищаться* и доказывать, что *искусства воображения*, рассматриваемые в качестве вторичных, могут сами, своими собственными средствами создать *фильмы без сценария*, глядя на *движущееся изображение* как на основной персонаж» (Леже, 1965:165). И тут же называет «Механический балет» «немного теоретическим» произведением.

Как видим, речь идет об изгнании анекдота и, вероятно, о его *замещении* некими чисто пластическими средствами. Приравнивание движущегося изображения персонажу здесь весьма красноречиво, так же как и упоминание поэтов в ряду создателей авангардистского кино.

Каких именно поэтов имел в виду Леже? На этот вопрос можно ответить с известной долей уверенности. Скорее всего, имеются в виду те литераторы, с которыми Леже был лично близок. Таких четверо: Гийом Аполлинер, Макс Жакоб, Блез Сандрар и Иван Голль. Более тесные связи Леже поддерживал с двумя последними, неоднократно иллюстрировал их книги.

Сандрар и Голль кажутся наиболее вероятными фигурами еще и потому, что они оба страстно увлекались кинематографом.

Влияние Голля сказалось прежде всего на выработке важного для творчества Леже кубистического образа Чарли Чаплина. Впервые кубистический Чарли появляется в иллюстрациях Леже к «кинопоэме» Голля «Чаплиниада» (Голль, 1920), затем он переходит в кинематографический замысел Леже и возникает в качестве главного героя незавершенного мультфильма «Чарли-кубист» (см.: Ямпольский, 1985). Фрагмент из этого неосуществленного фильма — мультипликационная фигура Чарли — вошел в начало и финал «Механического балета». Однако нет оснований считать, что творчество Голля существенно для формирования поэтики фильма Леже. Это влияние скорее всего ограничивается отдельными тематическими заимствованиями. Другое дело — Блез Сандрар, чье влияние на кинематограф Леже совершенно несомненно и отмечается большинством исследователей. Американец Стендиш Лоудер, посвятивший «Механическому балету» целую книгу, специально останавливается на этом вопросе в главе ««Колесо», Сандрар и Ганс» (Лоудер, 1975:79—97). При этом роль Сандрара сводится им, как и иными авторами, к его участию в фильме Ганса «Колесо» (1921), оказавшем большое влияние на Леже (он посвятил «Колесу» известную статью). Регулярно отмечается участие Леже в качестве иллюстратора в романе-сценарии Сандрара «Конец света, снятый ангелом Нотр-Дам». Эти моменты существенны, но далеко не исчерпывают отношений между двумя художниками.

Леже подружился с Сандраром в 1912 году. Эта дружба возобновилась в 1916-м, после возвращения их обоих с фронта. По-видимому, Сандрар сыграл известную роль и в привлечении Леже к кинематографу, так как именно он одним из первых в среде француз-

ского художественного авангарда заболел этим увлечением.

В биографии Сандрара кино занимает как будто значительное место, но в действительности от всей его шумной кинематографической активности осталось мало зримых следов. Вот его собственный отчет о работе в кинематографе: «Я хотел заняться кино. У меня была возможность работать в Англии. Я снял множество фильмов для одной английской фирмы, которая, желая сыграть на разнице в курсе валют, отправила меня в Италию. Почти год я оставался в Риме и снимал кино во время похода на Рим и триумфального успеха Муссолини. До этого я работал с Абелем Гансом. Еще до этого снимал документальные фильмы с Пате, короткометражки, целую серию «Природа у себя дома». Я писал сценарии, синопсисы (как они говорят), диалоги, делал раскадровки и т. д.» (Сандрар, 1971, т. 13:93). Из всего вышеперечисленного только работа с Гансом, да несколько непоставленных сценариев остаются несомненной реальностью. Никаких английских фильмов или короткометражек Пате обнаружить не удалось. Можно предположить, что «документальные фильмы Пате» — не что иное, как тексты Сандрара, известные под названием ««Кодак», или «Документальные съемки»» (1924). Они, как известно, были настоящей поэтической мистификацией. Эти тексты состояли из фраз, вырезанных ножницами из произведения Густава Леружа «Загадочный доктор Корнелиус». Среди них есть текст «Охота на слона» — вероятный литературный аналог якобы снятого Сандраром фильма о слонах. Во всяком случае, связь типичной литературной мистификации с кинематографом весьма примечательна для Сандрара. По-видимому, и широковетчательный проект бразильского фильма никогда не был предназначен для исполнения. В Рим Сандрар отправился по совету Жана Кокто, сообщившего ему о намерении

итальянской студии «Ринашименто» найти французского режиссера. Сандрар приступил к съемкам фильма «Черная Венера», но так и не смог завершить их. Студию внезапно закрыли, а фильм уничтожили (Сандрар, 1984:543—546). От итальянского периода, впрочем, сохранился сценарий «Лихорадящая жемчужина». Фр. Вануа, пытавшийся прояснить полную загадок и белых пятен кинематографическую биографию Сандрара, вынужден был признать свою несостоятельность (Вануа, 1976). Эта сторона жизни поэта остается, вероятно, сознательно затемненной.

Следует подробнее остановиться на проблеме участия Сандрара в постановках Ганса. Ведь именно они, по признанию Леже, толкнули его к кинематографу: «Кино вскружило мне голову. В 1923 году некоторые из моих друзей работали в кино, и я был так захвачен кинематографом, что чуть было не бросил живопись. Все это началось, когда я увидел крупные планы «Колеса» Абеля Ганса. Тогда я решил во что бы то ни стало сделать фильм, и я сделал «Механический балет»» (Лоудер, 1975:89). С. Лоудер так комментирует это высказывание: «Нет сомнения, что «друзья, работавшие в кино», о которых говорит Леже — это Блез Сандрар и кинорежиссер Марсель Л'Эрбье. Сандрар создал те части «Колеса», которые вскружили Леже голову. Он работал на этой постановке монтажником и именно в этом качестве создал, особенно в начале фильма, тот великолепный монтаж, которому предстояло так повлиять на Леже» (Лоудер, 1975:89—90). Известно, что Сандрар работал на «Колесе» (как и на другом фильме Ганса — «Я обвиняю», 1918) ассистентом, однако свидетельств об участии поэта в монтаже фильма не существует. Почему же Лоудер с такой уверенностью приписывает монтаж лучших фрагментов «Колеса» Сандрару? Американский киновед ссылается на свидетельство Луи Парро,

который в свою очередь высказывается довольно осторожно: «В 1921 году он сотрудничает с Абелем Гансом над постановкой «Колеса». Вклад Сандрара обнаруживается здесь в монтаже, в частности — сцен движущегося поезда» (Парро, 1953:47). Парро не уточняет, что следует понимать под выражением «вклад Сандрара», но в целом систематически переоценивает кинематографическую квалификацию Сандрара, называя его подлинным «специалистом по кинотехнике» (Парро, 1953:46). Впрочем, и сам Сандрар старался внушить подобную мысль, перегружая технической кинотерминологией некоторые свои тексты («План иглы», «Лихорадящая жемчужина»). Но этот чрезмерный терминологизм производит впечатление стилизации.

Легенда о решающей роли Сандрара в создании «Колеса» возникла, по-видимому, сразу же после выхода фильма. Вероятнее всего, и тут сам Сандрар сыграл немалую роль. Уже в марте 1923 года в «Письме из Парижа», опубликованном в журнале «Дайел», Эзра Паунд¹ приписывает основные достижения «Колеса» Сандрару: «Благодаря, как мы полагаем, Блезу Сандрару, там есть интересные моменты и эффекты, которые, вероятно, принадлежат исключительно кинематографу. <...>. Фрагменты машин, меняющиеся скорости, способы воспроизведения машин великолепно используются в соответствии с живописными концепциями, заимствованными у современных абстрактных живописцев» (Паунд, 1980:175). В ином месте Паунд называет «Колесо» попросту «фильмом Сандрара» (Паунд, 1980:175). Примечательно, что во всей статье ни разу (!) не упомянуто имя действительного создателя фильма — Абея Ганса². Не менее интересно возведение эстетики «Колеса» к современной живописи. При этом Паунд не был посторонним наблюдателем — он был тесно связан с парижской художественной богемой, в том числе и с соавтором Леже по «Механическому балету» американским опе-

ратором Дадли Мерфи. Сам Леже признавал косвенное воздействие Паунда на его фильм. Известное подтверждение эта легенда находила в разностильности «Колеса». Такой осведомленный свидетель, как Жорж Шарансоль, в 1935 году описывает «Колесо» следующим образом: «Это то Фернан Леже, то Деба-Понсон, иногда — Блез Сандрар, иногда — Франсуа Копше, а иногда и все вместе одновременно» (Шарансоль, 1935:176). Гансу, как видно, здесь вновь не остается места. В высшей степени примечательно, что среди «авторов» фильма назван Леже, который, как известно, лишь выполнил афишу для «Колеса» (вероятно, по просьбе Сандрара), но никакого участия в его создании не принимал. Эта оценка Шарансоля носит чисто ретроактивный характер. Некоторые черты «Механического балета» здесь приписываются более раннему «Колесу».

Еще более решителен Ж.-А. Левеск: «...если посмотреть эту ленту, полную достоинств и недостатков, то легко выделить тот вклад, который внес Сандрар в создание этого произведения, вызывавшего сенсацию сценами мчащегося поезда, выполненными в так называемом симультанном монтаже» (Левеск, 1947:55). Для Левеска вообще характерно не критическое отношение к декларациям Сандрара, но здесь, однако, есть весьма любопытный факт — изобретение некоего особого «симультанного монтажа», непосредственно отсылающего к симультанеизму, в котором Сандрар принял в свое время деятельное участие. Сам этот терминологический неологизм весьма красноречиво указывает на «этимологию» мифа о сандраровском монтаже в «Колесе».

Существует ли возможность с известной мерой достоверности ответить на вопрос о доле участия Сандрара в «Колесе»? Прежде всего следует привести свидетельство самого Ганса. Вот что он пишет о Сандраре: «Кинематографическая работа в прямом смысле

слова сбивала его с толку, и было хорошо видно, если приглядеться к его слегка удивленному, направленному на нас взгляду, что он совершенно ничего в ней не понимал» (Ганс, 1962:171). В ином месте Ганс повторяет эту свою оценку и вносит ряд уточнений относительно ассистентских функций Сандрара: «Честно говоря, я не могу утверждать, что я сыграл роль в приобщении Сандрара к кинематографу: он всегда оставался чужд нашей работе, которая сбивала его с толку и за которой он с трудом следил; он в основном выполнял функции помощника режиссера, организуя альпинистские партии или собирая вагоны и локомотивы. Ему нравилась эта более конкретная работа» (Ганс, 1969:XX).

Можно, разумеется, приписать эти поздние свидетельства раздражению Ганса по поводу того, что его кинематографические заслуги постоянно приписывались его ассистенту. Но даже если принять во внимание некоторую категоричность гансовского заявления, в нем, по-видимому, содержится немалая доля истины. Ж. Садуль целиком принимает утверждение Ганса: «Писатель между тем оставался простым ассистентом, не принимая активного участия <...> ни в сценарии, ни в постановке» (Садуль, 1959:74). Сам Сандрар косвенно подтверждает эти суждения, описывая свою работу у Ганса осенью 1918 года на съемках фильма «Я обвиняю»: «Я делал все — был рабочим, реквизитором, электриком, пиротехником, костюмером, статистом, ассистентом, помощником оператора и режиссера, шофером хозяина, бухгалтером, кассиром...» (Сандрар, 1971, т. 13:188). Ситуация вряд ли коренным образом изменилась и на съемках «Колеса». Во всяком случае это подтверждается одним весьма авторитетным документом — неоконченными воспоминаниями Жана Эпштейна, согласующимся со свидетельством Ганса. Эпштейн присутствовал на съемках «Колеса», куда был приглашен Сандраром. Однако

случилось так, что Эпштейн не застал Ганса и основную часть съемочной группы. На площадке оставалось лишь несколько человек, которым Ганс поручил доснять ракурды. Среди них был и Сандрар. Но руководил группой другой ассистент — Робер Будриоз. Эпштейн вспоминает: «Днем я видел Сандрара мало, он был всюду, там, где и в голову не пришло бы его искать: на железнодорожном локомотиве у котла, на почте, где он сам отбивал свои телеграммы морзянкой, на леднике Боссон с группой гидов, в поисках коробки с гримом и каких-то аксессуаров, упавших в расщелину» (Эпштейн, 1974:34). Тот факт, что вся профессиональная работа была поручена Будриозу, и сам перечень занятий Сандрара вполне согласуются со свидетельством Ганса. Тот же Эпштейн подтверждает, что во время монтажа «Колеса» Сандрар находился в Италии (Эпштейн, 1974:47—48), и единственным в этот период ассистентом Ганса он называет будущего исполнителя роли Наполеона — Альбера Дьедоне (Эпштейн, 1974:55). Окончательно пролить свет на участие Сандрара в производстве «Колеса» позволяют «текстологические» исследования Роже Икара, установившего, что существовали две версии монтажа «Колеса». При этом основные монтажные новинки были внесены Гансом после бесед с Д. У. Гриффитом в 1921 году в студии Мамаронек. Этот монтаж занял практически весь 1922 год и был завершён к декабрю. Икар приводит ряд технических уточнений по вариантам монтажа, позволяющих со значительной долей уверенности отменить возможность участия дилетанта Сандрара в его окончательном оформлении (Икар, 1981).

Но означает ли это, что роль Сандрара в создании «Колеса» может быть сведена к функциям второго ассистента? Разумеется, нет. Речь, по-видимому, может идти о чрезвычайно любопытном феномене интертекстуализации фильма через привлечение к

нему известного литератора. Само присутствие Сандрара, даже если отвлечься от безусловного интеллектуального влияния, оказанного им на Ганса, увязывало фильм с определенным кругом идей, выразителем которых был поэт. Функция Сандрара на съемочной площадке могла быть значима для Ганса в связи с его способностью вырабатывать «мифы» и погружать любую связанную с ними конкретику в чрезвычайно мощный интертекстуальный контекст. Сандрар мог явиться генератором очень существенного для фильма «Колесо» мифа. Ганс использовал характерное для поэта стремление «вчитывать» свой «кинематограф» в фильмы, сделанные вне всякого его реального участия. Сандрар порой создавал весьма причудливые мифы. Так, он утверждал, будто бы Чаплин в своем фильме «На плечо!», сделанном в Америке (в то время, когда Сандрар находился на фронте во Франции), использовал некоторые его идеи (Сандрар, 1971, т. 13:95—96). Он же упрекал Пикабиа в краже у него идеи «Антракта»³. Однако эти обвинения в плагиате не были тяжбой за приоритет, они лишь отражали необычайно характерное для Сандрара свойство видеть в чужом фильме воплощение некой собственной идеи, свойство, являющееся следствием постоянного стремления Сандрара проецировать свои художественные миры вовне, субъективно преобразовать множество чужих текстов в образцы собственной поэтики.

С первого же момента работы над «Колесом» перед Гансом встает задача мифологически преодолеть тот неповоротливо-мелодраматический материал, что был положен в его основу. Сандрар с его несравненной способностью к мифологизированию и выполняет эту задачу. То качество, которое иногда приводило его на грань конфликтов или недоразумений, здесь используется для «облагораживания» материала. И Сандрар как бы «наводит» в соответствии со своей обычной тактикой «свой кинематограф» на фильм Ганса (что в

дальнейшем и даст основание для разнотолков по поводу меры его участия в создании «Колеса»).

Прежде всего это было связано с выдвижением на первый план символа колеса. Литературной основой фильма было произведение Пьера Ампа «Рельс» (1912). Рабочим названием долгое время оставалось «Роза рельса» — грубоватая аллегория совершенно в духе выпяченного стиля Ганса. Емкое и полное символическое название «Колесо» — скорее всего, выдумка Сандрара. Впрочем, не особенно оригинальная в контексте его предшествующего творчества. Речь шла, по существу, об увязывании фильма Ганса с уже имевшимся комплексом сандраровских текстов, об интертекстуализации фильма за счет собственного творчества, о том, чтобы таким образом соединить конкретику фильма с неким абстрактным понятием, «представить непредставимое». Вот как определяет содержание своего фильма Ганс: ««Колесо — это движение семи форм, которые вращаются одна в другой», — говорил Якоб Бёме. Круг, Колесо не просто поддерживают жизнь, но вечно вновь ее начинают <...>. Название символично и позитивно. Для меня оно позитивно, поскольку лейтмотив фильма — это колесо паровоза, одного из главных наших персонажей, который воплощает для нас идею фатальности как нечто неспособное покинуть рельс. С точки зрения более точного символизма, это — колесо фортуны, направленное против Эдипа» (цит. по: Садуль, 1975:146).

Роман Ампа вряд ли мог дать основание для таких аллегорических интерпретаций. Он повествовал о стачечной борьбе профсоюза железнодорожников. В романе нет сколь-нибудь развернутых фрагментов, касающихся символического колеса. Правда, нечто подобное гансовскому «колесу фортуны» обнаруживается. Так, некий Деликамбр, служащий главной железнодорожной инспекции, пускается в следующее рассуждение по поводу железнодорожной катастрофы: «...же-

лезная дорога всегда будет иметь изъяны: либо в железе, либо в людях. Компания держит банк в рулетке, где смерть играет по теории вероятности. Нужно же, чтобы смерть время от времени выигрывала, иначе ей скучно» (Амп, 1925:118). Но никакой прямой увязки с колесом здесь нет. Сандрар мог сыграть значительную роль в сближении рулетки Ампа с символикой колеса. Ганс возводит эту символику к Бёме и при этом признается, что с творчеством Бёме и мистицизмом в целом его познакомил Сандрар (Ганс, 1962:170). Мистические учения как интертекст, конечно, играли фундаментальную роль для многих авангардистов, поставляя пластически конкретным образам репертуар абстрактно-понятийных эквивалентов.

Прежде чем обратиться к самому процессу символизации колеса, круга, диска в творчестве Сандрара — символики, повлиявшей на Леже и ряд других художников и очевидной в «Механическом балете», — завершим рассмотрение мифа «Колеса» у Ганса. Миф этот, как будет видно из дальнейшего, восходящий к Сандрару, был подхвачен Гансом в нескольких широковещательных декларациях и стал быстро разноситься прозелитами, создавшими вокруг Ганса обстановку культа, обожествления. Одним из апостолов гансовского культа был его ближайший друг Жан (Хуан) Арруа, посвятивший ему книгу, наделенную всеми чертами будущего евангелия. Вот круг имен, среди которых на правах равного фигурирует постановщик «Колеса»: Платон, Моисей, Магомет, Иисус, Ницше, Сведенборг, Байрон, Уитмен. Ганс называется святым и т. д.⁴

Арруа вторит гансовской интерпретации символа: «Колесо», пароксизм фатальности, находится на перекрестке эхилловских трагедий, латинского Фатума и ницшевского Вечного Возвращения.

«Колесо» — это действительно первый кинематографический символ, и до настоящего дня — единственный. Запущенное однажды, оно вечно вращается, и каждый вечер, когда падает тень и наступает тишина, Сизиф (герой фильма с подчеркнuto символическим именем. — М. Я.) вновь принимает свой крест, восходит на свою голгофу, претерпевает страсть, испытывает свою муку и умирает. Он приговорен так умирать миллиарды тысяч раз. Колесо крутится в своем ежедневном распятии. <...>. Кино мешает умереть. О, жестокая судьба. О, адская пытка не иметь возможности бежать от себя. О, боль быть бессмертным» (Арруа, 1927:12—13). Как мы видим, Арруа превращает Колесо в символ кинематографа как такового, с его свойством бесконечно воспроизводить одну и ту же «реальность». Миф тиражируется и в текстах Эпштейна — другого «апостола» Ганса. «В этом фильме рождается первый кинематографический символ — Колесо⁵. Мученики, исповедывающие нашу догму жестокой лжи, несут его на лбу, стальной венец <...> — Колесо. Оно катится, как бьется сердце, по предустановленным рельсам случая. Цикл, объединяющий жизнь и смерть, стал столь болезненным, что пришлось сковать его, чтобы его не разорвали. Надежда сияет в центре, плененная. Колесо. <...>. Бешено вращающийся крест принимает форму колеса. Вот почему на вершине Вашей голгофы, Ганс, находится «Колесо»» (Эпштейн, 1974:175).

Сандрар, конечно, не принимает участия в создании нового культа. Он вообще, по-видимому, далек от христианизации символов. Превращение колеса в крест, а героя фильма Сизифа в alter ego Ганса, как бы принимающего на себя венец мученика — дело самого режиссера и его близких. Сандрар также отдает определенную дань мифологизации Ганса и его фильма, но в совершенно иной форме. Первый роман о Дане Яке «План иглы» посвящен Гансу. При этом посвящение

датируется декабрем 1919 года, то есть тем моментом, когда Ганс завершает работу над огромным (семьсот страниц) сценарием «Колеса» (Икар, 1981:186). Но в романе, писавшемся с 1917 по 1928 год, на наш взгляд, содержится ряд закамуфлированных намеков на историю создания «Колеса». Героиня книги, возлюбленная Дана Яка, носит имя Мирей. Именно так назывался первый сценарий Ганса, написанный для Леонса Перре в 1907—1908 году, — как раз в то самое время, когда он знакомится с Сандрамом (Браунлоу, 1969:600). История Мирей, надо думать, не случайно столь во многом совпадает с историей Иды Данис, возлюбленной Ганса, тяжело заболевшей во время съемок и умершей в день окончания первоначального варианта монтажа — 9 апреля 1921 года (Браунлоу, 1969:623). Сам график съемок «Колеса» был подчинен требованиям врачей, лечивших Иду. Так, сцены на Монблане были введены в фильм из-за того, что Ида нуждалась в горном воздухе. В романе «План иглы» ситуация во многом аналогична. Фильм снимается специально для Мирей⁶, которая умирает в конце съемок. Если предположить, что «План иглы» отражает некоторые ситуации съемок «Колеса», то не исключено, что и отношения между Даном Яком и режиссером фильма в романе, г-ном Лефоше, в какой-то мере воспроизводят представления Сандрара о его взаимоотношениях с Гансом. Дан Як (безусловно, alter ego Сандрара) непосредственно не участвует в съемках, но является подлинным знатоком искусства и в высшей степени осведомлен в технической стороне дела. Ему принадлежат парадоксальные эстетические декларации. Он — центральная фигура в создании фильма, хотя непосредственно в нем не участвует. Лефоше — мастер мелодрамы старой школы, профессионал, ограниченный в своем художественном кругозоре. Разумеется, нет оснований прямо проецировать отношения персонажей на отношения прототипов и понимать аналогии

буквально. Но со всеми поправками на специфику художественного текста и фиктивную компенсацию определенных «комплексов» (техническая неосведомленность Дана Яка, положение ассистента в реальности — положение хозяина, финансирующего фильм в романе), есть основания полагать, что в своей кинематографической части «План иглы» — реплика Сандрара на возникший культ Ганса. Посвящение романа Гансу может носить иронический характер, особенно содержащееся в нем «скромное» предупреждение, чтобы режиссер не искал в романе каких-нибудь новых идей⁷.

Таким образом, в «Плане игры» Сандрар как бы зеркально переворачивает ситуацию, созданную Гансом в «Колесе». Если Ганс использует Сандрара как живого «маркера» интертекстуализации, приглашая его работать в собственном фильме, то Сандрар включает Ганса в качестве прототипа в свой роман, вводя в него тем самым и всю ситуацию «Колеса» в перевернутом виде. Инверсия ситуаций приводит и к инверсии ролей в романе. Эта инверсия, как и неприятие культа Ганса; могут быть объяснены и тем, что фетишизация колеса в гансовском круге входила в противоречие с установкой Сандрара на создание нового, беспрецедентного символа — тогда как включение колеса в религиозный и традиционалистский контекст прозелитами Ганса в значительной степени исчерпывало новизну символа, превращало его в аллгорию. Уже в одном из своих ранних текстов, «Моганни Намэ», Сандрар критически отзывался о символе как «формализованной аксиоме» и замечал: «В действительности, уникальны те, кто работает с плазмой Искусства и вырабатывают символ (<...>), такой символ, на склонах которого отливается новое метафизическое небо» (Сандрар, 1962:96).

Стратегия Сандрара в таком контексте была прямо противоположна стратегии Ганса. Речь шла не о том,

чтобы взять некий пластический элемент и погрузить его в поле символизирующих интертекстуальных интерпретаций (колесо=колесу фортуны и т. д.). Сандрар стремился разработать мощный культурный миф из самой «плазмы искусства», соткать противоречивую ткань межтекстуальных связей, которая не позволила бы символу превратиться в «формализованную аксиому», как это сделал Ганс и его прозелиты. «Сотрудничество» с Леже в этом смысле оказалось гораздо более продуктивным. С Леже и Делоне. Попробуем более внимательно взглянуть в генезис символа у Сандрара — тем более, что, указав на его роль в символизации колеса у Ганса, мы пока не привели этому никаких доказательств (кроме ссылки Ганса на Якоба Бёме). Попытаемся обосновать нашу точку зрения.

В 1906 году Сандрар прочитал «Популярную астрономию» (1880) Камилля Фламариона. Книга произвела на него огромное впечатление, он начал увлекаться астрономией, затем астрологией. Интенсивно поэтизируя текст Фламариона, он преобразует традиционные поэтические небеса в сферы, подобные сложному механическому устройству, где планеты-колеса решают судьбы людей. Как отмечает И. Бозон-Скальцитти (Бозон-Скальцитти, 1972:57), в романе «Моганни Намэ» (1911), еще не преодолевшем влияния символизма, уже явственно чувствуется отзвук этого увлечения: «Вплоть до самых далеких центров круги медленно приходили в движение. Его мозг был теперь лишь волной гармонии, математическим небом, где между планет в сложной игре кружатся кометы, выполняющие предустановленные движения» (Сандрар, 1962:77).

Со свойственной ему способностью к сложной взаимной метафоризации явлений Сандрар оборачивает символ небесных колес каждый раз новой стороной. Например, в тексте о Шагале 1912 года: «Колеса без-

умия крутятся в небесной колее и забрызгивают грязью лицо Бога!» (Сандрар, 1969, т. 6:51.) Постепенно идея небесного механизма начинает связываться у Сандрара с образом вечного двигателя, где колесу отводится главенствующее место. В 1976 году был впервые напечатан текст Сандрара о вечном двигателе, задуманный как приложение к описанию космического путешествия «Эбаз» (1917). В этом тексте 1917 года за несколько лет до начала съемок «Колеса» почти в законченной форме изложен тот миф, который был затем использован Гансом. Приведем обширную цитату, тем более что данный текст имеет и непосредственное отношение к «Механическому балету»:

«Не вызывает сомнений, что религиозные мотивы и мифологические памятники должны были сыграть большую роль в вопросе о *regretuum mobile*. Стоит только подумать о том огромном значении, какое символика древних религий придает колесу, колесу, в которое вписываются и идея движения, и идея вечного возвращения. Ведь в религии колесо — это символ божества. То же самое у древних германцев и кельтов. Многие ритуалы и мифы свидетельствуют о религиозном происхождении символа колеса, которое прежде всего сравнивается с солнцем и по своему движению, и по своей форме. Именно через символ колеса Ольденберг объясняет значение венка, прибитого к вершине столба, к которому во многих древних религиях привязывают жертвенных животных. <...>. Религиозными мотивами можно объяснить и то, почему средневековые теологи с такой яростью нападали на вечное движение и исповедывали конечность движения, объявляя *regretuum mobile* несовместимым с наукой о Боге. <...>. Это желание, возможно, столь же старо, как и стремление к бессмертию. Вне всякой техники, идея вечного движения принадлежит к числу наиболее древних проблем человеческой цивилизации» (Сандрар, 1976:207—208).

Итак, Сандрар бегло останавливается на религиозной символике, чтобы обнаружить за ней основную идею — идею движения. Последняя, традиционно сопряженная с идеей жизни как таковой, приобретает у Сандрара несколько необычные черты, увязываясь им со становлением нового языка. Многие направления искусства начала века (особенно декларативно — футуристы) превращают движение в знак новой цивилизации, нового художественного языка, но Сандрар подходит к этому вопросу несколько необычно. До нас дошла лекция Сандрара «Поэты», прочитанная им в 1924 году в Бразилии и по существу посвященная проблеме языка. Поэт исходит из того, что эволюция языка шла от «конкретного к абстрактному, от мистического к рациональному» (Сандрар, 1962:207), и, в духе многих своих современников, призывает вернуться к первобытному конкретному и мистическому языку. Однако в этом своем призыве он идет гораздо дальше принятого. Он не только отмечает параллелизм развития языка и промышленного оборудования, но буквально «инструментализирует» речь, придавая ей характер физического действия, механического движения. Сандрар обильно цитирует лингвиста М. Ж. Вандриеса, особенно его описания механизмов речи: «Здесь существуют, таким образом, ускорения, скачки, уменьшения скорости, остановки. Иными словами, речь заключает в себе ритмический принцип с сильными и слабыми долями» (Сандрар, 1962:214). «В этой игре сложных движений, составляющих фоническую систему, случается так, что один из органов чрезмерно усиливает или сдерживает свое действие, что мускул слишком вяло и медленно выполняет движения или, напротив, вкладывает в них больше силы и скорости» (Сандрар, 1962:218).

Речь в таком контексте приобретает все черты механической деятельности, одновременно теряя свойство смысловой прозрачности. Она становится

как бы физически зримой, телесно осязаемой (а Сандрар даже говорит о возможности вкусового, тактильного или визуального языка — Сандрар, 1962:211), что и придает ей тот самый оттенок иероглифичности, который возникает в результате интертекстуальных наслоений в цитате. Поэтическая речь для Сандрара и есть физический механизм, включающий мощную интертекстуализацию, головокружительное наслоение фрагментов, цитат, заимствований, разнородных блоков. Интертекстуальность таким образом включается в саму физику мускульной речи.

Колесо здесь оказывается фундаментальной метафорой становления нового языка. Воспроизводя в своем движении ритмичность, механистичность артикуляционного аппарата (будучи метафорой органов речи), оно вращает калейдоскоп образов-цитат.

Постепенно круг, колесо, диск фетишизируются Сандраром и осмысливаются уже не просто как колеса фортуны или колеса, на которых движется колесница бытия, или колесики в механизме космоса — они становятся элементами механизма некоего «метаязыка» мироздания и интегрируются в тексты Сандрара именно на этих правах. Такое понимание «колеса» мы обнаруживаем в одном из главных произведений Сандрара «Мораважине», которое Ганс читает в рукописи в 1920 году, во время работы над «Колесом» (Ганс, 1969:XXI). Здесь, возможно, заложены корни и проекции на «колесо» кинематографической метаописательной символики. В одном из фрагментов «Мораважина» колеса вводят онейрический кусок: «Колеса поезда (ср. с фильмом Ганса. — М. Я.) вращались в моей голове и каждым поворотом рубили мой мозг, мелко, мелко. Большие пространства голубого неба входили мне в глаза, но туда же яростно устремлялись колеса, все перемалывая. Они крутились в глубине неба, оставляя на нем длинные масляные следы. <...>»

Небо твердело, взрываясь, как зеркало, и последний раз колеса, вновь берясь за работу, дробили его. Тысячи обломков с треском вращались, тонны шумов, крики, голоса катились обвалом, разряжались, врезались в мои барабанные перепонки. <...>. Вверху, внизу балансировали в воздухе и совершали кульбиты образы жизни, лицевой стороной, оборотной, вверх-вниз, прежде чем разлететься в пыль» (Сандрар, 1956:150—151). Но это перемальывание образов мира, их расщепление, низведение до детали, фрагмента, эта «кубизация» мира, которую мы обнаружим впоследствии в «Механическом балете», как бы осуществляется колесом, осмысливаемым как механизм, генерирующий новое видение мира, новый язык. Далее в том же «Мораважине» Сандрар поясняет: «Круг больше не является кольцом, но превращается в колесо.

И это колесо крутится. <...>.

Оно порождает новый язык. (Выделено мной. — М. Я.) <...> язык — слов и вещей, дисков и рун, португальского и китайского, цифр и фабричных марок, промышленных патентов, почтовых марок, билетов, листов коносамента, условных сигналов, радио — язык преобразуется и приобретает тело, язык, оказывающийся отражением человеческого сознания, поэзии, знакомящей с образами разума и их порождающей, лиризма, являющегося способом существовать и чувствовать, живого, демонического письма кино⁸, обращающегося к нетерпеливой толпе безграмотных, газет, не знающих грамматики и синтаксиса, чтобы лучше бить в глаза типографскими надписями и объявлениями. <...>.

Все искусственно и реально. Глаза. Рука. Необъятная цифровая шукура, на которую валится банк. Сексуальная ярость заводов. Крутящееся колесо. Летящее крыло. <...>. Ритм. Жизнь» (Сандрар, 1956:176—178). Подчеркнем: «язык преобразуется и приобретает тело». И тело это состоит из цитат.

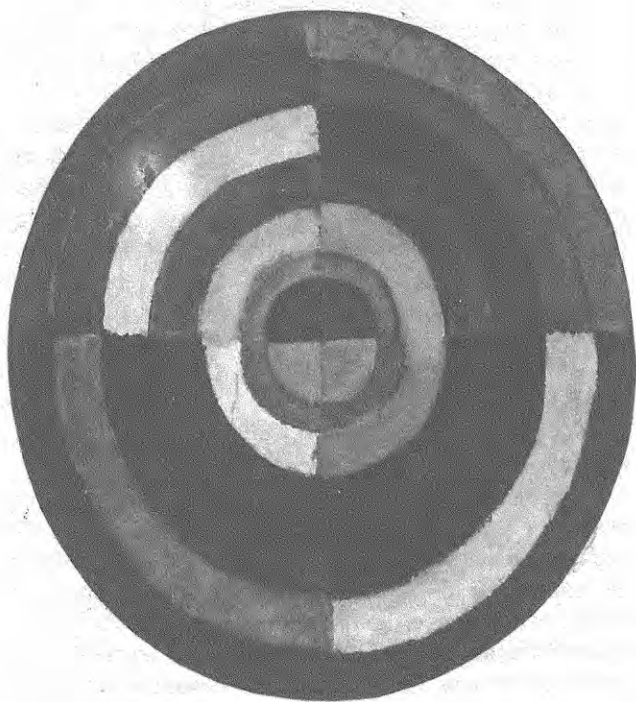
Таким образом, в сандраровской мифологии колесо приобретает гораздо более широкое значение, чем в контексте гансовского фильма, и тесно связывается с идеей нового языка, в том числе языка кино.

Сандрар, всегда искавший слушателей, оглушавший окружающих потоком необычных идей, образов, фантастических воспоминаний, создавал вокруг себя некое поле. И люди, попавшие в это поле, вступали с поэтом в сложные отношения, почти всегда и неизбежно претерпевая на себе влияние идей Сандрара. Он постоянно стремился провести комплекс своих идей в иных искусствах, используя для этого тех художников, которые оказывались в поле его воздействия. Необыкновенно важными и плодотворными оказались контакты Сандрара с Робером Делоне, контакты, отразившиеся и на творчестве Леже.

Сандрар знакомится с Делоне в 1912 году и поселяется у него дома осенью того же года. 1912-й — год разработки Делоне теории «симультанеизма» в живописи. Сандрар принимает в симультанеистской эпопее активное участие, наиболее известным плодом которого явилась сделанная им совместно с женой Делоне, Соней, первая симультанная книга «Проза о транссибирском экспрессе и маленькой Жанне Французской» (1913).

Приведем изложение сути симультанеистской теории по Джону Голдингу: «Делоне задумал живопись, где бы цвета, задаваясь целью выразить свет, не смешивались бы и сохраняли свою самостоятельность. Более того, способ их комбинирования мог бы дать ощущение глубины и движения. Поскольку движение предполагает длительность, время также становилось элементом этого нового искусства. Используя терминологию Шевреля (Анри Шеврель (1786—1889) — химик, занимавшийся проблемой цвета и издавший

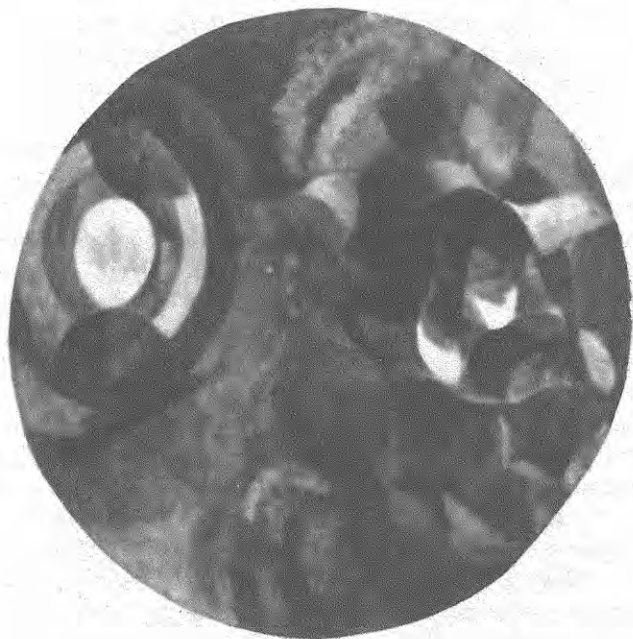
книгу «О законе симультанного контраста цветов» (1839), оказавшую влияние на Делакруа, Сера, Синьяка. — М. Я.), Делоне называет контрасты цветов «симультанными» с тем, чтобы отличать их от цветовых контрастов импрессионистов и их последователей, т. е. от «бинарных» контрастов, которые должны быть оптически смешаны и рассматриваться издали» (Голдинг, 1965:337). Сандрар испытывает на себе сильное влияние цветового «пиршества» Делоне, особенно очевидное в «Девятнадцати эластических стихотворениях». Делоне включает Сандрара в острую дискуссию, развернувшуюся между ним и Анри Барзеном, также претендовавшим на создание симультаннизма (см.: Шефдор, 1976). Тем самым Сандрар сразу же включается в борьбу живописных течений на правах теоретика. Многое он повторяет со слов Делоне. В частности, явное влияние последнего ощущается в неожиданно возникающем в текстах Сандрара осуждении геометрии как олицетворения смерти. Сандрар пишет: «Смерть — это самосознание человечества (геометрия)» (Сандрар, 1969^a:386). Ср. у Делоне: «Футуристы пришли сегодня к мертвой точке: геометрии, механизму, геометрическому танцу и т. д.» (Делоне, 1957:115). Известно, что в дальнейшем Сандрар будет одним из вдохновенных певцов геометрии и механизма. Но не следует считать, что лишь Делоне влиял на Сандрара. Обратное влияние на живописца ощущается в явном, с момента появления Сандрара, отходе Делоне от прямолинейных форм и активном внедрении форм круговых и дискообразных⁹. Если серия «Окна», начатая в 1912 году и обозначающая начало симультаннизма, в целом выдержана в прямолинейных формах, то на рубеже 1912—1913 годов Делоне обращается к «круговым формам» и создает серию картин с характерным астрономическим символизмом: «Солнце, луна, симультанность 2» (1912—1913, Музей современного искусства, Нью-Йорк), «Круговые фор-



Р. Делоне. «Диск, первая необъективная живопись», 1913

мы. Солнце, Луна» (1912—1913, Стеделийк Музеум, Амстердам), «Диск, первая необъективная живопись» (1913, коллекция Бартона Тремейна) и т. д. Как известно, диск становится затем одним из ведущих первоэлементов живописи Делоне. При этом «симультантные диски» приобретают в его мировоззрении отчетливо символический характер (Жаффе, 1964:247). С их помощью художнику удастся преодолеть статичный характер своих ранних цветовых композиций и достичь ощущения движения. Аналогичную эволюцию проходит и Соня Делоне. С 1914—1915 годов диск становится доминирующей формой и в ее живописи («Рынок в Минго», 1915; «Танцовщица», 1923 и др.). Любопытно признание самой Сони Делоне относительно генезиса круговой формы в ее картине «Электрические призмы» (1914): «Ее истоки лежат в наблюдении за движущимися цветовыми ореолами, возникающими вокруг электрических ламп и воспетых Блезом Сандраром в «Девятнадцати эластических поэмах» (Дамаз—Делоне, 1971:83).

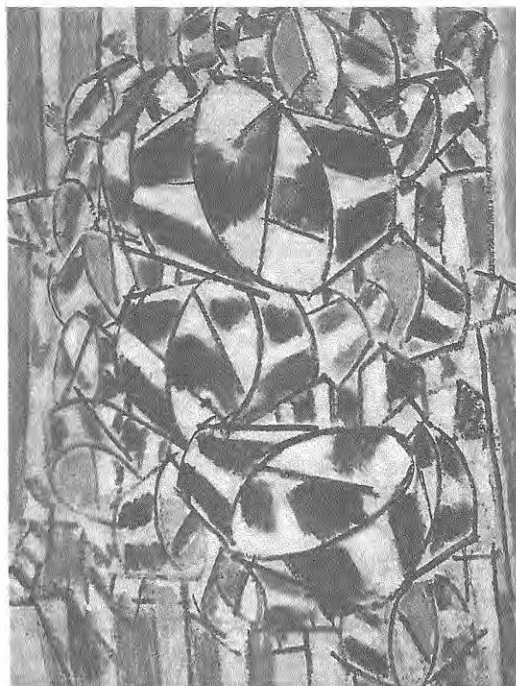
Отталкиваясь от идей симультанеизма, Сандрар развивает некоторые стороны доктрины Делоне в своем, характерном только для него ключе. Так, например, он коренным образом переосмысливает во многом технологическое у Делоне понятие контраста¹⁰. Контраст становится для Сандрара основой жизненности, неким подобием бергсоновского «жизненного порыва», он пишет стихотворение «Контрасты» (откуда Соня Делоне и почерпнула «Цветовые ореолы») на мотивы живописных деклараций симультанеизма. Он интенсивно мифологизирует живописные принципы Делоне: «Движение в глубину. Жизнь — это самое непосредственное выражение движения, этой глубины. Жизнь есть форма этой глубины (чувственность), формула этого движения (абстракция). Анимизм. Нет ничего стабильного. Все есть движение в глубину» (Сандрар, 1969^a:385). Как мы видим, живописное дви-



Р. Делоне. «Солнце, луна, simultанность 2», 1913

жение Делоне оказывается у Сандрара воплощением жизни. Но это же движение тесно связано и с моторикой обновляемого, искомого языка. Контраст как бы вводит внутрь полотна артикуляционный аппарат речи. Полотно начинает говорить. Одновременно ритмичность движения в глубину ассоциируется с эротикой (Сандрар, 1969^a:386). Сандрар переписывает декларации Делоне как мифологические, эротические, эзотерические тексты.

Леже, находившийся в тесном контакте с Делоне и Сандраром, кое-что перенял у создателя симультанизма. Влияние Делоне, например, чувствуется в «Париже через окно» (1912), вероятно, являющемся репликой «Окон» Делоне. Но вскоре между Делоне и Леже назрел конфликт. Речь шла об использовании цвета. Делоне в 1933 году, все еще считая путь Леже неверным, писал: «Леже не понял <...> — цвет и есть единственный рисунок. Нельзя поступать, как Леже — рисунок, а цвет сверху» (Делоне, 1957:76). В записанной беседе с Сандраром (27 окт. 1954), который был активным участником споров, Леже вспоминает о разногласиях с Делоне как о настоящей битве: «В это время состоялась большая битва с Делоне; тот хотел продолжать разрабатывать импрессионистские отношения, а я хотел прийти к локальному цвету. И тогда я говорил ему: «Старик, если ты будешь так продолжать, кончится тем, что ты будешь писать нам синь-яков». А он: «А ты вернешь нам музейные цвета». Мы начинали ругаться, ну и все в этом роде... Между мной и Делоне произошла битва цветов» (Сандрар, 1971, т. 14:303). В этом споре кругу отводилась решающая роль. Леже исключительно быстро ассимилирует круговую форму в свою живопись, заимствуя ее у Делоне и Сандрара. Вот как описывает смысл этого заимствования Вернер Шмаленбах: «Делоне еще до войны начал серию «Круговых форм», своих солнц и лун, чье влияние на Леже очевидно. Круг был для Делоне «аб-



Ф. Леже. «Контрасты форм», 1913.
Симультанистская терминология, диски:
связь с Делоне и Сандраром очевидна, так же, как
и явный отход от симультанистской догматики

солютной формой», он рассматривал «цветовой диск» как окончательный символ цвета. Леже отбрасывал этот символизм цвета, в его глазах цвет был «голым» и лишенным всякого символического значения. (<...> не космические и «орфические» солнца Делоне, но разноцветные крутящиеся диски машин» (Шмаленбах, 1977:98). Этот спор Делоне и Леже, выразившийся в противопоставлении космических светил механическому колесу, со свойственным ему лаконическим остроумием спародировал Марсель Дюшан, изготовивший в 1913 году свой первый нашумевший «ready-made» — «Велосипедное колесо». Дюшан приделал к табуретке переднее колесо велосипеда, внося этим нелепым предметом свой иронический вклад в спор Леже— Делоне¹¹. Дело в том, что это колесо при вращении создавало тот же эффект, что и Ньютоновы диски, которыми увлекался Делоне, зарисовывая их в поисках своих круговых ритмов. «Велосипедное колесо» Дюшана — образное, в стиле Леже, «механическое» выражение цветовых поисков Делоне — пародийно «сняло» противоречия между двумя художниками.

Сандрар оказался в самой сердцевине спора. Ведь именно ему принадлежит решающая роль в мифологизации круговой формы. От него исходит и понимание круга как космического символа и как механического колеса. Миф, культивировавшийся Сандраром, как бы расщепляется надвое полемизирующими художниками. Позже Сандрар вспоминал: «...каждый писатель имел своего художника. У меня были Делоне и Леже...» (Сандрар, 1976^a:215). Однако Леже постепенно вытесняет Делоне и занимает все большее место в мире Сандрара. В какой-то степени этот процесс отражен и в «Девятнадцати эластических стихотворениях». Первые стихотворения цикла в основном «питаются» живописью Делоне. Второе стихотворение — «Башня» — и третье — «Контрасты» (оба —

1913) — прямо относятся к симультанеистской эстетике и ее создателю. Леже посвящено последнее, девятнадцатое стихотворение цикла: «Конструкция» (февраль 1919). Это стихотворение может быть понято как описание отхода Сандрара от поэтики симультанеизма на позиции более конструктивистского толка. Приведем это стихотворение полностью (в нашем подстрочнике):

«Цвет, цвет и цвета...

Вот Леже растет подобно солнцу третичной эпохи

И заставляет твердеть

Фиксирует

Мертвую природу (nature morte — натюрморт —

здесь игра слов. — М. Я.)

Небесную кору

Жидкое

Туманное

Все что темнеет

Небесную геометрию

Растворяющийся отвес

Окостенение

Передвижение

Все копошится

И разум вдруг оживает и облекается в свою очередь

подобно животным и растениям

Чудесно

И вот

Живопись становится этой огромной движущейся

вещью

Колесом

Жизнью

Машиной

Человеческой душой

Затвором 75-миллиметровой пушки

Моим портретом

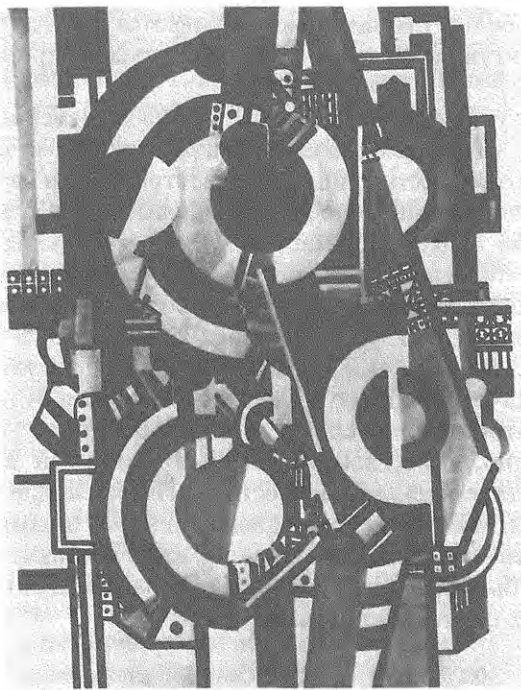
(Сандрар, 1967:104—105).

Живопись Леже здесь описывается как кристаллизация, «омашинивание» аморфного, цветового, небес-

ного — то есть в какой-то степени живописной перво-материи Делоне.

Сближение Леже и Сандрара чувствуется буквально во всем. В 1913—1914 годах Леже пишет серию картин «Контрасты форм», вынося в название излюбленную тему Сандрара. С 1918 года Леже создает серию «Дисков»: «Диски» (1918), «Два диска в городе» (1919), «Диски в городе» (1924) и т. д. Афиша, выполненная Леже к «Колесу» Ганса, является вариацией на тему этой серии. Начинается период интенсивного сотрудничества писателя и живописца. 1917 год — иллюстрация Леже к «Концу света», 1918-й — иллюстрация к «Я убил», 1923-й — совместная работа над балетом «Сотворение мира».

Работы Делоне, дискуссия с ним отступают в прошлое. Преодоление поэтики Делоне шло по пути диссоциации предмета, формы и цвета. Контрастное противопоставление предметов (как и любых фрагментов мира — в том числе и фрагментов текста) могло, с точки зрения Леже, породить подлинное движение. Делоне этого признать не мог. П. Франкастель так суммирует взгляды Делоне на природу движения: «Чтобы передать движение, являющееся фундаментальным свойством самой природы мироздания, существует только одно средство — цвет» (Франкастель, 1983:196). В опубликованном посмертно фрагменте «Искусство движения» (1924?) Делоне упоминает о кино, механическое движение которого ему кажется «мертвым» по сравнению с ощущением движения, создаваемым контрастом цветов на полотне: «До сих пор синематическое искусство было игрой последовательно расположенных фотографий, дающих иллюзию реальной жизни — по своей материи, исключительно грустной. Фото, даже идеальное цветное фото Кодака, никогда не сможет сравниться с хорошо подогретой импрессионистской ванной» (Делоне, 1957:209).



Ф. Леже. «Диски», 1918

В «Механическом балете» Леже отчасти использует идею контрастов Делоне, но в превращенной форме. В быстром ритмическом монтаже он сопоставляет неподвижные объекты, порождая ощущение движения за счет их контраста, не нуждаясь при этом в цвете. Черно-белый фильм Леже оказывается и подтверждением интуиций Делоне, и их расширением-опровержением.

Не случайно, конечно, несмотря на характерное для Делоне отрицание кинематографа, целый ряд современников окрестил тип монтажа, строящийся на быстром соположении неподвижных фрагментов, «симультаным» (как, например, Ж.-А. Левеск, назвавший сцены «бешеного поезда» в «Колесе» примерами «симультанного монтажа»), тем самым непосредственно возводя его к поэтике Делоне. Иван Голль в своей статье 1920 года «Кинодрама» упоминает симультанизм в качестве одного из предшественников будущего кинематографа. Весь стиль кинодекларации Голля (вероятно, известной Леже) был выдержан в духе симультанистских манифестов: «Изображение освободится, выйдет из границ заключенного в раму пространства и задышит во времени: кино возникнет благодаря быстрой смене различных нарастающих и убывающих противоположностей»

С 1916 года Сандрар постоянно возвращается к идее создания фильма. Как известно, тот фильм, о котором он мечтал, так и не был им создан. По привычке Сандрар как бы «наводит» свой кинематограф на других. Он с удовольствием описывает знакомым некий воображаемый фильм, который был бы снят, имея он на то возможность. Филипп Супо вспоминает: «Я хорошо помню его энтузиазм по поводу кино. Разумеется, Чарли Чаплина! (Именно в его обществе я

посмотрел фильм, который он совершенно справедливо считал превосходным — «Чарли-солдата».) Но сам он хотел совершенно иного кино. Он рассказал мне необыкновенный сценарий, тогда еще им не написанный и опубликованный лишь несколько лет спустя» (Супо, 1962:86). Упомянутый Супо сценарий — это, несомненно, «Конец света». Эпштейн вспоминает о том, как Сандрар мечтал снять фильм по Рабле «с удивительными крупными планами жратвы» (Эпштейн, 1974:35). К числу тех, кого Сандрар пытался загипнотизировать «словесным» портретом необыкновенного фильма, принадлежал и видный французский актер и театральный режиссер Луи Жуве. Жуве, по-видимому, обладал в глазах Сандрара реальной возможностью поставить воображаемый фильм. Сохранилось свидетельство Жуве о замысле, которым с ним поделился Сандрар. Вот что он вспоминает: «Какой забавный фильм можно было бы сделать, целый каскад неисчерпаемых и нелепых гэгов <...> ... в декоре промышленного района, кладбище автомобилей, разорванных газгольдеров, разлетающиеся пирамиды распоротых бочек из-под гудрона, плывущие заслонки шлюзов, дорожки из пепла, полоса из бутылочных осколков, холмики разорванных ведер, насыпи, утыканные пружинами из матрасов, и прочие обломки под названием цивилизация...» (цит. по: Бюлер, 1960:80).

Кинематограф связывается Сандраром с новым языком, а новый язык рождается в процессе разрушения старых предметных связей, разъятия мира на фрагменты. Эти фрагменты призваны сохранять свой корпускулярный характер, не включаясь в линейную цепочку рассказа. Они призваны оставаться неинтегрированными «аномалиями».

Текст складывается из гигантского, ничем не ограниченного набора цитат, в полной мере выявляющих свою цитатность. Кинотекст, по существу, должен

мобилизовать безграничное поле интертекстуальности, которая и лежит в основе сандраровского киноязыка.

Постепенно в сознании Сандрара складывается некий, еще аморфный образ фильма, строящегося как хаотическая картина разъятых элементов цивилизации, как след человечества. Образ свалки, кладбища оказывается выразителем этого «катастрофического сознания», превращающего катаклизм в исходный пункт генерации нового языка. Для Сандрара разрушение мира в принципе приравнивается созданию нового мира. Организованный распад по-своему тождествен творчеству. При этом Сандрар проецирует подобную художественную программу не только на кино, но на все виды художественной деятельности и, прежде всего, на живопись. Не случайно живопись Леже попадает в фокус языковой программы Сандрара и систематически интерпретируется им именно с точки зрения катастрофического генезиса нового языка. Интересно отметить, что в статье 1919 года «Фернан Леже» Сандрар описывает живопись своего друга в выражениях, близких тем, в каких он рисовал Жуве проект будущего фильма: «Парки машин, инструментов, механизмов. Разум художника улавливает все это. Вокруг него ежедневно возникают новые формы. С легкостью движутся огромные объемы. Благодаря расщеплению движения на серию коротких тактов. Его глаз переходит от ведра к дирижаблю, от гусеничной передачи к маленькой пружинке из зажигалки. Оптический сигнал. Надпись. Афиша. <...>. Все есть контраст. <...>. Вот сюжет: сотворение человеческой деятельности» (Сандрар, 1962:191). Любопытно, что ассоциация живописи Леже с кинематографом хаоса сохраняется у Сандрара на долгие годы. Так, например, в поздней беседе с Леже, вспоминая о своем пребывании за границей, Сандрар говорит: «Я много думал о тебе, когда смотрел один необыкновенный

фильм, названия которого я сейчас не помню. Действие этого фильма происходило от начала и до конца на кладбище автомобилей; там было что-то вроде механической птицы, наподобие американского ворона, который лопал автомобили, жрал килограммами, килограммами и тоннами сталь, тысячи шин...» (Сандрар, 1971, т. 14:296).

Однако для Сандрара характерна постоянная мифологизация собственных поэтик: в корпус его творчества они включаются, как правило, именно в мифологизированной форме, в виде неких сюжетов. Так и программа генезиса нового языка примерно к 1917 году мифологизируется Сандраром и принимает облик двух обращенных и слитых воедино мифов-сюжетов — «Конца света» и «Сотворения мира». С 1917 года языковая программа поэта с редкой устойчивостью описывается как история гибели-сотворения мира. Кинематограф, и это весьма существенно, включен в миф о конце света. Это легко объясняется тем, что именно кино, символизирующее в глазах Сандрара новый язык раздробленного предметного мира, оказывается максимально адекватным средством описания мирового катаклизма. В наиболее яркой форме этот миф изложен в романе-сценарии «Конец света, снятый ангелом Нотр-Дам» (1917)¹², оформленном иллюстрациями Леже. Сюжет романа описывает путешествие Бога на Марс, где он решает привести в исполнение старые пророчества. Он телеграфирует на землю ангелу собора Парижской богородицы, тот исполняет приказ Бога и снимает на пленку конец света. Пленку показывают на Марсе. Но проекционный аппарат ломается, и весь только что прокрученный фильм движется в обратную сторону. Основная часть сценария — описание фильма, запечатлевшего конец света.

Отметим несколько существенных деталей. С помощью ускоренной и замедленной съемки многове-

ковые катаклизмы спрессовываются в несколько страниц текста. Конец мира описан как стремительная деградация цивилизации и возвращение ее на доисторическую стадию — то есть стадию сотворения мира. Обратный ход пленки в конце книги превращает историю конца света в историю сотворения мира. Таким образом, благодаря технической мотивировке (поломке проекционного аппарата) конец света и его сотворение сливаются воедино, идентифицируются друг с другом, и подобная идентификация осуществляется на основе кинематографической техники.

Внимательное прочтение романа выявляет одну любопытную подробность, которая прошла мимо внимания исследователей. Стихотворение «Конструкция», цитированное выше и посвященное Леже, называется не чем иным, как конспектом «Конца света, снятого ангелом Нотр-Дам». Вот как начинается описание светопреставления: «При первом звуке трубы солнце резко увеличивается в размере, а его свет ослабевает» (Сандрар, 1969, т. 2:21). Вспомним: «Леже растет подобно солнцу третичной эпохи» — то есть как раз того периода, который описан в «Конце света». Затем солнце вырастает до необыкновенных размеров и... «Солнце распадается. Нечто вроде гранулированного и фосфоресцирующего тумана над разъятым морем, где тяжело копошатся несколько непристойных, огромных, опухших личинок» (Сандрар, 1969, т. 2:28). Затем начинается окостенение мира: «Сочленение каменеет. <...>. Разреженное движение застывает в шарнире. <...>. Мы видим, как образуются кристаллы» (Сандрар, 1969, т. 2:29). Ср.: «И заставляет твердеть, фиксирует мертвую природу, небесную кору, жидкое, туманное, все, что темнеет». Затем в сценарии возникает мотив тьмы (Сандрар, 1969, т. 2:30): «Все черно». И далее происходит геометризация мира: «Сегменты тени отрываются. Снопы огня изолируются. Конусы, цилиндры, пирамиды» (Сандрар,

1969, т. 2:30). Ср.: «Живопись становится этой огромной движущейся вещью Колесом Жизнью Машинной».

Параллелизм двух этих текстов говорит о том, что Сандрар интерпретирует живопись Леже как собственный фильм о конце света — недаром в конце «Конструкции» он называет полотно художника «своим портретом».

Присвоение любого текста о «генезисе» опирается также на характерное для Сандрара стремление ввести собственное рождение внутрь сотворения мира. Так, он написал стихотворение «Чрево моей матери», где попытался описать свое состояние до рождения. Позже он с гордостью заявлял, что «это стихотворение — единственное на сегодняшний день свидетельство активности сознания у плода или, во всяком случае, набросок пренатального сознания» (Сандрар, 1964:234). Сандрар стремится в собственной предыстории раскрыть предысторию мира, ночь, из которой происходит развитие интеллигибельных форм. Не случайно, конечно, фраза «все черно» предшествует геометризации мира. Перед нами классическая метафора рождения. Кинематографический луч света во тьме также может быть причастен этой метафоре.

Примерно в это же время Сандрар пишет и публикует один весьма примечательный текст — «О цветовой партитуре» (17 июля 1919). Он посвящен неосуществленному проекту фильма художника Леопольда Сюрважа «Окрашенные ритмы». В 1914 году Сюрваж задумал снять фильм, основанный на ритмической трансформации во времени цветовых пятен и пучков. Он сделал множество эскизов к фильму, но кончить его не успел — началась первая мировая война. Аполлинер устроил выставку эскизов Сюрважа и опубликовал в своем журнале «Суаре де Пари» (№ 27, июль—август 1914) его манифест (Сюрваж, 1988), объяснявший замысел художника. Тогда Сандрар на выставку

Сюрважа не откликнулся. Он пишет статью о Сюрваже не раньше, чем по прошествии трех лет! При этом очевидно, что замысел Сюрважа мало его интересует, он использует «Окрашенные ритмы» лишь как повод для очередной кинематографической фантазии. После короткого вступления, где Сандрар сетует на неосуществленность замысла художника, он берет быка за рога: «Увы, непосредственная регистрация цветов еще недостижима в кино. Я постараюсь с помощью как можно более фотогенических слов передать тот смелый метод, с помощью которого г-ну Леопольду Сюрважу удастся воссоздать и разложить круговое движение цветов. У него более двухсот картонов. Можно подумать, что мы присутствуем при самом *сотворении мира* (выделено мной. — М. Я.).

Понемногу красный заполняет собой весь диск зрения <...>. Он состоит из множества маленьких чешуек, расположенных одна возле другой. Каждая из этих чешуек увенчана чем-то вроде прыщика, который мягченно дрожит и наконец лопается, как остывающая лава» (Сандрар, 1969, т. 6:49—50). Далее возникает синий, «пускающий ветви» во все стороны. Красное вращается с синим. «На экране больше не остается ничего, кроме двух больших пятен, по форме напоминающих артишок, одно красное, другое синее, они обращены лицом друг к другу. Подобные эмбрионам — мужскому и женскому. Они приближаются, совокупляются, делятся на части, воспроизводятся делением клеток или группы клеток» (Сандрар, 1969, т. 6:50). Далее из этих клеток появляется растительность. «Ветви, ветки, стволы, все дрожит, ложится, встает. <...>. Все головокружительно вращается от центра к периферии. Образуется шар, сияющий шар самого великолепного желтого цвета. Подобный фрукту. Желтое взрывается» (Сандрар, 1969, т.6:50). Наконец, «белый твердеет и застывает. Он леденеет. И все вокруг. Образуется пустота. Диск, черный диск появляется

вновь и закрывает поле зрения» (Сандрар, 1969, т.6:51). Сейчас нам трудно точно восстановить связи текста Сандрара с замыслом Сюрважа. Эскизы Сюрважа дошли до нас не полностью. Они разбросаны по разным коллекциям и до сих пор не воспроизведены в достаточном объеме, чтобы можно было обоснованно судить о замысле «Окрашенных ритмов». Тем не менее даже известные эскизы позволяют говорить о комментарии Сандрара как явной мифологизации замысла и «наведении» на него собственного кинематографа. Восходящая к Делоне идея движения, порождаемого цветовыми контрастами, здесь однозначно интерпретируется в контексте генезиса мира. А весь эпизод с эмбрионами — типичная для Сандрара эротизация мифа сотворения мира. Текст содержит множество цитат из «Конца света». К их числу относится описание роста растений, мотив вращающегося и взрывающегося шара; типична для Сандрара и идентификация зрения с диском.

Во всяком случае эпизод с «Окрашенными ритмами» Сюрважа показывает, до какой степени Сандрару хотелось иметь в платоновской сфере идей тот фильм, который связывался в его сознании с наиболее важными, сущностными механизмами творчества. Тактика Сандрара здесь вполне согласуется с уже описанными нами другими его попытками приблизить воображаемый кинематограф к реализации. Он берет давно брошенный и неосуществленный замысел, которому со всей очевидностью не суждено реализоваться, и ретроспективно интертекстуализирует его, погружая в поле цитат из собственных произведений. Таким образом «чужой» текст становится огромной цитатой из его собственных текстов, как бы «сплагирированным» у него самого фильмом. Он настойчиво пестует кинематографическую утопию, но держит ее в стадии «эффективной нереализованности» — ведь данная кинематографическая модель в принципе важна для Санд-

рара как внутрилитературный механизм, как метамодель собственного творчества, фиктивно вынесенная за пределы литературы в сферу кино.

Особое значение имеет для Сандрара именно разрушительная стадия в творчестве, создание *tabula rasa*. При этом активное использование в разных семиотических контекстах повторяющихся тем (мотивированных автобиографическим характером почти всех его произведений) приводит к постоянному «переписьванию» «разрушенных» текстов. Обратный ход пленки в «Конце света» в этом смысле является прекрасной моделью поэтики Сандрара. Клод Леруа, отмечая «навязчивый характер» автобиографических элементов «сандраровского интертекста», убедительно показывает, что фиктивное «сведение» этого интертекста к хаосу, небытию — эффективный способ продуцирования новых текстов (Леруа, 1975).

— Обращение литературной модели Сандрара на кинематограф носило двойственный характер. С одной стороны, речь шла о действительном увлечении кинематографом как генератором нового языка, с другой — о камуфлировании собственных литературных методов, проецировании их на сферу иного искусства.

Ганс, испытавший сильное влияние Сандрара, в своем «главном» теоретическом тексте так формулирует эту проблему: «Процесс создания сценария совершенно противоположен процессу написания романа или театральной драмы. Здесь все приходит извне. Сначала плывут туманы, потом атмосфера проясняется <...>; земля уже обрела форму, существа — еще нет. Вращается калейдоскоп» (Ганс, 1988:69). Далее Ганс описывает, как создаются существа, «человеческие машины», и как они готовятся к работе. Весь процесс создания фильма совершенно идентифицируется им с сотворением мира (здесь играет роль и демиургический комплекс Ганса) и резко противопоставляется литературе. Эта концепция Ганса как будто продикто-

вана Сандраром, который, всячески подчеркивая противоположность кино и литературы, сам постоянно строил свои литературные тексты по «кинематографической» модели.

Легко прощая заимствование собственных идей художникам и кинематографистам, активно насаждая их среди представителей иных искусств, Сандрар, однако, крайне негативно относился к их использованию братьями по перу, видел в подобных заимствованиях посягательство на свой приоритет. Ж. Эпштейн вспоминает о тяжелой и длительной ссоре между ним и Сандраром, заподозрившим его в подобном грехе (Эпштейн тогда еще не работал в кино) и требовавшим от него, чтобы он остановил публикацию своей книги «Здравствуй, кино» (1921). Эпштейн не совсем понимал причины гнева своего вчерашнего покровителя. Речь же шла о книге Эпштейна, во многом дублировавшей «Азбуку кино» самого Сандрара и также задуманной как идеальная литературная модель кинематографа (Эпштейн, 1974:42, 48—49).

Но, пожалуй, наиболее изощренную систему отношений между поэтиками различных искусств Сандрар реализовал в балете «Сотворение мира» (1923). Эта работа имеет исключительно важное значение для понимания «Механического балета», потому что именно в ней, непосредственно перед созданием фильма, сотрудничество Сандрара и Леже (оформителя балета) достигло кульминации. Балет был создан на либретто Сандрара и музыку Дариуса Мийо хореографом Жаном Берлином для «Шведского балета» Рольфа де Маре. Сандрар использовал для либретто африканскую легенду о сотворении мира из собственной «Негритянской антологии». Но эта тема имела для него и гораздо более глубокое значение. Речь шла о балете генезиса мира и генезиса текста.

Спектакль строился как порождение зрелища из хаоса: «Круг открывается, — писал Сандрар в либрет-

то, — три божества вершат новое колдовство, и мы видим, как бурлит бесформенная масса. Все движется, появляется чудовищная нога». Далее из хаоса возникает пара, «и покуда пара танцует танец желания, а затем совокупления, все те бесформенные существа, что оставались на земле, незаметно появляются и включаются в хоровод, и ускоряют его до головокружения» (Шведские балеты, 1970:29). Описание, во многом совпадающее с иными текстами Сандрара того же круга — в частности, с комментарием к «Окрашенным ритмам» с их сотворением мира из совокупления эмбрионов. Леже удалось создать яркий пластический эквивалент литературной программе поэта. Вот как описывает работу Леже над балетом Пьер Декарг: «Для «Сотворения мира» он сначала создал ощущение хаоса, чтобы затем породить в сознании зрителей понятие порядка, организации, творения организованной жизни. Когда занавес поднимался, глаз видел исключительно загроможденную сцену в полном беспорядке и не мог разобрать, где кончаются декорации и где начинаются персонажи. Потом постепенно некоторые декоративные элементы приходили в движение, декорации раздвигались, облака поднимались к небесам; можно было различить странные животные массы, которые начинали колебаться; ритм ускорялся...» (Декарг, 1955:67—68). Работа Леже над пластическим воплощением текста Сандрара велась уже на грани кинематографа. Выше мы отмечали сильнейшие кинематографические обертона темы «сотворения мира» у Сандрара. Работа над балетом, вероятно, актуализировала стремление ввести в сложные отношения кино и литературы третью семиотическую систему, которой оказывается танец. Сандрар и раньше включал в свои «кинематографические» тексты мотив ритуальных танцев (а именно с поэтикой африканского ритуального танца и был связан балет «Мийо»). В «Конце света» он дважды возникает во второй главе

«Барнум религий»: «Негритянские, океанические, мексиканские фетиши. Гримасничающие маски. Ритуальные танцы и песни» (Сандрар, 1969, т. 2:13). И далее: «...застывший ужас негритянских масок, жестокость танцев...» (Сандрар, 1969, т. 2:14). Но наиболее отчетливо негритянский фетиш и кинематограф связываются между собой в «Мораважине». В описании психиатрической клиники, куда попадает рассказчик Реймон ла Сьянс, есть следующий красноречивый фрагмент: «На белых плитках комнат — ванны, эргометры <...>, они появляются, как на экране, той же дикой и устрашающей величины, какую имеют предметы в кино, той же величины интенсивности, что является мерилем негритянского искусства, индейских масок и первобытных фетишей, величины, выражающей внутреннюю энергию, яйцо, великолепную сумму постоянной энергии, которую содержит каждый неодушевленный предмет» (Сандрар, 1956:30).

Таким образом, крупный план получает в качестве символа негритянский фетиш. Он же связан с анимистической энергией вещи и символом яйца как первоэлемента, из которого творится мир. Крупный план оказывается некой генной корпускулой, из которой рождается мироздание. Крупный план предмета в кино и негритянский фетиш на мифологическом уровне взаимозаменяемы. Вся эта мифология внедряется Сандраром в балет, где круговые формы приводятся в движение (мифо-эротический эквивалент совоупления), где фетиши и маски порождают энергию творения.

В ином кинематографическом тексте, сценарии «Лихорадящая жемчужина» (также символ творения), тема танца уже вводится внутрь самого киноязыка и также связывается с дроблением тела на крупные планы (фетиши) и эротической мифологией (отметим также, что речь идет о *ритуальном* индийском танце танцовщицы Руга):

«507. Крупный план. Руга неподвижна, как будто на нее нисходит вдохновение.

508. Наплыв на головокружительный вихрь танца. Быстрота вращения (попробовать несколько опрокинутых точек зрения) через опрокидывание точки съемки.

509. Flash и различные крупные планы деталей этого танца: палец, лопатка, раздвинутые пальцы ног, напряженное усилие живота, тяжелая одышка бедер и т. д.» (Сандрар, 1969, т.2:111).

Близкое по характеру эротическое описание кинематографического танца Руга есть и в эпилоге сценария, планы 829—840 (Сандрар, 1969, т.2:128).

Таким образом танец, становясь эротическим символом, включается в сандраровский миф о творении как еще один художественный «подъязык». Кино понимается как механизм разрушения-созидания мироздания. Танец — как механизм размножения. Отсюда различные формы движения, особенно круговые и овоидные, в подтексте связываются с оплодотворением мира и мифологически описываются как танец.

Все это мы сполна находим в «Механическом балете» Леже, чье название безусловно отсылает к опыту работы в «Шведском балете» Рольфа де Маре и к кругу идей Сандрара.

Господство круговой формы в фильме, всевозможные ее варианты, как уже указывалось, связаны и с длительной дискуссией с Делоне, и с мистической символикой, но также — с эротическим символом рождения. В 1924 году Леже объясняет притягательность круга его «первородностью»: «Всякий предмет, имеющий в своей основе круг в качестве изначальной формы, всегда желанен как притягательная ценность» (Леже, 1965:141). В позднем тексте «Цирк» (1950), где развернута настоящая апология круга, притягательность этой формы объясняется некими «чувственными» мотивами: «Существует зрительное тактильное

удовлетворение от круглой формы. Настолько очевидно, что круг приятен... <...>. Вода, подвижность воды, человеческое тело в воде, игра чувственных и обволакивающих кривых — круглая галька на пляже, подбираешь ее и трогаешь» (Леже, 1965:153).

Эротизация круговой формы здесь, конечно, не имеет грубо сексуального оттенка, но вполне согласуется с «творящим порывом» Сандрара как мифологемой. Одновременно с Леже—Сандрамом эротизации круговой формы отдал дань и Марсель Дюшан.

В 1926 году он сделал фильм «Anémic cinéma», чье название (каламбур-анаграмма) может быть с натяжкой переведено как «Анемичное кино». В этом фильме Дюшан снял серию вращающихся дисков с текстами и рисованными на них спиралями. При вращении «ротодиски» создавали ощущение объемности («роторельефа»), иронически интерпретируемой как женская грудь. Тексты-каламбуры, написанные на дисках, также имели непристойный подтекст (см. Ситни, 1979:102—105). Тем самым Дюшан высмеивал «анемичную» геометрическую эротику движущегося диска, соединяющего полную стерильность и выхолощенность формы с грубой непристойностью подтекста, упрятанного в анаграммах. При этом языковая программа самого Дюшана была совершенно иной. В отличие от экстравертного творящего порыва у Леже, Дюшан, как показала Аннетт Майклсон, был ориентирован на «аутичное сознание», замкнутое в себе (Майклсон, 1973:69), на язык, как бы обращенный внутрь субъекта. Это сворачивание языка в центростремительной спирали сложно анаграммированных каламбуров делает фильм Дюшана явлением, по своему характеру противоположным «Механическому балету».

Важно отметить еще некоторые довольно неожиданные трансформации «космогонического мифа», интертекстуально перекликающиеся с фильмом Леже.

Сандрар включает в миф два взаимосвязанных мотива: описание пространства творения как гигантской кухни и эротизацию бытового предметного мира. Неожиданное включение в миф образа кухни, по видимому, мотивировалось прежде всего мифологемой яйца, от которой и стал разворачиваться «сюжет» творения мира как кулинарного эксперимента. В «Мораважине» эта метафора выведена на поверхность: «Колыбель сегодняшних людей находится в Центральной Америке. Кухонная кладовая, горы ракушек в Калифорнийском заливе, груды раковин, усеивающих все побережье Атлантики. <...>. Эти огромные массы осколков, ракушек, рыбьих костей, костяков птиц и млекопитающих, высокие, как горы, доказывают, что многочисленные группы людей жили здесь очень рано...» (Сандрар, 1956:172). Связь между кухонной утварью и рождением вводит в мир Сандрара странный мотив эротического отношения к хозяйственному предмету, мотив, получающий дополнительное истолкование еще из одного интертекста. Мы имеем в виду творчество Реми де Гурмона, которым Сандрар фанатически увлекался, и о котором писал в 1948 году: «...в течение сорока лет я, кажется, не опубликовал ни одной книги или текста, где бы не фигурировало его имя, где бы я так или иначе не процитировал его. Это свидетельствует о том влиянии, какое оказал на меня мэтр, выбранный мною в двадцатилетнем возрасте» (Сандрар, 1964:349).

В 1900 году де Гурмон публикует сборник эссе «Культура идей», где содержится ключевой текст его эстетики — «Диссоциация идей». Согласно де Гурмону, в культуре идеи не циркулируют в чистом виде, они слеплены в некие ассоциативные агрегаты, которые необходимо расщепить, подвергнуть критике, чтобы обрести «чистую идею», но, правда, и она в свою очередь почти мгновенно находит иную ассоциативную пару: «Подобные атомам Эпикура, идеи сцепляются

как им заблагорассудится, в результате случайных встреч, столкновений и несчастных случаев» (де Гурмон, 1983:114). К числу таких требующих диссоциации идейных агрегатов де Гурмон относит идеи искусства и женской красоты. Эссеист горячо доказывает, что женщина как физический объект лишена гармонии и утверждает: «идея красоты не является чистой идеей; она тесно связана с идеей плотского удовольствия» (де Гурмон, 1983:110). Женщина предстает воплощением гармонии и знаком красоты, так как ассоциируется с сексуальным удовольствием. Следовательно, для выявления чистой идеи искусства следует диссоциировать сексуальность и идею красоты.

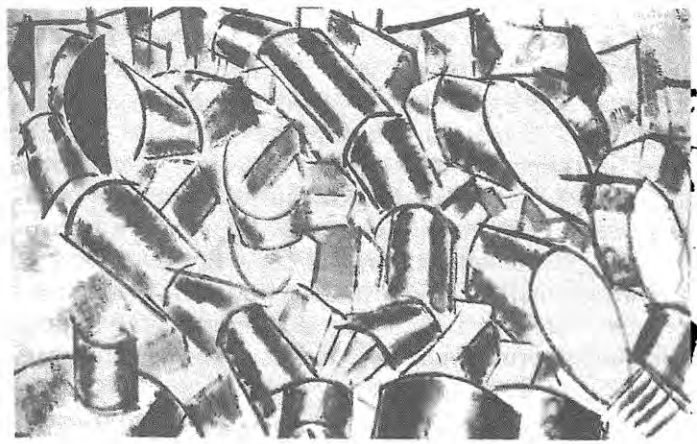
Этому проекту де Гурмон посвящает целую книгу «Физика любви» (1903), где осуществляет диссоциацию с помощью двух параллельных стратегий. С одной стороны, он помещает человека внутрь фауны и рассматривает его сексуальные функции среди аналогичных функций всевозможных животных, демонстрируя при этом «убожество» сексуальных проявлений человека на фоне всего разнообразия форм совокупления иных видов. С другой стороны, он анализирует любовь как проявление *механики*, зафиксированной в инстинкте. Здесь он вновь возвращается к проблеме женской красоты, интерпретируя ее исключительно в категориях геометрии и физической предметности: «Превосходство женской красоты реально; у него есть одна причина — единство линии. Женщина более красива потому, что не видны ее половые органы. <...>. Гармония женского тела, таким образом, геометрически более совершенна, особенно если рассматривать самца и самку в момент желания, в момент, когда они выражают жизнь наиболее полно и наиболее естественно. В этот момент женщина сохраняет все свое эстетическое значение, так как все ее движения более внутренни или обнаруживаются лишь в покачивании кривых...» (де Гурмон, 1903:69).

Сандрар прекрасно знал «Физику любви» де Гурмона, читал ее вслух своей возлюбленной, которую водил в зоопарк, чтобы продемонстрировать ей анатомические уроки своего мэтра (Сандрар, 1964:356—358). Гурмоновская диссоциация идей лежала в русле установок Сандрара на фрагментацию мира и перекомбинирование его элементов с целью построения нового языка. Она могла обеспечить программу этого построения сквозь изоощренную эротическую метафору, где эротика диссоциировалась от женской красоты и переносилась на предметы «геометрически более совершенные» — металлические диски, барабаны, кастрюли и сковородки.

Такая диссоциация в рамках новой языковой программы последовательно проводится в «сумме» сандраровской мифологии — «Мораважине»: «Именно тогда я воспылал пламенной страстью к предметам, неодушевленным вещам. <...>. Вскоре яйцо, труба печки начали возбуждать меня сексуально. <...>. Швейная машина была подобна плану, поперечному разрезу куртизанки, механической демонстрации мощи танцовщицы из мюзик-холла. Я хотел бы расщепить, как губы, ароматный кварц и испить последнюю каплю первородного меда, помещенного в эти стекловидные молекулы жизнью начал, испить эту движущуюся туда-сюда, подобно глазу, каплю. <...>. Жестяная коробка была аннотированным содержанием женщины.

Самые простые фигуры — круг, квадрат и их проекции в пространстве: куб, сфера — волновали меня, говорили моим чувствам подобно грубым символам, красным и синим лингам (линга — фаллический ритуальный символ культа Шивы. — М. Я.) темных, варварских, ритуальных оргий.

Все становилось для меня ритмом, неизведанной жизнью. <...>. Я исполнял зулусские танцы» (Сандрар, 1956:50—52). И, наконец, герой обращается к своей



Ф. Леже. «Лежащая женщина», 1913.

Эта картина очень близка «Контрасту форм».

И та и другая имеют сходный эротический подтекст

возлюбленной: «Ты прекрасна, как печная труба, гладкая, закругленная, согнутая. Твое тело, как яйцо на берегу моря» (Сандрар, 1956:52).

Цитированный выше экстравагантный фрагмент представляет значительный интерес еще и потому, что именно в нем на наиболее широком материале проведено изложение почти всей парадигмы метамифа Сандрара. Здесь с помощью большого набора метафорических субститутов фиксируется один и тот же сюжет — нарастание энергии творения и создание мира. Интересно, что в данном эпизоде, мотивированном психической болезнью героя, перед нами проходит набор разнородных, но, как было показано выше, взаимосвязанных мотивов: яйцо, кухонная утварь, танцовщица и механический танец, африканский танец, ритуальная оргия, эротизированные геометрические фигуры, органическая жизнь аморфной первоматерии, сексуальное влечение. Этот набор «первоэлементов» — почти полный инвентарь тех мотивов, которые мы обнаруживаем в лихорадочном движении «Механического балета».

Для живописи Леже начала двадцатых годов также характерны уравнивание человека и предмета, их взаимозаменяемость. Типично также и нарастание бытовых мотивов в его картинах, активное проникновение в полотно кухонных аксессуаров: «Маленький завтрак» (1921), «Большой завтрак» (1921), «Мать и дитя» (1922), «Сифон» (1924) и т. д. Правда, в холстах они, пластически уравнившись с людьми, не имеют характера взаимных мифологических эквивалентов. Для Сандрара же кино как мир космогенного хаоса позволяет осуществить огромную серию трансформаций, подстановок-замещений. Фильм понимается как универсум всеобщей семантической эквивалентности, бесконечной доязыковой сериальности мироздания. В «Азбуке кино» (1921) Сандрар пишет: «Животные, растения, минералы являются идеями, чувствами,

цифрами» (Сандрар, 1988:39) (ср. с движущимися цифрами в «Механическом балете»¹³). Все оказывается означающим всего. Статичные языковые структуры в кинематографе расшатываются. В позднем, посвященном кино тексте «Помпон» (1957) Сандрар так отвечает на вопрос «что такое кино?»: «Ты, ты сам, анонимный, такой, каким ты являешься для самого себя, живой, мертвый, мертвый-живой, шиповник, ангелоподобный, гермафродит, человеческий, слишком человеческий, животное, минеральный, растительный, химия, редкая бабочка, остаток в тигле, корень вольтовой дуги, секунда в глубине пропасти, два плавника, вытяжная труба, механический и духовный, набитый шестеренками и молитвами, аэробный, термогенный, знаменитая нога, лев, бог, автомат, эмбрион...» (Сандрар, 1971, т. 15:137). В этом перечне смешаны прилагательные и существительные, явления всех сортов и видов. Наиболее близкий аналог такого определения кино — случайный, «словарный» набор слов, лишенный всякого синтаксиса. Кино оказывается «словарной», раскрепощенной парадигмой, охватывающей весь мир (ср. традиционное сравнение словаря, энциклопедии с мирозданием), сверхинтертекстом.

Парадигма «Помпона» является как бы логическим пределом, до которого можно довести уравнение кинематографа с универсумом как «гипертекстом». В действительности и Сандрар, и Леже не расширяют до такой степени словарный набор киноязыка, оперируя в основном вышеописанным списком «тождественных» мифологем и ограничивая описание мира темой его генезиса (и генезиса языка) и мотивом космического путешествия, которое понимается как метонимия универсального охвата космоса.

Этот сюжет тесно связан с темой «конца света». Он присутствует в виде путешествия на Марс в упоминавшемся нами сценарии. Он также включен в «Мораважин», где герой романа пишет огромный текст «Конец

мира», сочиняя его «по кинематографической программе, во время своего таинственного пребывания на планете Марс» (Сандрар, 1956:269). Для перевода сценария с марсианского Мораважин составляет словарь двухсот тысяч основных значений единственного марсианского слова, а киносценарий оказывается написан языком, выражающим бесконечное разнообразие одного и того же. Это и есть тот словарный феномен всеобщей семантической эквивалентности, о котором мы говорили выше. И далее Реймон ля Сьянс, герой «Мораважина» и переводчик сценария, пишет: «Этот словарь позволил мне перевести, а вернее адаптировать марсианский сценарий. Я поручил Блезу Сандрару обеспечить его публикацию, а может быть также и кинопостановку» (Сандрар, 1956:269). Как известно, Сандрар отчасти выполнил поручение собственного персонажа.

Но наиболее последовательно тема космического путешествия была проведена в произведении Сандрара «Эбаж» (1917). Этот текст был написан поэтом по заказу известного мецената Жака Дусе и посвящен Дусе и Конраду Морикану — другу Сандрара, известному в 1910—30 годы астрологу и мистика. Есть основания полагать, что именно Морикан привлек внимание поэта к мистике звезд. Влияние Морикана отчетливо ощущается и в иных произведениях Сандрара, а также ряда других литераторов того времени, в частности, Генри Миллера¹⁴.

Слово «эбаж» обозначает галльского священника, занимающегося астрологией и гаданиями. Текст описывает космическое путешествие, проникновение в область созвездий гороскопа, движение по млечному пути и т. д. Этот пронизанный астрологической символикой текст, возможно, является наиболее близким интертекстом «Механического балета». Здесь метафора космогонии как становления нового языка выражается наиболее отчетливо и в образах максимально

близких фильму Леже. В третьей главе «Музыкальные инструменты» (имеется в виду «музыка сфер», космоса) после картины первозданного космического хаоса Сандрар следующим образом описывает «рождение языка»: «Элементарные формы становятся отчетливой: квадрат, овал, круг. Все это поднимается на поверхность и лопаются, подобно пузырям. Теперь все трепещет, бьет плавниками; квадрат вытягивается, овал вылушивается, круг становится звездообразным; рты, губы, глотки; все бросается в пустоту с диким криком; все сбегается со всех сторон, группируется, собирается в массу, вытягивается в виде бессмысленного языка мастодонта. Этот язык подпрыгивает, работает, делает неслыханные усилия, лепечет, говорит. Он говорит» (Сандрар, 1969, т. 2:43).

Шестая глава посвящена путешествию внутри глаза, где обыгрывается метафорическая цепочка: планета—глаз—кинообъектив. Седьмая глава содержит кинематографические ассоциации, зашифрованные в самом ее названии «О родах цветов» («De la parturition des couleurs»), по-французски звучащем как анафон названия текста о воображаемом фильме Сюрважа «О цветовой партитуре» («De la partition des couleurs»). При этом данная глава содержит буквальные текстовые совпадения с описанием воображаемого фильма: «Мое зрение утоплено в вихре. Коричневато-красный постепенно захватывает весь экран (выделено мною. — М. Я.) и заполняет его. Темно-красный <...>, собранный из чешуек, помещенных одна возле другой. Каждая из чешуек увенчана прыщиком, который дрожит и лопается, как остывающая лава...» (Сандрар, 1969, т. 2:56). Здесь повторено и совоупление эмбрионов, и рост ветвей. Тут так же взрывается желток и растет диск. Однако конец этой космогонической эпопеи иной: «Все вокруг меня твердеет. <...>. Бытовые формы развиваются одна из другой, привычные и

полезные» (Сандрар, 1969, т.2:57). Как видим, миф о становлении космоса опять сливается с бытовыми аксессуарами.

Но наиболее интересна восьмая глава «Эбажа» — «О странном». Это, пожалуй, тот текст Сандрара, который почти буквально описывает образную ткань «Механического балета» как космическое путешествие: «Все трепещет, открывается и закрывается, как жабры. Крошечные ротики. Круглые, луковичные предметы исчезают, приближаются, уходят, являются, растворяются в сверкании. Позолоченные шары поднимаются, опускаются, чертят фигуры. Созерцание? Игра? Расшифровываешь арабски и рисунки. <...>. Все разбивается. Открываются прозрачные кратеры и обнаруживают сияющую кухонную батарею самой великолепной меди. Индеец и синий Негр пляшут вокруг очага и жонглируют большими испанскими луковицами. Страусиное яйцо спускается вниз по склону. <...>. Ледяные чешуйки разлетаются подобно черепице. Женщина трясет юбками. Крутятся крылья мельницы. <...>. Потом все становится стекловидным, смазанным, лишенным глубины, как невирированная фотография» (Сандрар, 1969, т. 2:59—60).

По замыслу Сандрара, текст «Эбажа» должен был иллюстрироваться различными фотографиями, от астрономических до индустриально-бытовых, что должно было создать особое напряжение между повседневностью и подчеркнутым эзотеризмом текста. Этот замысел, к сожалению, не был осуществлен. Но и в фильме *Леже* содержится немалая доля игры на оппозиции «космическое—бытовое». *Леже* вспоминал, например: «Я сфотографировал лакированный ноготь женщины и увеличил его в сто раз. Потом я показал его на экране. Удивленной публике показалось, что она узнает астрономическое фото» (*Леже*, 1965:164). Идея макрофотографии ногтя как некоего чуда отра-

зилась и в живописи Леже, который с 1924 года (картина «Чтение») начинает выписывать ногти на руках своих персонажей. В. Шмаленбах видит в выпячивании этой обыкновенно игнорируемой детали влияние кино (Шмаленбах, 1977:116). При этом взаимосвязь макрофотографии ногтя, кино и астрологии характерна и для Сандрара: «Это кино! <...>, твои руки, потрескавшиеся, как лунные кратеры, с огромной кишкой под ногтем» (Сандрар, 1971, т.15:136). Поэт указывает, что кино так же вскрывает сущность за видимостью, как астрология судьбу — за ходом светил, или хиромантия предначертанное — за «формой ногтей» (Сандрар, 1971, т.15:135). Из этой логической цепочки достаточно изъять середину и мы получаем диковинное равенство: кино=астрология=ногти.

Такие причудливые ассоциативные цепочки вообще характерны как для Леже, так и для Сандрара, с их способностью к мифологизации мира и установлению семантического равенства между элементами предметного космоса. Но сходство этих цепочек явственно демонстрирует интертекстуальную гибридизацию текстов обоих художников, их способность как бы перемещать из одного текста в другой, создавая некое смешанное авторство. В данном случае показательно, что «цитата» с ногтем явно взята у Леже Сандраром, так как появляется в позднем тексте последнего. Сандрар вводит свою причудливую астрологию в контекст творчества Леже, чтобы затем позаимствовать ее у него в качестве цитируемого мотива. Перед нами система сложных перекрестных цитат, практически утрачивающих в этой игре взаимоотражений свое авторство.

Итак, вернемся к фильму Леже, по большей части составленному из коротких фрагментов различных геометрических фигур (круг, треугольник), бытовых предметов (канотье, туфли, клещи, шары), предметов

кухонной Утвари (кастрюли, бутылки, формы для пирогов) фрагментов человеческого тела (губы, глаза, ноги от манекенов) и т. д. Каждый из этих предметов является фрагментом мира, цитатой из некоего общего лексикона, составляющего определенную парадигму. Каждый из них может быть понят как цитата и соотнесен с определенным текстом того же Сандрара, например, ноги — с ногами из «Сотворения мира». Но такое фрагментарное прочтение ничего не даст для понимания фильма.

Перед нами, по существу, уникальный текст, который должен быть понят как *единая целостная гиперцитата*, отсылающая к замкнутому корпусу текстов, внеположенных ему и принадлежащих Сандрару. При этом составляющие его мелкие фрагментарные цитаты могут прочитываться как указатели, «гипоцитаты», действующие только в рамках своей парадигмы. Чтобы вычислить интертекст Сандрара, зрителю необходимо составить весь лексикон фильма. Цитатой является весь словарь «Механического балета», т. е., по существу, — *язык фильма*.

Для этого, во-первых, язык должен предстать в виде текста — и это осуществляется в «Механическом балете», который по сути и есть синтагматическое изложение языковой парадигмы. Во-вторых, сам язык в такой ситуации получает оправдание, нормализацию через внеположенную ему литературную программу. Последняя в свою очередь предстает в наборе разбросанных по разным текстам (Сандрара) фрагментов. Тем самым фильм позволяет объединить целый ряд высказываний Сандрара и придать им характер относительно целостной программы. «Механический балет», таким образом, отвечает за реконструкцию сандраровского «мифа». Миф и язык оказываются в ситуации интертекстуальной дополнительности.

Подключение литературного мифа к фильму Леже не имеет характера прямых заимствований или созна-

тельной иллюстрации художником идей Сандрара. Этот процесс представляется нам следующим образом: первоначально Сандрар приписывает кинематографу роль модели в генезисе нового языка, тем самым вынося «матрицу» новой поэтики за пределы литературы, обновлению которой она призвана служить. Одновременно он предпринимает усилия, направленные на создание этой «матрицы» в рамках иных искусств, и прежде всего кино. Его усилия (впрочем, носящие амбивалентный характер) не увенчиваются успехом, но в итоге внутри литературных текстов Сандрара складывается описание нового кино, вырабатывается его миф и создается разветвленный аппарат интерпретации несуществующего фильма. Этот аппарат задействован Сандраром в сфере литературы, для которой он, в сущности, и предназначался.

Живописное творчество Леже постоянно оказывается в сфере внимания Сандрара, который описывает его в рамках выработанной им поэтики и проецирует на него свой миф. Таким образом еще до создания фильма живопись Леже включается в сандраровский интертекст со всеми его кинематографическими обертонами. Когда Леже делает «Механический балет», фильм с легкостью вводится в интертекст сандраровского мифа о сотворении/конце света и продуцировании нового языка. Возникает вопрос: до какой степени фильм является логическим продолжением живописи Леже и воспроизведением ее мотивов, а до какой он выходит за пределы живописного корпуса, чтобы обрести интертекст у Сандрара? Иными словами: является ли он текстом, который может быть удовлетворительно проинтерпретирован без выхода за пределы творчества Леже? Вопрос этот не имеет однозначного ответа, так как и предшествующая живопись Леже уже подверглась силовой интерпретации со стороны Сандрара и оказалась эффективно им интертекстуализирована.

Можно даже утверждать, что Сандрар не только вложил в картины Леже новый смысл, но в какой-то степени отнял их у самого художника, включив в собственный, сконструированный им контекст. Ситуация усложняется еще и тем, что и после создания фильма Леже выполнил несколько картин, в которых воспроизвел мотивы своего кино. Это, например, «В честь танца» (1925), где на фоне концентрических кругов изображены две механические ноги, явно восходящие к ногам манекенов из фильма. Это и «Композиция с четырьмя шляпами» (1927), где в центре изображено лицо с родинкой на щеке, а по краям — канотье, ложки, бутылки. Со стороны нижнего обреза картины изображена рука, держащая серый котелок. К. Деруе называет эту картину «тщательно сделанным ребусом». В большом лице он видит Кики — модель фильма Леже, а в котелке — котелок Чарли (или Леонса Розенберга, — осторожно замечает исследователь) (Деруе, 1989:132—138). Мы видим, что фильм начинает подчинять себе интерпретацию живописи. Кино оказывается для живописи «сильным» интертекстом. Это связано с тем, что оно обладает более полным набором признаков текста (более легкой членимостью на фрагменты, протяженностью во времени, началом и концом). Именно введение кинематографического интертекста и позволяет Деруе осуществлять свои более чем произвольные интерпретации, такие, например, как поиск конкретного обладателя котелка — если не Чаплина, то Розенберга, с которым Леже в августе 1924 года ездил в Равенну.

Если «Механический балет» оказывается достаточно «сильным» интертекстом для некоторых картин Леже, то и воображаемый кинематограф Сандрара обладает не меньшей объяснительной энергией. Ведь он связан с куда более развернутой программой, чем любой текст самого Леже. Именно таким образом сандраровский интертекст мог включиться в фильм

Леже (возможно, даже на этапе его создания). Как бы то ни было, этот интертекст освобождает фильм от любой наррации, позволяя ему ограничиться лишь изложением первоэлементов языка, который с его помощью отсылает к системе и приобретает смысл через внеположенные фильму литературные источники. Огрубляя, можно сказать, что Сандрар придумал кино, чтобы его собственная литература могла на нем «паразитировать», черпать в нем новый язык. Леже сделал кино, которое могло «паразитировать» на сандраровской литературе, он воплотил на экране речь, чей бессвязный, по видимости, лепет повествовал о полном драматизма мифе, заключенном в книгах его друга.

Глава 5. *Интертекст против интертекста*

(«Андалузский пес» Бунюэля—Дали)

Кино служило литературной моделью не только для Сандрара, но и для других писателей-авангардистов. Оно позволяло фиктивно выйти за рамки литературы, подвергнуть ее радикальному обновлению. Воображаемое кино авангардистов в силу этого часто вовсе не было предназначено для постановок, сохраняя все свое значение именно как литературный факт. Именно этим объясняется, на наш взгляд, значительная диспропорция между количеством задуманных и поставленных сюрреалистами фильмов. До нас дошло множество сюрреалистических сценариев. Перечислим самые существенные: «Кинематографические поэмы» и «Украденное сердце» Ф. Супо; «Раковина и священник», «Восемнадцать секунд», «Бунт мясника» и др. А. Арто; «Полночь в два часа», «Тайны метрополитена», «В свином жаркое есть клопы» и многие другие Р. Десноса; «Зрелые веки», «Перекладина», «Мта-

зипой» Б. Фондана; «Пюльшери хочет машину» Б. Пере; «Восьмой день недели» Ж. Рибмон-Десея; «Жемчужина» Ж. Юнье, «Закон аккомодации у кривых «Сурсум корда»» Ф. Пикабия и др. Из них были поставлены лишь «Раковина и священник» (реж. Ж. Дюлак, 1927), отвергнутый сценаристом (Арто), и «Жемчужина» Юнье (реж. А. д'Юрсель, 1928—1929). Пантеон сюрреалистических фильмов крайне мал. К указанным можно добавить «Андалузского пса» (1928) и «Золотой век» (1930) Луиса Бунюэля и Сальвадора Дали и, возможно, «Морскую звезду» (1928) Мана Рея и Робера Десноса.

Установку на создание кинематографа, не предназначенного для киноэкрана с полной откровенностью выразил в 1928 году Бенжамен Фондан: «ОТКРОЕМ ЖЕ ЭПОХУ НЕСНИМАЕМЫХ СЦЕНАРИЕВ. В них обнаружится что-то от удивительной красоты зародыша. Скажем сразу же: эти сценарии, написанные для того, чтобы их читать, в скором времени будут затоплены «литературой» <...>, ведь настоящие сценарии по самой их природе трудно читать и невозможно писать. Так для чего же сознательно связываться с этим небытием? с какой целью? Дело в том, что часть моего «я», вытесненная поэзией, в стремлении поставить свои собственные горестные вопросы, обнаружила в кино универсальный рупор» (Вирмо, 1976:73).

Сценарий как жанр, который «трудно читать и невозможно писать», противопоставлялся литературе как форма поэзии. Оппозиция «литература / поэзия» вообще характерна для сюрреалистов. К первой относились все стереотипы письма, ко второй — их преодоление. Р. Деснос, в частности, полагал, что именно через кино проходит фронт «великой битвы, повсюду противопоставляющей <...> поэзию литературе, жизнь искусству, любовь и ненависть скептицизму, революцию контрреволюции» (Деснос, 1966:157). Тот же Дес-

нос видит в кинематографе замечательное чисто механическое орудие борьбы с чтением, так как темнота зала «мешает иллюзорному чтению учебников и образовательных книг всякого рода» (Деснос, 1966:165). Кино, с точки зрения сюрреалистов, противопоставлено «высокой» буржуазной культуре как ее агрессивное отрицание. В первом «Манифесте сюрреализма» (1924) Андре Бретон писал: «Отныне я весьма склонен со снисхождением отнестись к научным мечтаниям, столь непристойным во всех отношениях. Радио? Хорошо. Сифилис? Если угодно. Фотография? Не вижу препятствий. Кино? Ура темным залам!» (Бретон, 1973:62).

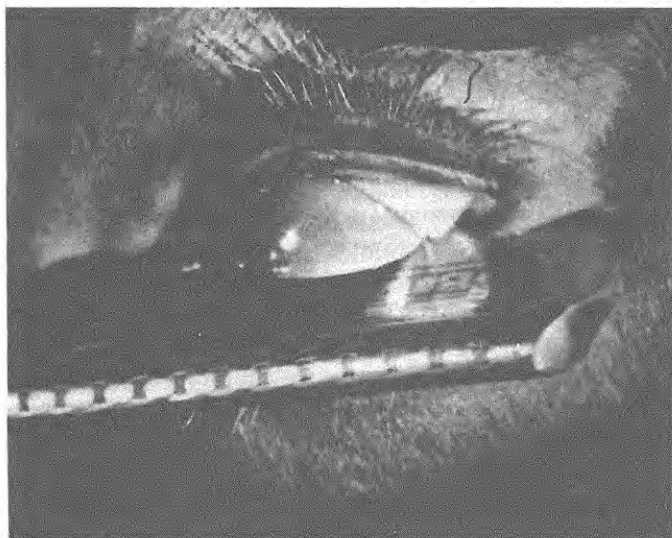
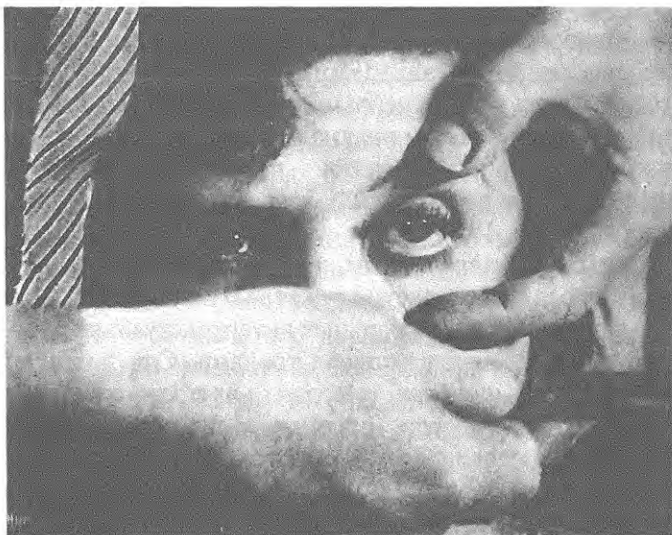
Таким образом, кино воспринималось как средство борьбы с культурой, впрочем отнюдь не предполагавшее (о чем свидетельствует поток сценариев) отказа от словесной формы. Кино могло принимать форму словесного преодоления традиции словесного искусства. Словесный текст, ориентированный на кинопоэтику, должен был в силу этого входить в отношения отрицания с широким литературным интертекстом. Кинематограф подключал его к своего рода негативной интертекстуальности, отрицанию культурного контекста.

Рассмотрим в этой перспективе некоторые черты первого безоговорочно принятого сюрреалистами фильма — «Андалузского пса» Бунюэля—Дали.

Фильм сознательно делался именно как образец сюрреалистской поэзии в кино. По заявлению Бунюэля, ««Андалузский пес» не мог бы существовать, если бы не существовало движение, называемое сюрреалистским. По своей «идеологии», психической мотивации и систематическому использованию поэтического образа как оружия ниспровержения общепринятых понятий этот фильм соответствует всем характеристикам подлинно сюрреалистического произведения» (Бунюэль, 1978:151—152).

Такая установка, по-видимому, в какой-то степени могла стимулировать попытку прямого переноса структуры сюрреалистского тропа из литературы в кино. Значительный интерес в этой связи представляет знаменитый пролог фильма, построенный на параллели между разрезаемым бритвой глазом и облаком, пересекающим лунный диск. Этот пролог в большинстве случаев давал основание для психоаналитической интерпретации¹. Однако в последнее время исследователи обратили внимание и на квазилитературную структуру данного сравнения. Американская исследовательница Линда Уильямс, например, рассматривает метафору луны и глаза как редкий случай «метафоры-в-синтагме» с перевернутым взаимоотношением сопоставляемых элементов. Л. Уильямс справедливо отмечает, что традиционная метафора обычно основана на сближении некоего человеческого действия в диегесисе с внедиегетическим элементом природы. В фильме же Бунюэля луна и облако относятся к диегесису, что подчеркивается направлением взгляда героя пролога (самого Бунюэля), вышедшего на балкон, а человеческое действие из первого члена сравнения становится вторым. Таким образом, не глаз сравнивается с внедиегетической луной, но внутридиегетическая луна — с глазом «плохо» включенной в диегесис женщины (Уильямс, 1976:30—31). Конечно, такую реверсию членов сравнения в данной метафоре можно интерпретировать как чисто сюрреалистскую и сделать на ее основании далекоидущие выводы о переворачивании в этом фильме. Но дело, по-видимому, обстоит несколько сложнее. Отношения с культурой не поддаются столь простому «метафорическому» переворачиванию.

Сам Бунюэль утверждает, что образ глаза, разрезаемого бритвой, приснился ему: «Приглашенный в Фигерас к Дали провести у него несколько дней, я рассказал ему, что недавно мне снилось вытянутое обла-



«Андалузский пес». Бритва и глаз

ко, перерезающее луну, и лезвие бритвы, вскрывающее глаз» (Бунюэль, 1986:125). Жорж Батай, однако, приводит иную версию: «Бунюэль сам рассказывал мне, что этот эпизод придумал Дали, которому он был непосредственно подсказан подлинным видением узкого и длинного облака, перерезающего лунный диск» (Батай, 1970:211).

Отсылки к сновидениям, чрезвычайно характерные для сюрреалистов, часто служат вытеснению источника, камуфляжем тех реальных интертекстуальных связей, которые скрываются за тропами. Сон замещает источник цитирования, выводя его из сферы культуры в сферу физиологии, эротики, подсознания. Есть, однако, все основания утверждать, что мотив разрезаемого глаза является контаминацией нескольких источников. Дали использует его уже в 1927 году в тексте «Моя подруга и пляж»: «Моя подруга любит <...> нежность легких разрезов скальпеля на выпуклости зрачка...» (Дали, 1979:48). Ф. Аранда возводит этот мотив к стихотворению Э. Ларреа 1919 года (Аранда, 1975:67). Он также может интерпретироваться в общем контексте темы слепоты, характерной для фильма — выколотые глаза ослов, слепые, закопанные в песок в финале и т. д. Остановимся еще на одном возможном источнике этого мотива — романе Рамона Гомеса де ла Серны «Киноландия».

Бунюэль восхищался Гомесом де ла Серной, явно переоценивал его роль в развитии кино² и даже собирался привлечь в качестве сценариста для работы над «Андалузским псом» (Аранда, 1975:59), а еще до возникновения этого замысла хотел поставить сценарий писателя «Капричос», состоявший из шести новелл (Драммонд, 1977:60).

Знакомство Бунюэля с литературной киноутопией Рамона Гомеса де ла Серны не вызывает сомнений. «Киноландия» близка сюрреалистам своим взглядом на мир сквозь призму кинематографа. Параллели к

прологу бунюэлевского фильма имеются в главе «Похищенная родинка», где речь идет о «трагическом происшествии»: муж кинозвезды Эдмы Блэк «связал свою жену и с помощью скальпеля вырезал родимое пятно, находившееся у нее на спине. Чтобы вырезать родинку, Эрнесто Уорд так глубоко погрузил скальпель, что кровь хлынула целым фонтаном: Эдма была обескровлена, словно родинка была тампоном, сдерживающим всю ее кровь» (Гомес де ла Серна, 1927:48). Но писатель усиленно подчеркивает травестийную обратимость родинки Эдмы Блэк, которая может легко замещаться. Родинка кинозвезды может быть глазом: «Вырвать трепещущую родинку почти то же самое, что вырвать из тела живой глаз» (Гомес де ла Серна, 1927:48); она может быть бриллиантом: «Крупнейший бриллиант, оправленный в платину, не мог сравниться в цене с этой родинкой» (Гомес де ла Серна, 1927:48); она может быть маяком: «Вся она обратилась спиной к самой себе и вечно воображает, что ее родинка светит сильнее, чем самый большой на свете маяк» (Гомес де ла Серна, 1927:49). Родинка Эдмы Блэк вдруг оказывается на луне: «На миловидном лице луны этого дивного вечера, возле уголка ее губ, расплывшихся в широкой улыбке, виднелась настоящая человеческая родинка» (Гомес де ла Серна, 1927:50). Она приобретает свойства эротического символа: «Эльза сказала: «Если бы какой-либо мужчина сделал то же со мной, я откусила бы ему нос» (Гомес де ла Серна, 1927:49). Нос здесь — явный эвфемизм, выдержанный в традициях эротической травестийности. Таким образом, подчеркивая версатильность родинки, писатель строит длинную цепочку взаимозаменяемых мотивов, многоступенчатую развернутую метафору: родинка — глаз — маяк — луна, далее — юпитеры и рефлекторы киностудии. Слепящий свет маяка-луны-юпитеров связывается писателем с мотивом слепоты (одним из важнейших в «Киноландии»):

«...одно из величайших наслаждений киноартистки, приносящей себя в жертву толпе, сжечь свои глаза в ярком пламени света. <...>. Для кинематографа голос, слово, тонкие изящные оттенки речи заключены в глазах. Поэтому о потерявших зрение можно сказать, что они немы для кинематографа» (Гомес де ла Серна, 1927:73). Подобные метаописательные развернутые метафоры характерны и для сюрреалистской поэтики, однако взаимозаменяемость мотивов в «Киноландии» носит еще половинчатый характер: «вырвать родинку почти то же самое, что вырвать глаз». Субституция глаза и родинки здесь осуществляется в фигуративном, дискурсивном плане, лишь опосредованно воздействующем на референтный, диегетический план повествования.

Диегетическое совмещение луны и глаза в «Андалузском псе» ведет к более радикальному смещению дискурсивного и референтного планов, которое в полной мере обнаруживается в основной части фильма.

Метафора пролога обладает еще одним важным свойством. Сближаемые образы здесь объединяются, по преимуществу, на основе чисто внешнего, формального сходства. Круг луны и шар глаза могут поэтому легко взаимозаменяться. Такая акцентировка внешней формы призвана разрушить устоявшиеся семантические связи и подменить их иным способом взаимодействия означающих. Перенос акцента с семантики на внешне-формальную сторону сближаемых образов лежит в основе сюрреалистской стратегии обновления языка. Майкл Риффатерр так определяет свойство союза в сюрреалистских текстах: «Соединительный союз, став формальным субститутотом синонимии, метафорически сближает слова, не имеющие никакой семантической связи» (Риффатерр, 1979:223). В «Андалузском псе» функцию соединительного союза выполняют монтажные иллюзии пространственной объединенности двух сближаемых эле-

ментов, наплыв, «странное» соединение двух и более предметов в одном абсурдном образе и т. д. Таким образом, кино в силу своей «аграмматичности» может обходиться для аналогичных построений без грамматической симуляции синонимии на основе соединительных союзов.

Сцепление логически несоединимых элементов, будь то через соединительные союзы в словесном тексте, или через монтаж в кинематографическом, приводит к парадоксу. С одной стороны, мы имеем целые «скопища» анаграмматизмов, аномалий, которые неизбежно толкают к интертекстуальному прочтению. Эти странные, ненормализуемые цепочки буквально вопиют о своей цитатности. С другой стороны, снятие семантических связей переносит акцент на чистую синтагматику. Нам как будто предлагают читать текст, обладающий значением только в непосредственности своего развертывания, текст, который весь сосредоточен в синтагме и отрицает все парадигматические связи. В этом отношении сюрреалистский текст (и нам предстоит в этом убедиться) является прямой противоположностью «Механическому балету» с его повторами и маниакальным изложением парадигмы, по существу, отрицающими синтагматическое измерение.

Сами сюрреалисты с их постоянными ссылками на сновидения, медиумичность автоматического письма и т. п. как будто побуждали к психологизирующему чтению, например, сквозь призму фрейдизма. Неясный код текста тем самым прятался в темноте подсознания. Риффатерр указывает, что элементы сюрреалистических текстов читаются как иероглифы: «Мы понимаем их не как речь и даже не как изолированные символы, они скорее представляют речь, ключ от которой где-то упрятан» (Риффатерр, 1979:249). Мы уже писали об «иероглифичности» цитаты. Но в данном случае это иероглиф, отсылающий не к интертек-

сту, а к тексту подсознания. Такой, во всяком случае, была сознательная стратегия сюрреалистов, постоянно упоминавших об автоматизме письма и сновидений. Эта стратегия себя оправдала, ибо именно через посредство психоанализа удалось достаточно эффективно проинтерпретировать многие сюрреалистические тексты.

И все же отсылка к бессознательному была лишь паллиативом. Основное в сюрреалистической стратегии сводилось к иному. Риффатерр совершенно точно заметил, что *семантические аграмматизмы* у сюрреалистов постоянно *компенсируются* «грамматичностью» на уровне структуры. «Абсурд, нонсенс, в силу одного того, что они блокируют декодирование, заставляют читателя непосредственно читать структуры» (Риффатерр, 1979:249), — замечает исследователь.

В дальнейшем нам и предстоит понять, до какой степени структура, синтагма в состоянии нормализовать текст, не получающий нормализации на уровне «обычной» работы интертекста, традиционной дешифровки цитат. Кино в этом смысле, конечно, является особенно удачной моделью. Именно оно как бы позволяет разгрузить семантику, уйти от того поля ассоциаций, которое тяготеет над вербальными элементами. Кино гораздо легче, чем литература, способно акцентировать внешнюю, зримую сторону предмета, как бы оторвав ее от семантического наполнения последнего. Отсюда и мимикрия ряда сюрреалистских текстов под кинематограф.

Самый простой способ такого синтагматического сближения предметов без учета их символизма и значения — это, конечно, сближение на основе внешнеформального сходства. Проще всего такое сходство улавливается при наличии некой общей геометрической формы, через которую возможны переходы-взаимосближения предметов. Наиболее элементарной

формой такого рода является круг, недаром приобретающий в поэзии сюрреалистов столь важное значение.

С исключительной последовательностью переход одного предмета круглой формы в другой представлен в сценарии Робера Десноса «Полночь в два часа» (1925). Приведем выборочно кадры из этого сценария:

23. Круги на воде.

27. Совершенно круглое солнце.

30. Зажженная лампа. Круг света на потолке. Круг, рисуемый абажуром на полу.

32. Ночь. Совершенно круглая луна...

33. <...>. Круглые тарелки. Круги салфеток.

36. Круглая кнопка на двери медленно крутится...

37. <...> колеса...

43. «Чертово колесо»...

47. Облатка безгранично растет в руке.

48. Ореол в виде нимба за головой священника.

50. Женщина дает нищей круглую монетку.

57. Круглая луна (Деснос, 1966:22—24).

И, наконец, в 59-м кадре возникает «главный персонаж» сценария — шар, размером напоминающий шар от крикета. Шар спускается по лестнице, выходит за дверь. В саду сидят люди, над ними в небе круглый мяч. Мяч падает на стол.

74. Крестьянин выкапывает из земли ядро.

И далее:

«76. Дома. Кот.

77. Женщина хочет его погладить. Вдруг кот превращается в шар» (Деснос, 1966:25).

И далее идет серия «приключений», построенных на трансформациях предметов в шар, который растет, становится агрессивным, огромным, все поглощающим на своем пути. Сценарий кончается следующим образом:

«159. Сферическое в небе.

160. Круги на воде.

161. «Сферическое в небе» (Деснос, 1966:28).

Мы видим, как легко обнаруживается некоторое внешнее сходство между сценарием Десноса и фильмом Леже. И тут и там мы имеем дело с интенсивным присутствием круговой формы. Но различие между двумя текстами огромно. У Леже круг — это и динамическая форма, и воплощение жизненного, эротического порыва. Он связан с определенным мифом. Он «дробит» мир. Правда, Леже отдал дань сопоставлению объектов по признаку чистой формы. Он вспоминает, например, как долго мучился с попугаем, добываясь, чтобы его круглый глаз в точности повторил очертания крышки от кастрюли из предыдущего кадра (Деруе, 1989:142). Но этот эпизод на фоне всего фильма — скорее, шутка. «Полночь в два часа» рисует нам совершенно иную картину. Никакой метафизики, никакого мифа, никакой внутренней динамики. Круг не членит мир, но собирает его в синтагму.

Сценарий Десноса в своем сюжете описывает само развитие сюрреалистической поэтики от простой ассоциации по формальному признаку (нанизывание ряда круглых предметов) к трансформации этих предметов, их физическому переходу из одного в другой. Первоначальное аккумулятивное рядоположение перерастает в квазисюжетное движение. Сравнение становится источником событий. Почти аналогичный прием мы находим и в сценарии Б. Фондана «Зрелые веки», где фигурируют белые бильярдные шары. Люди в кафе кидают эти шарики друг другу в головы. Шарики, как и у Десноса, катаются по улицам, окружают труп и т. д. (Вирмо, 1976:221—227). Бильярдные шары появляются и в тексте Бунюэля «Жирафа»: они спрятаны внутри «пятого пятна» жирафы, напоминающего ящик письменного стола (Киру, 1962:124). Эти шары — ничто иное, как предметное воплощение геометрической формы (круга), являющейся всеобщим

эквивалентом. В «Андалузском псе» функция круга отчасти аналогичная. Рядоположение круглых элементов в прологе перерастает в дальнейшем в сюжетное взаимодействие. Луна переходит в глаз, облако — в бритву.

Акцентировка предметной формы и особое внимание к шарообразным объектам, конструктивные для поэтики сюрреализма, приводят к усилению денотативной функции означающих. Сюрреалисты нивелируют семантическое различие между формально сходными объектами. Лучше всего такая нивелировка видна, когда в традиционном поэтическом образе подчеркивается его предметно-вещная сторона. Один из таких «поэтических образов», подвергающихся опредмечиванию, — глаза. С одной стороны, глаза активно поэтизируются (особенно Элюаром и Бретоном, постоянно оперирующими, например, сравнением глаз со звездами), с другой стороны, в сюрреалистских текстах устойчив мотив игры с глазами как с шарами. Ср.: «На стенах в дни праздников вешают глаза — игрушки для бедняков» (Бретон—Супо, 1968:110), «На пляжах полно глаз без тела, которые встречаются возле дюн и на дальних лугах, красных от крови цветущих стад» (Бретон—Супо, 1968:76), «Я успел заметить на краю своей шляпы блестящие шары глаз» (Бретон, 1928:61) и т. д. Традиционные тропы у сюрреалистов десемантизируются через их опредмечивание. Весьма любопытна в этом смысле метафора из «Магнитных полей»: «Их добрая звезда — это глаз украденных ими женщин, перемещенный на такую высоту» (Бретон—Супо, 1968:48) или аналогичная же метафора из «О высшем попугае» Жана Арпа: «По краю смерти приближались глаза молодых звезд» (Арп, 1966:31), где традиционная метафорика звезды и глаз, внешне сохраняясь, подвергается «кошунственному» опредмечиванию.

Именно на этой амбивалентности, почти как иллю-

страция к цитированным текстам, строится и пролог к «Андалузскому псу».

Приведенные примеры демонстрируют не просто устойчивость такого рода опредмечивания-десемантизации в сюрреалистских текстах. Они свидетельствуют об одном необычном и, на первый взгляд, неожиданном явлении: складывании внутри самой сюрреалистской поэзии богатого поэтического интертекста для такого рода тропов. Поэзия, формирующаяся в рамках отрицания интертекстуальности, начинает очень быстро и интенсивно производить новое поле интертекстуальных связей, которые призваны наглядно и на многих примерах продемонстрировать избранную сюрреалистами смысловую стратегию. Сюрреалистский интертекст, однако, не только дает многочисленные примеры сходной игры с мотивом, он насквозь пародиен — каждый раз игра с предметом отталкивается от традиционной поэтической метафоры, подвергая ее кощунственному снижению. Понятно, что такие мотивы, как «глаза» или «луна», не могли не провоцировать множества ассоциаций с поэтической традицией. Так, сближение женского глаза и луны в «Андалузском псе», вероятно, пародировало образность стихов друга Бунюэля Гарсиа Лорки, которые являются поэтическим интертекстом для начала фильма. В 1924 году Лорка подарил Бунюэлю стихи, написанные на обороте их совместной фотографии. В них есть строки: «большая луна сверкает и катится // в высоких спокойных облаках» (Бунюэль, 1982:63). Характерно, что фильм вызвал ссору Бунюэля с Лоркой, решившим, что картина направлена против него: «Пес — это я», — говорил он (Бунюэль, 1982:64).

Кощунственное опредмечивание получает свое крайнее воплощение в мотиве расчленения тела, который, провоцируя шок в читательском сознании, по сути дела лишь вводит в сюжет этот широко тира-

жируемый элемент поэтики. Любопытно, что сама тема вырывания, разрезания глаза активно мифологизируется в целом корпусе текстов, например, у Жоржа Батайя, испытавшего сильное влияние «Андалузского пса». Значение фильма для этой темы заявлено в тексте Батайя «Глаз» (1929), написанном сразу же после премьеры. Здесь намечаются и первые элементы мифа: кошмар Гранвиля, которого преследовали видения глаз, превращавшихся в рыбу; история Крампона, подарившего перед казнью священнику на память свой стеклянный глаз и т. д. В дальнейшем эта тема получает развитие в эссе «Жертвенное калечение и отрезанное ухо Винсента Ван Гога» (1930). Здесь Батай опирается на книгу М. Лортиуа «О самокалечении. Калечения и странные самоубийства» (1909), в которой приводится одиннадцать случаев добровольного вырывания и выкалывания глаз. Батай также активно сближает глаз с небесным светилом, правда не с луной, но с солнцем, в чем он следует устоявшейся в христианстве традиции (Бочковска, 1980:38—39). В контексте солярной жертвенности Батай рассматривает и миф от Эдипе (Батай, 1980:258—270). В дальнейшем эта же тема развивается и в романе «История глаза». Для Батайя характерна цепочка мифологических субституций глаза: глаз — насекомое — иная отрезанная часть тела — солнце. Таким образом, внутренние механизмы сюрреалистской метафорики здесь сохраняются.

Антонен Арто в тексте 1926 года «Учелло, волос» строит цепочку, еще более близкую Бунюэлю: глаз—яйцо—луна. Он пишет о лицах повешенных как о яйцах, порождаемых «чудовищной ладонью» художника, ладонью «полной луны». Яйцо превращается в луну: «Итак, ты можешь обойти вокруг этого яйца, свисающего между камней и светил, единственного владельца двоянной живости глаз» (Арто, 1976:140—141). Арто строит ряд текстов как фиксацию физиоло-

гических ощущений собственного тела, где части вовлекаются в сложнейшие метафорические ряды, и само тело как целое распадается. В ранг конструктивного принципа это «ощущение» было возведено Гансом Бельмером в его куклах, руки, ноги и головы которых как бы случайно перепутаны местами.

Голова — вообще излюбленный мотив сюрреалистских манипуляций. Круговая форма «естественно» наталкивает на взаимозаменяемость головы и глаза. «Ее глаза — отрубленные головы», — пишет Элюар (Элюар, 1951:105). Не менее характерен случай метаморфозы головы в морского ежа: «Мою голову становится трудно взять из-за шипов» (Бретон—Супо, 1968:71). Часто голова фигурирует как предмет, шар. Например, у Тристана Тцары: «Ты держишь будто для того, чтобы кинуть шар, светящуюся цифру — твою голову, полную поэзии» (Тцара, 1968:27). Или в сценарии Б. Фондана «Зрелые веки»: «55. — Он поворачивает голову к зеркалу. 56. — Там находится голова женщины, но положенная на стол» (Вирмо, 1976:223). У Ф. Супо: «Голова катится без листа и плод дня зрелый и красный» (Супо, 1973:140). У А. Бретона в «Аллотропии»: «Моя голова катится сверху» (Бретон, 1932:111) и т. д.

Эта традиция, восходящая еще к выступлениям иллюзионистов и фильмам Мельеса, представлена в «Андалузском псе» еще и мотивом отрубленной руки³. Этот мотив встречается в творчестве Десноса, Супо, Бретона⁴. Внешним сходством с морской звездой руки также связаны с мотивом глаза. Эта взаимосвязь легла в основу мифологии, развернутой в творчестве Бретона. Исследовавший этот вопрос Жан Рудо указывает: «По своему движению и форме рука — это крыло и лист, водоросль, петушинный гребень, выступающий из земли корень, мандрагора. <...>. Она является посредницей между сферой живого и миром. <...>. Глаз всегда связан с человеком, рука же, наоборот, осо-

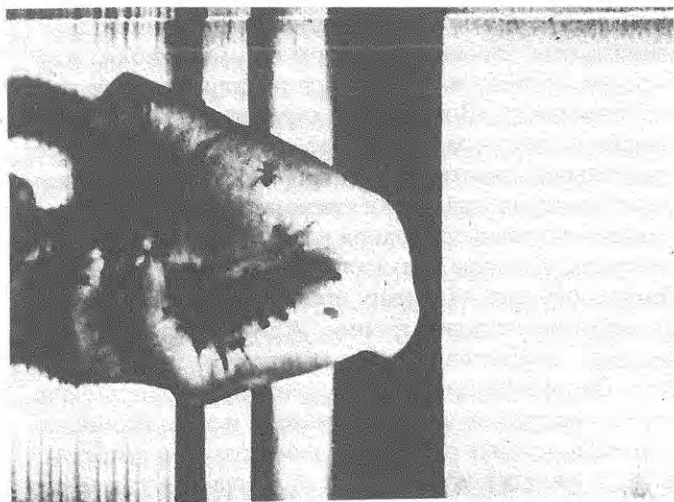
бенно в «Наде», стремится к самостоятельности. <...>. Через нее желание человека вторгается в порядок мира» (Рудо, 1967:836—838). Таким образом, глаз из пролога у Бунюэля через поэтический интертекст отражается в мотиве отрубленной руки из основной части фильма. Такого рода цепочки устанавливаются через устойчивые метафорические связи, зафиксированные в сюрреалистской поэзии. Интертекст играет здесь особую роль. Он помогает кристаллизации устойчивых цепочек взаимоподмен и эквивалентов, формирует синтагматические связи (цепочки), парадигматизируя их.

Сюрреалисты создают систему внешних подобий, уравнивают их на основании множества явлений и предметов, а затем вновь пронизывают символизмом эти воссозданные мировые связи (сфера, шар оказываются лишь элементарным ядром такого метафорического процесса, основанного на разрушении традиционной семантики). Не случайно Бретон—Супо восклицают: «Сфера разрушает все» (Бретон—Супо, 1968:117). Разрушение устойчивой семантики в метафорическом процессе ведет к выдвиганию на первый план метаморфозы, где переход от одного предмета к другому реализуется через физическое разрушение первого. Кино оказывается здесь особенно эффективным. С помощью простых трюков, типа напыла, легко показать переход одной формы в другую. Дань такого рода метаморфозам отдала «Антракт» Рене Клера и «Раковина и священник» Арто-Дюлак, сыгравшие значительную роль в генезисе сюрреалистского кино. Метаморфозы лежат в основе одного из первых предсюрреалистских киносценариев — «Безразличия» Филиппа Супо⁵. В литературном творчестве сюрреалистов они особенно ярко представлены у Бенжамена Пере, о котором Бретон говорил, что в основе его произведений лежит «обобщенный принцип мутации, метаморфозы» (Бретон, 1968:385; см. также

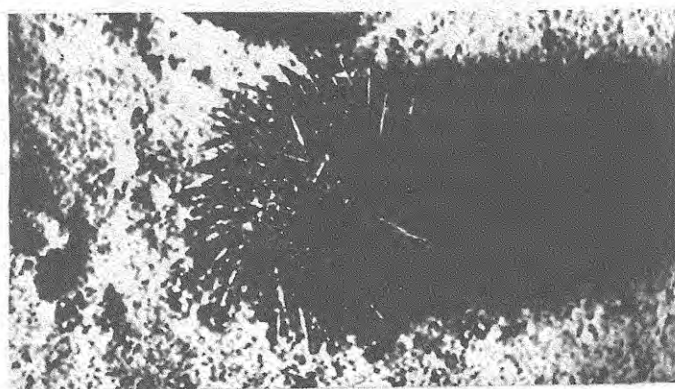
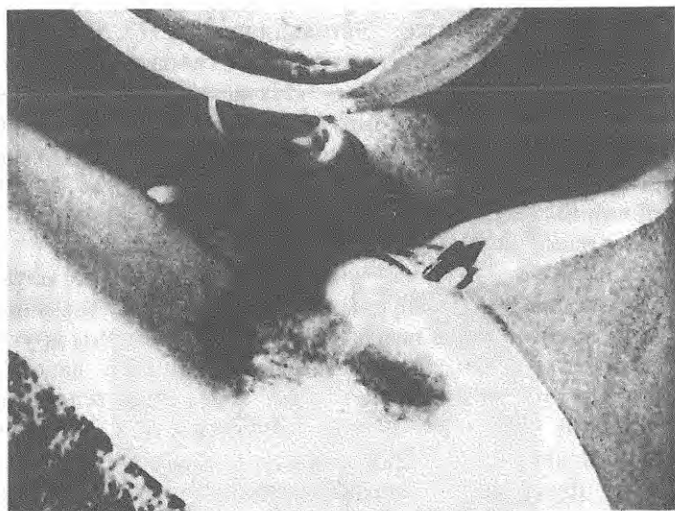
Мэтьюз, 1975:87, 113). В романе Пере «Жила-была булочница» (1925) деревья превращаются в змей, лицо — в сифон, женщина — в птицу (Пере, 1925). В романе «Смерть легавым и на поле чести» (1922) предметы как бы предстают в предмутационном состоянии, они мягкие или разжиженные. Здесь героиня Селад едет в «мягком авто» (Пере, 1967:40), г-н Шарбон «вдруг разжижается» (Пере, 1967:76), рельсы лежат «совершенно разжиженные» (Пере, 1967:56—57). Особенно последовательно принцип метаморфоз проведен в позднем произведении Пере «Естественная история» (1945). Здесь, в частности, рассказывается, как под действием солнечного тепла «нефть из снега» превращается в стул, стул — в ядовитого лемура, а тот — в кенгуру (Мэтьюз, 1975:47). Эта цепочка абсурдных превращений пародирует дарвиновскую эволюцию, которая становится в какой-то степени моделью сюрреалистского метаморфизма. Модель эта сохраняет свою валентность и для фильма Бунюэля—Дали. В декларации по поводу «Андалузского пса» Дали писал: «Если я беру простые примеры из естественной истории, это не случайно, ведь, как уже указывал Макс Эрнст, история сновидения, чуда, сюрреалистская история — это в полной мере и по преимуществу естественная история» (Дали, 1979:68). Таким образом сюрреалисты как бы стремятся заменить литературный интертекст для своих эксцентрических метафор интертекстом природным и тем самым выйти за рамки культуры. Отсюда и привилегированная роль животных в ряду метаморфоз. Особое значение для сюрреалистов имеют простейшие животные, по существу не обладающие в культуре сколько-нибудь развитым символическим значением. Среди них особое место отводится насекомым и морским животным. Связь между метаморфозой и темой моря, воды у сюрреалистов исключительно устойчива. При этом, согласно уже описанному механизму, все морские животные в

принципе оказываются взаимозаменяемы и связаны с единым, как правило эротическим, символизмом⁶. Ф. де ла Бретек, изучавший сюрреалистский бестиарий, отмечает: «Вот крайне характерная мифология женщины: она — ракообразное, моллюск, иглокожее; примитивное животное, темное, обладающее внутренней жизнью; но она также связана с самыми прекрасными продуктами природной алхимии: жемчугом, перламутром, блеском звезды» (де ла Бретек, 1980:64). Жемчужине тут отведено привилегированное место благодаря ее шаровой форме. Жемчужина — один из главных символов сюрреалистского универсума. Среди прочих следует назвать улитки, ракушки (с очевидным сексуальным символизмом) и т. п. Любопытно, что Пере даже описывает кинотеатр⁷, в котором в результате рыданий зрителей оказывается так много воды, что повсюду появляются улитки (Пере, 1967:118). Морской символизм очевиден также в сценарии Арто «Раковина и священник», «Жемчужине» Юнье, в «Морской звезде» Десноса-Мана Рея, «Балладар» Превера и др.

В «Андалузском псе» целый ряд представителей фауны связан с темой метаморфоз. Прежде всего это бабочка «мертвая голова» — атропос. Бабочка — древний символ метаморфоз. Особенно часто она встречается в текстах Бретона, идентифицируясь с женщиной в ее изменчивости. Бабочка переносит пыльцу, тем самым продлевая жизнь и осуществляя мировую коммуникацию. Она воплощает смерть и возрождение к жизни. Атропос появляется в «Черной плотомойне» Бретона (1936) как образ ночной женщины, прилетевшей из адского пространства и говорящей языком смерти. Важное место бабочка занимает у Бретона в «Аркан 17» (1944) с его темой алхимических трансмутаций. Бабочка здесь предстает как эзотерический знак (буква) алхимического кода, обеспечивающего «обмены» и «темные метаморфозы» (Бретон,



**«Андалузский пес». Муравьи в ладони, волосы под мышкой,
морской еж — цепочка метаморфоз**



1965:90. См. также: Эйгельдингер, 1973:207—208). Атропос фигурирует в каталоге мотивов в «Жирафе» Бунюэля в «девятом пятне»: «На месте пятна мы обнаруживаем большую темную ночную бабочку с черепом между крыльями» (Киру, 1962:125). Таким образом, бабочка-атропос из «Андалузского пса» имеет обширный сюрреалистский интертекст, однозначно увязывающий ее с темой метаморфоз.

Кроме того, в цепочку кинематографических метаморфоз вовлечены муравьи и морской еж. В знаменитой серии кадров с помощью наплывов связаны друг с другом муравьи, вылезавшие из дыры в ладони, волосы под мышкой лежащего на пляже человека, морской еж на песке и отрубленная рука, которой играет андрогин. Волосы и муравьи выполняют особую функцию в метафорических метаморфозах, происходящих в фильме. В ином фрагменте волосы из подмышки героини переносятся на место рта героя, предварительно стертого им со своего лица.

Взаимосвязь насекомых с волосами в пародийной форме заявлена в эссе Бунюэля «Вариации на тему Усов Менжу». Бунюэль высмеивает здесь донжуанские черты в маске Адольфа Менжу и уверяет, что «огромная менжувская сила исходит от его усов. <...>. Принято утверждать, что глаза — это лучший путь проникнуть в глубины личности. Усы, подобные его усам, могут быть также для этого использованы (ср. с характерной для сюрреалистов взаимозаменяемостью частей лица и тела. Не только глаз-рука, но и глаз-усы. Здесь эта взаимосвязь носит, разумеется, пародийный характер. — М. Я.). <...>. Под темной магией его усов тривиальная ухмылка или призрак улыбки приобретают необыкновенную выразительность; страница Пруста, воплощенная на верхней губе <...>. Усы Менжу, которые в такой степени воплощают кинематограф его эпохи, в будущем заменят в витринах эту ужасающую и невыразительную шляпу Напо-

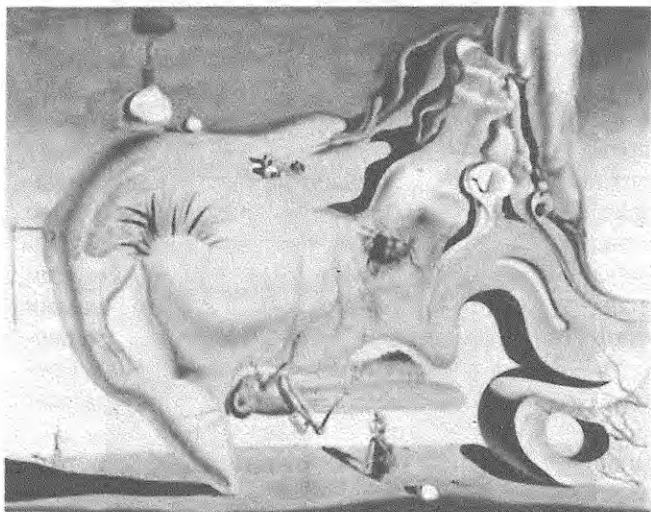


«Галузский пес». Мигрирующие волосы

леона. Мы их видели в крупном плане поцелуя горящими, подобно редкому летнему насекомому, на губах, чувствительных, как мимоза, и совершенно пожирающими их колеоптерусом любви. Мы видели, как его улыбка, подобно тигру, выпрыгивает из засады его усов» (Аранда, 1975:270). Волосы-насекомые на лице Пьера Бачева в фильме пародийно вводят тему донжуанства, кровожадной неотразимости, а также связаны и с важной для фильма прустовской темой.

Известно, что образ муравьев был предложен Сальвадором Дали (Бунюэль, 1986:125). Он усиленно мифологизировал его и широко использовал в своей живописи. Муравьи первоначально появляются в «Большом муравьеде», а затем в «Великом мастурбаторе», где занимают место отсутствующего рта. Мифология муравьев очень скоро становится весьма отчетливой. С одной стороны, они связаны с темой гниения. В «Великом мастурбаторе» Дали заменяет рот кузнечиком, чей разлагающийся живот кишит муравьями. Муравьи символизируют гниение на туше осла в «Вильгельме Телле» (1930) того же Дали. С другой стороны, эти насекомые увязываются с эротической тематикой, так как стойко ассоциируются с лобковыми волосами, например в «Мрачной игре» (1929), в акварельном этюде к «Великому мастурбатору» (1929); в «Комбинациях» (1931), где муравьи на лобке объединены с таким расхожим фрейдистским символом, как ключ. Муравьи, занимающие место рта в «Сне» (1931), метафорически обозначают эротические фантазмы. Их двойственность обеспечивает весьма важное для Дали объединение темы смерти и эротики.

Это объединение подтверждается и сюрреалистским литературным интертекстом, где муравьи связаны с кровью. У Бретона: «Этот исследователь борется с красными муравьями своей собственной крови» (Бре-



С. Дали. «Великий мастурбатор», 1928

тон, 1932:57) или у Пере: «Есть два способа укоротить нос. Самый простой способ заключается в том, чтобы тереть его теркой для сыра, пока из него не выползет несколько десятков муравьев» (Пере, 1967:47—48). Последний образ имеет явную эротическую подоплеку. Связь муравьев с кровью, раной может иногда принять и неожиданный характер, как, например, у Бретона в «Растворимой рыбе» (1924): «В витрине — корпус превосходного белого корабля, чей нос сильно поврежден и терзаем муравьями неизвестного вида» (Бретон, 1948:50—51). Незадолго до создания «Андалузского пса» ассоциация руки с муравьями и смертью возникает у Арто: «Подобие ночи заполняет ее зубы. С рычанием проникает в пещеры ее черепа. Она приподымает крышку ее могилы рукой с муравьиными костяшками» (Арто, 1976:139). Цепочка череп-смерть-муравьи в усеченном виде возникает и у Бретона—Супо: «Открываешь мозг, там красные муравьи» (Бретон—Супо, 1968:106).

Внешнее сходство (красные муравьи — кровь, черные муравьи — вьющиеся волосы) или их свойство поедать падаль превращают муравьев в обратимые означающие, способные отсылать к различным означаемым и тем самым связывать между собой по видимости совершенно разнородный материал. У Бунюэля, так же, как у Пере и Бретона, разрушается традиционная семантика этого насекомого, оно лишается привычного смыслового наполнения и становится как бы «пустым» означающим, способным приобретать различные метафорические смыслы и вступать в отношения многообразных субституций. Перед нами само становление тропа, а не его устоявшаяся кристаллизованная форма.

Устойчивый смысл на протяжении всего фильма подменяется Бунюэлем—Дали окказиональными смыслами. Особенно очевидна такая процедура на примере нескольких предметов, обладающих развитым



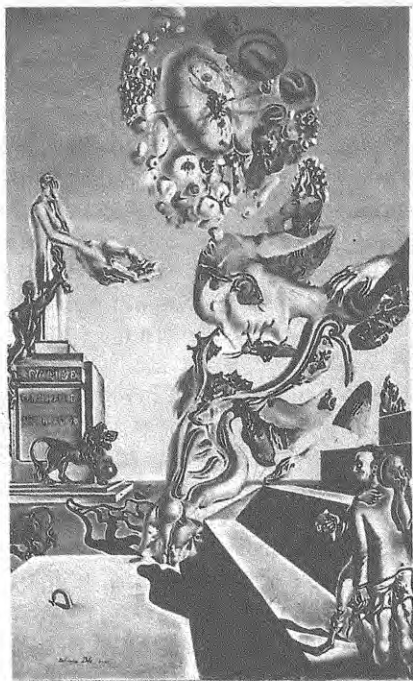
С. Дали. «Вильгельм Тель», 1930.
Муравьи на туше осла

культурным символизмом. Прежде всего, это «Кружевница» Вермеера Дельфтского и рояли, на которых ввозят в комнату мертвых ослов. И «Кружевница», и рояли — принадлежности рафинированной европейской культуры. Естественно, именно в таком направлении зритель и стремится интерпретировать их смысл в фильме. Однако в действительности, чем очевидней культурный символизм предмета, тем вероятнее, что Бунюэль-Дали станут трактовать его в полном разрыве с тем устойчивым интертекстом, в который он вписан.

«Кружевница» появляется в фильме в следующем контексте: по улице едет травестированный велосипедист. Затем мы видим, как девушка (цитирую по сценарию) «внимательно читает книгу. Вдруг она вздрагивает, с любопытством прислушивается и избавляется от книги, бросая ее рядом на диван. Книга остается открытой. На одной из ее страниц видна гравюра «Кружевницы» Вермеера. Теперь девушка убеждена, что что-то происходит: она встает, поворачивается и быстрым шагом идет к окну» (Киру, 1962:133—134). Далее нам показывают, как велосипедист падает у дома и разбивается насмерть.

В этой сцене — типичной монтажной аномалии — как будто перевернута причинно-следственная связь. Девушка сначала вздрагивает и бежит к окну, и лишь потом к дому подъезжает велосипедист и падает, разбиваясь о кромку тротуара. Но такого рода нарушения причинности вообще-то не типичны для бунюэлевского творчества. Какую же роль выполняет в этом эпизоде «Кружевница», предусмотренная еще в сценарии?

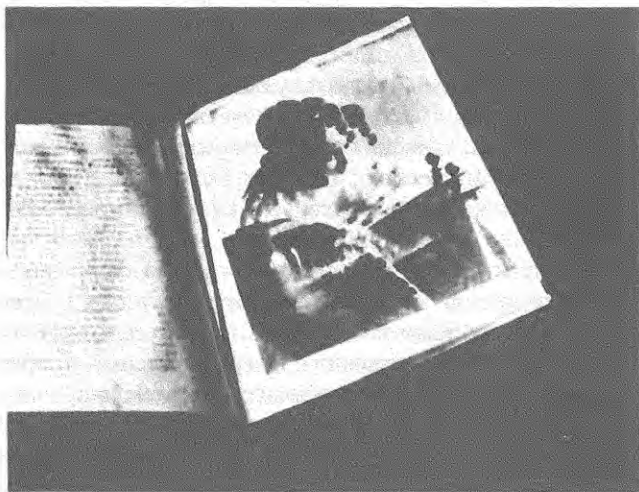
Интерес к Вермееру во Франции был разбужен выставкой голландского искусства, состоявшейся в Зале для игры в мяч в мае 1921 года. Эта выставка была подлинной сенсацией. По свидетельству Пьера Декарга, «журналы переполнены статьями о Верме-



С. Дали. «Мрачная игра», 1929

ере, публикуются схематизированные кальки с его произведений, блестящий кафель голландских интерьеров сравнивают с Мондрианами» (Декарт, 1955:64). Влияние Вермеера велико и порой неожиданно. Так, под воздействием Вермеера в живопись Леже входят бытовые мотивы. Творчество Вермеера быстро мифологизируется. Особое символическое значение его живопись приобретает для Пруста, посвятившего голландскому художнику немало страниц в «Поисках утраченного времени». Пруст пошёл на выставку Вермеера, но по дороге почувствовал острое недомогание, которое воспринял как сигнал приближающейся смерти: «На лестнице у него случилось ужаснейшее головокружение, он закачался и остановился, но смог продолжить свой путь. В Зале для игры в мяч Водуайе вынужден был взять его за руку и направить его, едва стоящего на ногах, к «Виду Дельфта»» (Пейнтер, 1966а:398). Вернувшись домой, Пруст описал свидание с Вермеером как пророчество конца в эпизоде смерти Бергота. Бергот непосредственно перед смертью созерцает «Вид Дельфта», концентрируя свое внимание на желтом кусочке стены, освещенной солнцем: «он привязал свой взгляд, как ребенок к желтой бабочке, которую он хочет поймать, к драгоценному куску стены» (Пруст, 1977:222). Это последнее видение Бергота: «Он упал на полукруглый диван <...>. Его настиг еще один удар. Он скатился с дивана на пол, сбежались все посетители и служители. Он был мертв» (Пруст, 1977:223).

Однако прустовский интертекст оказывается еще более прихотливым и богатым. Он включает в себя много полузабытого автора — Робера де Монтестью, знаменитого парижского денди, которым восхищался Пруст, кому он отчасти подражал и кого вывел в своем романном цикле под именем Шарлю. Монтестью был не слишком удачливым писателем. В своем «Фламандском диптихе» он также пишет о «Виде



«Андалузский пес». Явление «Кружевницы» Вермеера.

Дельфта», особо отмечая его желто-розовый цвет (Монтескью, 1986:13), и тут же неожиданно посвящает целый фрагмент Вермееру как живописцу смерти и жемчуга: «Воды, извечно катящиеся перлы. Лишь четыре из них распускаются радугой в Вермеере Риксмусеума; их рыдания протяжней на шеях героинь живого Вермеера, они плачут вместе с этими молодыми женщинами, поскольку они печальны, эти Офелии. <...>. Да, Офелии, познавшие, испытавшие любовь и оплакивающие ее своими слезами и жемчужинами» (Монтескью, 1986:19). Этот мотив, как мы увидим ниже, был подхвачен сюрреалистами, особенно Дали, и развит в деталях.

Монтескью как пародийный и почти сюрреалистский по духу двойник Пруста мог оказаться в подтексте «Андалузского пса» и быть гротескным прототипом персонажа, сыгранного Пьером Бачевым. В поведении этого декадентствующего эксцентрика конца века было много черт, как бы предвосхищавших сюрреалистскую этику. Он, например, гордился своей жестокостью. Ему принадлежит следующий афоризм: «Самое большое, самое тяжелое из всех преступлений — это причинять лишь легкие страдания тем, кто вас любит» (Кастельно, 1962:232). Монтескью «прославился» тем, что тростью избивал женщин во время знаменитого пожара на Благотворительном Базаре, откуда он пытался спастись. Вполне в духе сюрреалистов он коллекционировал странную живопись «кусков тела». В его коллекции был рисунок подбородка графини Гrefюль, выполненный Гандарой, рисунок ног его секретаря Итюри, сделанный Болдини, или гипсовый муляж колена графини де Кастильоне (Пейнтер, 1966:179). Вокруг этой женщины Монтескью создал настоящий культ, разделяя с ней странную страсть к фотографированию: известно, что графиня де Кастильоне, например, любила фотографировать свои ноги (Соломон-Годо, 1986). Эта страсть к

изображению оторванных от «контекста» частей человеческого тела непосредственно предвосхищает сюрреалистскую поэтику. Кроме того, Монтеस्कью славился своими невероятными усами и черными гнилыми зубами, которые он постоянно прикрывал рукой. Этот жест, без всякой на то мотивировки, перенял у него Пруст (Пейнтер, 1966:177). Эротическая жестокость героя Бачева и странный жест, «стирающий» рот, вполне могли отсылать к необычному прустовскому персонажу, неожиданно введившему великого французского романиста в сюрреалистский контекст, правда через гротескно-пародийную его карикатуру в облике Монтеस्कью.

Монтеस्कью стимулировал пародирование всей прустовской мифологии сюрреалистами. Бунюэль и Дали включаются в эту игру. Вероятно активность полемического неприятия Пруста отчасти связана с отношением сюрреалистов к памяти. Тот культурный символизм, который они стремились разрушить, был зафиксирован в памяти культуры, становящейся поэтом объектом эстетической агрессии. Супо заявляет: «Память должна быть заменена воспоминаниями настоящего», Деснос также ратует за разрушение памяти (Балакиан, 1947:17). Элюар призывает к отказу от чтения и письма — поскольку письмо воплощает механизм памяти: «Остановимся, прежде чем складывать буквы. По мере возможного забудем чтение, орфографию...» (цит. по: Балакиан, 1947:18). Пруст, с его уравниванием памяти и универсума, подвергается поэтому развенчивающему осмеянию (ср. усы Менжу-Пруста), а символ памяти, воплощенное *temento poti* — череп — постоянно вводится в кошунственный контекст. В качестве прустовского символа смерти активно осмысливается Вермеер и особенно в творчестве Дали первой половины 30-х годов. Здесь в серии картин Вермеер предстает в виде призрака («Загадочные элементы в пейзаже» — 1934, «Призрак Вер-

меера Дельфтского» — 1934, «Призрак Вермеера Дельфтского, который может быть использован в качестве стола» — 1934). Но особенно очевидно миф о Вермеере представлен Дали в одном из написанных им манифестов паранойя-критики «Световые идеи». Здесь, почти в полном соответствии с фантазиями Монтеスキью, разворачивается символика жемчуга: «Жемчужина, — пишет Дали, — есть не что иное, как сам призрак черепа, того самого черепа, который в результате возбуждающего и кишащего гниения становится круглым, чистым, безволосым, наподобие кристаллического осадка всей этой болотистой, питательной, хлюпающей, темной и зеленеющей УСТРИЦЫ СМЕРТИ» (Дали, 1979—202). Устрица же уподобляется гробу. Цитирую далее: «Жемчужина возведена на вершину самой высокой иерархии объективного мифа именно Вермеером Дельфтским. Она — навязчивый мотив неустанно сложной, сверхъясной и древней мысли этого художника, обладающего световым чувством смерти (...). Вермеер — это подлинный художник призраков. Женщина, примеряющая свое жемчужное ожерелье перед зеркалом, — это самое доподлинно призрачное полотно, которое когда-либо было написано» (Дали, 1979:202).

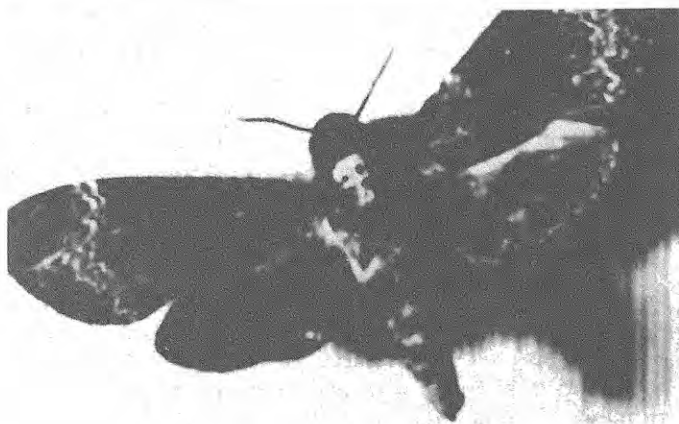
Эта «новая мифология» Вермеера на долгие годы получает прописку в творчестве Дали. В переработке картины Вермеера «Женщина, читающая письмо» — «Образ исчезает» (1938) — голова женщины — одновременно и зрачок мужчины, и устричная раковина. Дали также называет Вермеера «взвешивателем жемчужин» (намек на полотно последнего «Женщина, взвешивающая жемчуг»). В дальнейшем Дали еще раз вернется к теме «Кружевницы». В 1954 году он с Робером Дешарном начинает постановку фильма «Изумительные приключения Кружевницы и носорога», в частности включающего кадры, где сам Дали копирует «Кружевницу» в Лувре. Главная тема фильма —

метаморфозы. Приводим содержание фильма (до сих пор не показанного и, возможно, незаконченного) в изложении Джеймса Бигвуда: «Главная тема фильма — теория Дали о спиральных и логарифмических отношениях, которые поддерживают между собой предметы <...>, — иллюстрируемая зрительной метаморфозой носорожьего рога в «Кружевницу» Вермеера, потом в подсолнух, цветную капусту, морского ежа, каплю воды, куриную кожу. Два ячменных зерна на колосе превращаются в ягоды, а пасторальная сцена — в лицо Гитлера...» (Дали, 1979:352—353).

Таким образом, «Кружевница» в «Андалузском псе» вводит также и закамуфлированную в фильме тему жемчуга и метаморфоз. Теперь становится ясной и логика развития начала основной части фильма. Картина Вермеера фигурирует тут как пророчество о смерти, немедленно реализуемое гибелью велосипедиста, которая, в свою очередь, пародирует текст о смерти Бергота, так же, почти мгновенно после появления картины Вермеера, падающего мертвым. Этому начальному эпизоду соответствует и симметрично обращенный к нему эпизод в финале. Герой в фильме гибнет дважды. Сначала — падая с велосипеда, и затем — застреленный собственным двойником. Во втором случае он падает замертво, цепляясь за тело сидящей в лесу, наподобие живой картины, обнаженной женщины. Отметим, что у нее на шее жемчужное ожерелье (единственный выход на поверхность темы жемчуга). Сразу же после смерти героя на стене возникает бабочка-атропос (ср. с мотивом бабочки в сцене смерти Бергота у Пруста). Отметим также зафиксированную в сюрреалистской поэзии связь между жемчугом и черепом. В одной из «фраз» (№ 7) Роз Селави (Робера Десноса), как известно воспринимавшегося сюрреалистами в качестве оракула, значилось: «О мой череп увядающая звезда из перламутра»



**«Андалузский пес». Жемчуг ожерелья и череп
между крыльями бабочки в данном случае эквивалентны**



(«O mon crâne étoile de nacre qui s'étiolé»). При этом, как показала Р. Бюшоль, эта фраза строится как анаграмматическое псевдоматематическое уравнение, где слово череп (crâne) равняется слову перламутр (nacre) (Бюшоль, 1956:46). Характерен здесь также и мотив звезды, являющийся одним из тех постоянных амбивалентных образов, которые сочленяют у сюрреалистов разнородные явления.

Через тему жемчуга «Кружевница» связана и с мотивом луны из пролога. Связь между жемчугом, луной, смертью и эротикой, как показал М. Элиаде, одна из устойчивых тем мировой мифологии⁸.

Интертекст связывает жемчуг и с глазами утопленников. В «Бесплодной земле» (1922) Элиота, например, неоднократно цитируется фраза из песни Ариэля из шекспировской «Бури»: «Стали перлами глаза» (Элиот, 1971:48,51). Эта фраза относится и у Шекспира и у Элиота к метаморфозам утопленника (ср. с Офелией у Монтескью). Таким образом, интертекст обнаруживает здесь длинную и весьма изошренную цепочку ассоциаций, находившуюся в свернутом виде и в стихотворении Десноса «В настоящее время», само название которого полемически направлено против темы памяти. Деснос пишет: «Каждую лампу превращал я в выколотый глаз, откуда заставлял я течь вина более драгоценные, чем перламутр и вздохи убитых женщин» (Антология поэтов, 1936:145). Здесь цепочка метаморфоз заявлена глаголом «превращать» и почти дословно повторяет мотивы «Андалузского пса»: светильник (лампа, луна) — разрезанный глаз — жидкость — перламутр (жемчуг) — смерть (убитые женщины). Как видно из этого примера, Бунюэль — Дали во многом использовали уже устоявшиеся в поэзии смысловые звенья.

Но в этих звеньях, включаясь в ряды всеобщего метафорического трансформационизма, предметы приобретают узкий окказиональный смысл, выявля-

емый лишь повторением в определенном корпусе текстов. При этом стойкость культурного значения, которым обладают, например, вводимые в контекст предметы искусства, блокирует понимание текста зрителем. Бунюэль и Дали действуют, однако, так, будто этого культурного значения нет, будто картина Вермеера и бабочка-атропос — явления совершенно одного смыслового поля. Речь идет о насильственном преодолении «нормального» интертекстуального поля, куда включены предметы с повышенным культурным символизмом. Однако эффективное преодоление этого «нормального» интертекста оказывается возможным лишь за счет усиленного культивирования нового интертекста, как бы вступающего в противоборство со старым, нормализованным, культурным. Разрушение классических культурных ассоциаций оказывается в итоге результатом наращивания нового интертекста, которое происходит с особой скоростью и интенсивностью. Борьба с культурой выливается в усиленное «выращивание» новой культуры, лишь маскирующейся под антикультуру, под чистую игру внешних форм. Эта борьба двух интертекстов — не просто сознательная стратегия, она используется для построения нового типа текста, который, внешне презирая законы семантики, на деле учитывает их, создавая текст-загадку.

В фильме трижды используются мотивы классической живописи, но каждый раз с негативной установкой по отношению к культурному символизму. Это «Кружевница», затем — обнаженная с жемчугом, и еще раз, в неявном виде — в прологе. Речь идет об облаке, пересекающем диск луны. Бунюэль испытывал особое пристрастие к узким, плотным, почти вещественным облакам в живописи Мантеньи. В 1924 году он специально попросил Дали, чтобы тот нарисовал подобные облака на его портрете (Бунюэль, 1982:65). Материальность облаков Мантеньи, конечно, могла

навести Бунюэля на мысль превратить облако в бритву. Но важнее то, что именно Мантенья создал картины, где в облаках прочитываются закамуфлированные в них фигуры. В «Святом Себастьяне» (Вена, Музей Истории искусств) в облаках виден всадник на коне, в «Триумфе добродетели» (Лувр) в них видно огромное лицо. Таким образом, именно мантеньевские облака предстают как материя зрительных метаморфоз (см.: Дамиш, 1972:54—55). Мантенья как интертекст здесь не подразумевает апелляции к культурному символизму, но лишь к частному, субъективному, окказиональному смыслу — символике метаморфоза⁹.

Настойчивость, с которой культурные ассоциации вводятся Бунюэлем—Дали в подтекст, наводят на мысль об огромном значении классического интертекста для создателей «Андалузского пса», весьма красноречиво выявляемого самим пафосом культивирования противоборствующего интертекста. Для «Андалузского пса», как и для большинства авангардистских произведений, типична негативистская «гиперкультурализация» текста, обеспечивающая стремительное поглощение авангарда системой европейской культуры.

Амбивалентность отношения к культурной традиции очевидна и на примере одного из самых загадочных эпизодов фильма — сцены с ослами на роялях. Существует большая литература, где, как правило, этот эпизод интерпретируется через выявление всевозможных оттенков культурного символизма, которым обладают рояль и осел (обзор этих интерпретаций см.: Драммонд, 1977:73—82). Однако такой подход до сих пор не дал удовлетворительного результата.

Сцена, где Пьер Бачев, выбиваясь из сил, втаскивает в комнату два рояля с лежащими на них мертвыми разлагающимися ослами, может получить слабую нормализацию и через кинематографический интертекст,



С. Дали. «Портрет Луиса Бунюэля», 1924.
Облака на портрете позаимствованы у Мантеньи
и потом возникнут в прологе «Андалузского пса»

в частности, кинематографическую маску П. Бачева. Как показал Ф. Драммонд, маска эта связана, с одной стороны, с французской мелодрамой, а с другой — вводит в фильм тему любимого Бунюэлем Бастера Китона — в частности отсылает к эпизоду «Одной недели» (1920), где Китон пытается втащить рояль в свой дом (Драммонд, 1977:78—80). Здесь возможны и чаплиновские мотивы. Вот как описывает Л. Деллюк фильм Чаплина 1915 года «Работа»: «Разве это фильм? Нет. Это *пианино*. Разумеется, приятно смотреть на Чарли, хрупкого, как бедный *ослик*, тащущего тележку на склон холма...» Деллюк описывает «головокружительный эпизод», где Чарли «перевозит пианино и где *пианино хладнокровно везет Чарли*» (Деллюк, 1921:31). Однако эти интерпретации не позволяют подобрать ключи к весьма сложному нагромождению мотивов в этом эпизоде.

Происхождение мотива гниющего осла мистифицируется авторами фильма. На сей раз речь идет не о сновидениях, а о некоем мистическом совпадении, о котором Дали так свидетельствует в 1929 году: «...в 1927 году, без всякого контакта между нами, три удаленных в пространстве человека подумали о разложившемся осле: в Кадакесе я создавал серию картин, в которых возникало нечто вроде гнилого, засиженного мухами осла <...>, почти одновременно я получил два письма: одно от Пепина Белло из Мадрида, который говорил мне о гниющем осле <...>. Через несколько дней Луис Бунюэль рассказывал мне о гниющем осле в одном из писем из Парижа» (Дали, 1979:56). Эту версию в иной редакции подтверждает и Жорж Батай: «...мертвые разложившиеся ослы из «Андалузского пса» воспроизводят общее для Дали и Бунюэля наваждение, восходящее к детству обоих, когда оба видели в деревне труп разлагающегося осла» (Батай, 1970:211). Двойным авторством этого мотива можно



С. Дали. «Спектральная корова», 1928.
Один из живописных вариантов гниющего осла

было бы, казалось, объяснить и то, что в фильме фигурируют два осла.

С 1927 года мотив гниющего осла постоянно встречается в картинах и литературных текстах Дали. Гниющий осел упомянут в тексте 1927 года «Моя подруга и пляж» (Дали, 1979:48), дважды изображен на картине 1927 года «Мед слаще крови», дважды — в «Senicitas» (1927). В 1928 году Дали пишет картину «Гниющий осел» и вновь изображает его в «Спектральной корове» (1928) и «Вильгельме Телле» (1930).

В действительности мотив гниющего осла имеет достаточно обширный интертекст, на который намекают и сами авторы фильма. Так, в своих воспоминаниях 1982 года «Мой последний вздох» Бунюэль рассказывает о своей студенческой жизни в Мадриде. Неожиданно повествование прерывается фразой, которая несколько выпадает из общего контекста: «Это также была эпоха, когда я благодаря «Гниющему колдуну» открыл Аполлинера» (Бунюэль, 1986:70). По-видимому, это открытие имело принципиальное значение для режиссера, если он более чем через шестьдесят лет особо отмечает этот факт.

«Гниющий колдун» — раннее произведение Аполлинера. Он написан между 1898 и 1904 годом, завершен и отредактирован в 1909 году, когда и был напечатан тиражом сто экземпляров с гравюрами Андре Дерена. Единоразы переизданный в 1921 году, он более не издавался до 1965 года. «Гниющий колдун», причисленный Бретоном к важнейшим текстам Аполлинера, в силу этого оставался неизвестным. Между тем он имеет принципиальное значение для становления сюрреалистской поэтики и, в частности, для понимания «Андлузского пса».

Это произведение, по форме напоминающее эпизод Вальпургиевой ночи из «Фауста» или «Искушение святого Антония» Флобера пародийно интерпретирует средневековую легенду о Мерлине, который благо-

даря коварству Озерной дамы был заживо похоронен в лесу. Небольшая книга Аполлинера — это, по существу, процессия странных мифологических существ на могилу умершего, но все еще живого колдуна. Главные темы книги — любовь и смерть. В центре сюжета — обреченный на бессмертие Мерлин, разлагающийся и гниющий в могиле, вокруг которой собираются различные существа и предаются любви. Среди животных и людей фигурируют гермафродиты (андрогин является и героем «Андалузского пса»). Предающиеся любви животные тщетно ожидают метаморфоз, которые претерпевает лишь гниющий колдун, чье физическое разложение оказывается связанным с неожиданным кипением жизни: «...колдун понимал, что большая работа происходила в его трупе. Все паразитические и не проявлявшие себя ранее существа, скучавшие в течение человеческой жизни, теперь спешили, встречались и оплодотворяли друг друга, так как это был час гниения. <...>. Он даже обрадовался, подумав о том, что его труп будет еще некоторое время пристанищем жизни» (Аполлинер, 1972:59). Гниение вводится Аполлинером в самый центр животной эротики. Стрекозы и мухи, исполнив «сладострастные» танцы, мчатся на пиршество гниения. В последней главке книги, названной Аполлинером «Онейрокритика» (сравни с придуманной Дали «паранойя-критикой»), массы людей попадают в некий пресс, превращающий их в жидкость (как финальный этап гниения): «Все люди, набитые в кровотокающий пресс, пели. Люди родились из жидкости, вытекавшей из пресса» (Аполлинер, 1972:90). Гниение связывается с эротикой и порождает новые формы жизни.

В «Гниющем колдуне» встречается также немало типично сюрреалистских мотивов: «плачущая голова, сделанная из одной жемчужины» (Аполлинер, 1972:89), колдун, выбирающий карьеру ловца перлов,

танец рук и листьев (типично сюрреалистское сближение по форме), «размягченное животное» и т. д.

Впрочем, Аполлинер лишь развил некоторые мотивы, бытовавшие еще до него. В отдельных наиболее апокалипсических стихах Гюго уже обнаруживаются темы метаморфозы в гниении. В главе «Монфокон» из «Легенды веков» Гюго писал о том, что «От трупа к скелету можно изучать // Прогресс, которому следуют мертвые в гниении» (Гюго, 1930:169). В «Возмездии», в стихотворении «Римская клоака» Гюго описывает постепенное исчезновение формы тела в процессе разложения, когда в результате становится уже невозможно понять, что предстает глазу — «дохлые псы или сгнившие цезари» (Гюго, б.г.^а:311).

Но, может быть, наиболее полно этот процесс распада формы в гниении, распада, приводящего к метафорической метаморфозе, выражен в стихотворении Бодлера «Падаль»:

«Вы вспомните ли то, что видели мы летом?

Мой ангел, помните ли вы

Ту лошадь дохлую под ярким белым светом,

Среди рыжеющей травы?

Полуистлевшая, она, раскинув ноги,

Подобно девке площадной,

Бесстыдно, брюхом вверх лежала у дороги,

Зловонный выделяя гной.

И солнце эту гниль палило с небосвода,

Чтобы останки сжечь до тла,

Чтоб слитое в одной великая Природа

Разъединенным приняла.

И в небо щерились уже куски скелета,

Большим подобные цветам.

<...>

То зыбкий хаос был, лишенный форм и линий,

Как первый очерк, как пятно,

Где взор художника провидит стан богини,

Готовый лечь на полотно»

(перевод В. Левика, Бодлер, 1970:51—52).



«Андалузский пес». Голова осла, «обработанная» Дали,
на клавишах рояля

Разложение трупа здесь создает лишенный форм хаос, в котором можно провидеть все — вплоть до божественной красоты. «Сгнившие цезари» Гюго и «куски скелета, большим подобные цветам» Бодлера странным образом отсылают нас уже непосредственно к сюрреалистской поэзии, прежде всего к творчеству Бенжамена Пере, который особенно активно развивал мотив гниения (см.: Мэтьюз, 1975:144—146).

Соответствующие тексты Пере были, вероятно всего, хорошо знакомы Бунюэлю и Дали еще до начала работы над фильмом. Бунюэль вспоминает: «Я начал читать их (сюрреалистов. — М. Я.), особенно Бенжамена Пере, чей поэтический юмор вызывал у меня восторг. Мы с Дали читали его, и он заставлял нас умирать со смеху. Было в нем что-то, странное и извращенное движение, изумительный едкий юмор» (Бунюэль, 1981:7). Мотив гниения устойчиво связан в текстах Пере с темой бога, Христа, священнослужителей, что было особенно привлекательно для Бунюэля и Дали из-за их яростного антиклерикализма. Пере отличался тем же. Супо вспоминал: «Он впал в ярость (и это еще самое слабое слово), когда замечал или встречал священников. Он бесновался и поносил тех, кого он называл церковниками» (Супо, 1980:70). Неудивительно поэтому, что папа римский для Пере — «лобковая вошь среди *гниющих* христов» (Мэтьюз, 1975:144). Жанна д'Арк, оказавшись перед «куском коровьего навоза, засиженного мухами возле старого куска *сгнившего* дерева», «понимает, что она находится перед лицом бога» (Пере, 1969:245); у иезуитов «все чаши заполнены их евхаристической *гнилью*» (Пере, 1969:258) (ср. у Аполлинера в «Гниющем колдуне»: «Безусловно, среди редчайших раритетов мира следует числить папское дерьмо» — Аполлинер, 1962:40). Рядом с Жанной находятся сорок архиепископов с «*гниющими* взглядами» (Пере, 1969:246), в стихотворении «б февраля» описаны «*гнилые* желто-зеле-

ные кюре» (Пере, 1969:280). Пере пишет «молитву» на смерть Бриана, в которой говорится: «Господи, благослови нас клозетной метелкой, как мы благословили его *гнилой* рыбой» (Пере, 1969:262). Иногда этот мотив включается в характерные для Пере длинные метафорические ряды. Так, в стихотворении «Людовик XVI идет на гильотину» Пере дает следующую картину: «Идет дождь крови снега // и всевозможных мерзостей // изрыгающихся из старого скелета // собаки, сдохшей в корыте // среди грязного белья // которому достало времени *сгнить* // как цветка помойной лилии // который коровы отказываются жевать // потому что он издает запах бога (бога отца грязи)» (Пере, 1969:238). Не вызывает сомнения тот факт, что эти мотивы Пере были использованы в «Андалузском псе» и ими, вероятно, объясняется включение священников в эпизод с гниющими ослами. Отсюда, вероятно, и образ сгнивших епископов в «Золотом веке». Отметим также традиционную символическую связь осла и бога в европейской культуре¹⁰. Наличие интертекста Пере для этого эпизода подтверждается и одним из текстов Бунюэля, где мы обнаруживаем некоторые мотивы, развернутые позже в «Андалузском псе». Во фрагменте, названном «Удобный пароль Святой Уэски», речь идет о двух священниках, решивших проиграть свои жизни и залезающих в трамвай, набитый ульями. «Пчелы устраивают немаленький шум, священники ложатся в свои *гробы*, готовые на любой риск. Один из них сказал низким голосом: «Вы уверены, что болонская колбаса делается, как говорит Пере, для *слепых*?»¹¹ Другой ответил: «Мы уже на мосту». Внизу, под мостом, посреди воды, наполовину зеленой, наполовину *сгнившей*, они смогли увидеть могильный камень» (Аранда, 1975:258). В «Андалузском псе» священники сохраняются, но в гробах-роялях оказываются ослы. Ослы же принимают на себя и мотив гниения, и мотив слепоты. Дали во

время съемок специально выколол им глаза. Любопытно, что в эпилоге фильма представлены слепые мужчина и женщина, зарытые по грудь в песок пляжа. В тексте же Дали «Моя подруга и пляж» сгнивший осел фигурирует именно на пляже. Таким образом, перед нами сложная контаминация и перекличка мотивов, в центре которых так или иначе стоит поэзия Бенжамена Пере.

Эти мотивы собираются воедино еще одним интертекстом — книгой Жоржа Батайя «Внутренний опыт», написанной после «Андалузского пса». Батай, по-видимому цитируя финал фильма, производит метафорическую замену ослов на слепых. В «Моей подруге и пляже» Дали есть следующий пассаж: «В этот самый момент на пляже печатные буквы газеты пожирают разбухшего и сгнившего осла, ясного, как слюда» (Дали, 1979:48). Буквы здесь — насекомые, вероятнее всего, те же муравьи. Батай трансформирует и разворачивает этот мотив: «Этот песок, в который мы погружаемся, чтобы не видеть, состоит из слов, и бунт пользования ими заставляет вспомнить — если перейти от одного образа к другому — засыпанного человека, который борется, но в результате только еще глубже увязает в нем...» Батай далее пишет, что в словах есть «что-то от зыбучих песков», песчинки же слов собираются воедино муравьями (Батай, 1967:31).

Но особый интерес для нас представляет иной аспект анализируемой сцены: крайняя немотивированность связи слов с роялями. В приведенном выше фрагменте Пере есть сравнение дохлой собаки в мокром белье с цветком лилии. Это сравнение, при всей его экстравагантности, мотивировано (белый цвет белья, лилия как водяной цветок, белье уподоблено лепесткам, а труп собаки — сердцевине цветка), тем более, что речь идет о цветке — символе французской монархии в стихотворении о казни Людовика XVI. У Дали в статье «Новые границы живописи»

(1928) мы неожиданно находим близкий, но совершенно немотивированный образ: «...цветы в высшей степени поэтичны, именно потому, что они похожи на гнилых ослов» (Дали, 1979:58). Если разложившийся пес — это подобие бога, то диапазон подобий может быть исключительно широк и выходит далеко за рамки устойчивых сравнений.

Расширение диапазона сравнений также осуществляется за счет разрушения культурного символизма. Цветок и осел оказываются чистыми формальными подобиями. Кинематограф, по мнению Бунюэля, является великолепным очистителем мира от груза старых значений: «Фильм в конечном счете, — пишет он, — состоит из сегментов, фрагментов, поз, которые, если взять их в отдельности и произвольно, архитривиальны, лишены логического значения, психологии, литературной трансцендентности. В литературе лев и орел могут представлять множество вещей, но на экране они будут просто двумя животными, даже если для Абея Ганса они и олицетворяют ярость, доблесть или империализм» (Аранда, 1975:27). Бунюэль не случайно черпает пример из бестиария — одного из самых символически нагруженных кодов. Но еще более выразительным в этом контексте оказывается осел — одновременно и носитель «сниженной» эмблематики, и воплощение бога. Образ осла подсказывается Дали, к этому времени начавшим разрабатывать свою теорию паранойя-критики, согласно которой одна и та же форма в зависимости от взгляда может «читаться» как совершенно разные предметы. Дали предлагает понятие «множественного изображения». Образ гниющего осла оказывается в центре этой концепции.

Один из манифестов паранойя-критики так и называется — «Гнилой осел». «Ничто не может помешать мне, — пишет Дали, — признать множественное присутствие подобий (simulacres¹²) в образе множествен-

ного изображения, даже если одно из его состояний примет видимость гнилого осла и даже в том случае если этот осел действительно и ужасающе гнил, покрыт тысячами мух и муравьев. Но поскольку невозможно предположить самостоятельного значения отдельных состояний изображения вне понятия времени, ничто не может убедить меня, что это жестокое гниение осла есть нечто иное, нежели ослепляющий и твердый блеск новых драгоценных камней» (Дали, 1930:11). Дали называет «три великих подобия — дерьмо, кровь и гниль» (Дали, 1930:11). Эти три великих подобия могут принимать любые обличья, поскольку лишены твердой формы. Они метаморфичны и потому могут быть сравнимы с любым явлением и предметом. Гниение ведет к разжижению формы и сравнивается Дали с «некрофилическим источником», который оказывается общим знаменателем для любой размягчающей формы. Этот источник позднее возникает в живописи Дали в таких картинах, как «Рождение жидких горестей» (1932), где из кипариса (символа смерти-черной свечи) течет вода, или «Некрофилический источник, текущий из рояля» (1933), где из рояля, проткнутого тем же кипарисом, вытекает струя. Таким образом, рояль (гроб) как символ смерти становится источником всех форм и, по существу, источником текстов, в которые эти формы складываются.

В каком-то смысле превращение смерти в генератор текста у Дали — лишь упрощенная версия той литературной мифологии, которую до него создал Арто, описывавший ощущения разжижения собственного тела как переход в небытие. Он же распространил это ощущение на «художественную гносеологию». Согласно Арто, существует вечная и бесконечная *реальность*, которая в восприятии дается нам как *реальное*; являясь «одним из наиболее преходящих и наименее различимых ликов бесконечной реальности»;

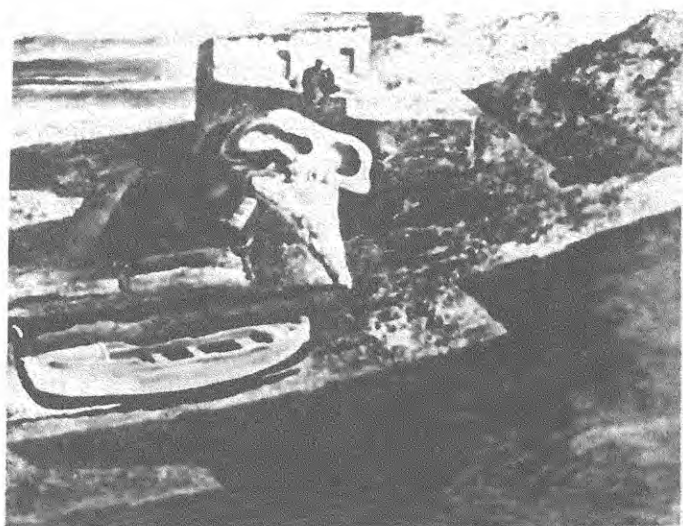
реальное уравнивается с материей и сгнивает вместе с ней» (Арто, 1976:126). Всякое восприятие, отходящее от организованности и ясности, по Арто, связано со смертью. Отсюда и представление о том, что любой признак нарушения организованности текста есть признак смерти (само производство текста в пределе также приравнивается смерти). Арто ввел понятие смерти в сферу производства текстов как некий формальный, структурный признак. Один из текстов сборника Арто «Искусство и смерть», «Элоиза и Абельяр» (1925), писатель начинает со слов об Абельяре: «Целые районы его мозга гнили» (Арто, 1976:133), после чего следует текст Абельяра — продукт этого смертоносного гниения, — который кончается так: Абельяр «чувствует, как жизнь его становится жидкой» (Арто, 1976:288), а Элоиза появляется с «белым, молочным черепом» (Арто, 1976:136).

У Дали введение мертвого осла как генератора метафорического подобия отчасти следует «некрофильской» генерации текста у Арто. Но у Дали порождение текста из источника гниения-смерти носит гораздо более механический характер и становится своего рода бесконечным наращиванием постоянно разрастающейся парадигмы. Метафорически текст стремится стать универсумом. Так, в тексте «Великий мастурбатор» (1930), отсылающем к одноименной картине, Дали пишет: «Короткая // аллея источников // напоминала // ясное // разложение // гнилых ослов // гнилых лошадей // гнилых кошек // гнилых ртов // гнилых кур // ужасных гнилых петухов // гнилых кузнечиков // гнилых птиц // гнилых покойниц // угнетающе гнилых кузнечиков // гнилых лошадей // гнилых ослов // гнилых морских ежей // гнилых раков-отшельников» (Дали, 1979:145). Гниение уравнивает все формы животного мира. Возникает возможность все выражать через все. Гнилой осел превращается в «сверхзнак», символ гиперкоммутационности. В этой связи любопытна

отмеченная Пикассо у Дали тенденция изображать одно животное через другое: «Эти молодые художники удивительны. Они все знают. Они даже знают, что лошадь нужно изображать через рыбу кость» (Дали, 1979:52). А Элюар, возможно также повлиявший на формирование этой «ослиной» мифологии, писал в 1928 году о блуждающих скелетах ослов, способных внедряться в любое знание: «Скелеты знаний скелеты ослов // Вечно блуждающие в мозгах и плоти» (Элюар, 1951:92).

Дали осуществляет в фильме неожиданное сближение осла и рояля, выявляя их «паранойя-критическое» подобие. Весь эпизод был в основном снят Дали. Вот как описывает он свою работу над сценой: «Съемка эпизода с гниющими ослами представляла весьма изысканную сцену (...). Я с остервенением разрезал их рты, чтобы лучше были видны белые ряды их зубов, я также прибавил несколько зубов в каждый рот, чтобы казалось, будто ослы уже гниют, все еще выbleвывая избыток собственной смерти на иной ряд зубов, созданный клавишами черных роялей. Общее впечатление было таким же мрачным, как если бы в комнату набили с полсотни гробов» (Дали, 1942:213).

Отметим уподобление оскаленной челюсти осла клавиатуре рояля. В дальнейшем рояль у Дали часто уподобляется черепу на основании отдаленного сходства формы и оскаленного ряда зубов-клавишей, например в картине «Атмосферическая мертвая голова, содомизирующая рояль» (1934). К этой же игре уподоблений следует отнести придуманную Дали «черепную арфу», где череп используется как музыкальный инструмент (гравюра «Мягкие черепа и черепная арфа», 1935; гуашь «Девушка с черепом», 1934; картина «Средний атмосферцефальный бюрократ в позе доения молока из черепной арфы», 1933). Между прочим, этот мотив появляется уже у Аполлинера в «Гниющем колдуне», где из зубов, как из клавишей, извле-



С. Дали. «Атмосферическая мертвая голова, содомизирующая рояль», 1934.

каются звуки¹³ (Аполлинер, 1962:90). Но этим подобие осла и рояля не исчерпывается.

Рояль также осмысливается как гроб для осла — отсюда его черный цвет, отсюда и странная форма, отличающая его от обычного гроба. Этот мотив также не оригинален. В смягченной форме он обнаруживается у Гомеса де ла Серны в непоставленном сценарии «Похороны Страдивариуса», где скрипку хоронят в футляре для скрипки: «Распорядитель похорон с маской боли на лице закрывает разбитую скрипку в скрипичный футляр, который уносят» (Гомес де ла Серна, 1980:163). Здесь, как всегда у испанского писателя, эксцентричность образа внутренне мотивирована. Сравнение гроба с роялем неоднократно обнаруживается в «Улиссе» Джойса: «У гроба пианолы крышка резко откидывается» (Джойс, 1989, № 9:160) или: «Приподняв крышку он (кто?) заглянул в гроб (гроб?), где шли наискось тройные (рояля!) струны» (Джойс, 1989, № 5:163). Характерно, что у Джойса, с его повышенной чувствительностью к формальным метаморфозам, обыгрывается и метафора «клавиши-зубы»: «Медные, ослы бедные, ревут, задрав раструб. <...>. Раскрытый рояль — крокодилова пасть: зубы музыка таит» (Джойс, 1989, № 5:179).

И у Гомеса де ла Серны, и у Джойса мы имеем дело с достаточно традиционной метафорикой. Прочтение той же метафоры в «Андалузском псе» затруднено целым рядом обстоятельств. Во-первых, оба члена метафоры явлены зрителю одновременно как некий физический конгломерат, слишком шокирующе зримый, чтобы абстрагироваться до метафоры. У Бунюэля-Дали понимание рояля как гроба или черепа крайне затруднено еще и неистребимым культурным символизмом, связанным с роялем. Рояль практически не может быть включен в текст без учета этого символизма. Зритель в нормальной ситуации отказывается прочитывать рояль как чисто внешнюю форму, не

имеющую никакой заранее данной семантики. Благодаря этому сцена приобретает загадочный характер. Загадка решается вынесением за скобки культурного символизма и акцентировкой внешнего, структуры подобия, «симулакрума». Сцена с ослими и роялями в наиболее шокирующей форме решает проблему построения текста без учета традиционной семантики предмета, на основе внешне-формальных очертаний. Для того чтобы прочесть эту сцену, необходимо прежде всего научиться читать, отказаться от многовекового опыта чтения, от всего интертекста культуры. Научение чтению приравнивается потере навыка (памяти) чтения.

Выведение на первый план категории подобия, «симулакрума», ставит перед сюрреалистскими текстами одну весьма существенную проблему. Это проблема оппозиции: имеющее форму (оформленное) — бесформенное. В «Андалузском псе», как было показано, наличествуют две модели внешне-формального сближения предметов. С одной стороны, объединяются реалии, имеющие ясную геометrizированную форму (чаще всего, тяготеющие к кругу). Здесь наличие формальной ясности, четкости, геометрически имеет существенное значение. В том же случае, когда сближению подвергаются предметы, лишенные геометрической очерченности (осел), весьма существенной становится возможность разрушения формы, акцентируется протевидная бесформенность. Метаморфизм возможен на основании этих двух принципов. Будучи прежде всего конструктивными принципами построения текста, «оформленное» и «бесформенное» в сюрреалистской поэтике приобретают в какой-то мере и мировоззренческое значение (что типично для художественных систем, приравнивающих текст миру). В декабре 1929 года Жорж Батай напечатал текст «Бесформенное», в котором противопоставил бесформенное искусственной и рационалистической заданности

оформленного. Бунт Батайя против геометрии выразился в заявлении, что мир как воплощение бесформенного подобен «пауку или плевку» (Батай, 1970:217). Чуть позже в тексте, озаглавленном «Отклонения от природы», он воспел «чудовища, которые диалектически расположены на полюсе, противоположном геометрической регулярности» (Батай, 1970:230).

Мотивы чудовищ, насекомых, смерти — все это присутствует и в «Андалузском псе», воплощая бесформенность мира. С этой точки зрения, пролог, еще перекликающийся с геометризмом «Полночи в два часа» Десноса, может одновременно читаться как перечеркивание (разрезание) принципа геометризма в пользу подобия бесформенности.

Фильм Бунюэля—Дали в своем сюжете отчасти описывает эволюцию сюрреалистской метафоры от полюса «оформленного» к полюсу «бесформенного», эволюцию, отражающую и характерные изменения в мироощущении сюрреалистов. На уровне формальных приемов эта эволюция может описываться как последовательность следующих этапов: акцентировка шаровой формы (глаз как символ взаимозаменяемости круглых объектов) — расчленение тела как способ элиминации целого, акцентировки частей и их автономизации. Но это расчленение тела вводит и мотив смерти как генератора текста. Смерть в широком ее понимании означает также и отторжение от всего предшествующего культурного интертекста. Она отмечает собой рубеж, за который выносятся вся предшествующая традиция, рубеж, обозначающий становление новой поэтики. Смерть, гниение, распад устоявшихся форм — во всеобщей коммутационности элементов мира, в «некрофилическом» разжижении формы, в возникающем метаморфозном перетекании одних элементов в другие. Речь идет, по существу, о метафорическом уничтожении устойчивых культур-

ных парадигм во имя их замены синтагматическим мышлением, где цепочка, ряд взаимозаменяемых частей берут на себя основную семантическую функцию. Перед нами, таким образом, попытка радикального обновления киноязыка, в отличие от «Механического балета», ориентированного не на мифологию «сотворения мира», а на мифологию его конца.

Эта цепочка смысловых и формальных сдвигов (сама представляющая сюрреалистскую метафору) и есть маршрут сюрреалистской поэтики и мировоззрения, в свернутом виде представленный в фильме Бунюэля-Дали.

В начале главы мы ставили вопрос о принципиальной способности синтагмы, структуры, цепочки элементов нормализовать текст без использования культурного интертекста. Вопрос этот может быть переформулирован: может ли синтагма, цепочка элементов, основанная лишь на внешнем подобии, заменить собой культурный интертекст, вытеснить его и уничтожить? Проведенный анализ убеждает нас в несостоятельности такой процедуры, поскольку сам принцип складывания синтагмы, сам положенный в ее основу механизм внешнего подобия или «симулакрума» может быть освоен зрителем только через интертекст. Для того чтобы принцип «симулакрума» заработал, он должен быть освоен в большом количестве текстов, он должен быть выработан в качестве языковой нормы в обширном слое сюрреалистской литературы.

Освоение этого принципа через иную, «негативную», интертекстуальность, как мы показали, идет также через интенсивное, но пародийное освоение разрушаемого, отрицаемого культурного интертекста (Вермеер, Пруст и т. д.). Перед нами, по существу, попытка разрушить классический интертекст через лихорадочное построение конкурирующей интертекстуальности.

Это столкновение интертекстов — классического и «негативного» — позволяет по-новому взглянуть на принцип «третьего текста», или интерпретанты, о котором говорилось в первой главе. В случае «Андалузского пса» интерпретанта (сюрреалистский негативный интертекст), в значительной степени сохраняя свои функции, предстает уже не как смысловая поправка или создатель стереоскопии смыслов, но в гораздо более радикальной роли. Она выступает как машина, блокирующая смыслы, как нормализатор текста, перекрывающий выходы на культурную парадигму и сворачивающий чтение текста на уровень его линейного развития — уровень синтагматической цепочки элементов. Таким образом, сама синтагматизация чтения, как это ни парадоксально, осуществляется за счет сложных интертекстуальных процедур, за счет операций, разворачивающихся вне поля текста.

Казалось бы, такая стратегия призвана разрушить символическое измерение фильма, свести его чтение к чистой расшифровке внешних подобий. В действительности дело обстоит гораздо сложнее. Элементы, оторванные от своего культурного контекста, неожиданным образом не столько подвергаются символической редукции, сколько становятся «темными», «иероглифическими» элементами, стимулирующими безграничное поле интерпретаций. Они подвергаются вторичной символизации, отчасти даже более сильной, чем та, что осуществлялась через традиционный интертекст. Рука, принадлежащая целостному организму, как бы теряет свое автономное значение за счет ее абсорбции неким значимым целым — человеческим телом. Рука, отрезанная от тела (а метафорически — от своего культурного интертекста), превращается в иероглиф, дающий основание для «безграничных» интерпретаций. Новый киноязык, таким образом, по-своему лукавит, борясь с символическими смыслами. Ирония Бунюэля по поводу символичес-

кого значения льва и орла у Ганса, представляющих «ярость, доблесть или империализм», может быть понята и как ирония победителя в соревновании за степень символической насыщенности изображения. Очевидно, что животные в фильмах самого Бунюэля могут быть интерпретированы как гораздо более неоднозначные и сложные символы, включенные в сознательно выстроенный текст-загадку.

Гриффит, строя свои иероглифы, довольствовался тем, что изолировал женщину (например, Лилиан Гиш в «Нетерпимости») от общего движения текста. Бунюэль и Дали идут гораздо дальше, расчлняя сам гриффитовский иероглиф на части и складывая эти части в цепочки «симулакрумов». Текст, как и тело, подвергаясь расчленению на автономизированные части, неизбежно становится набором иероглифических цитат. А блокировка чтения этих цитат через элиминируемый интертекст неизбежно приводит к еще большему возрастанию их цитатной функции, к усилению поиска интертекста, стимуляции смыслопорождающих операций, а в случае «Андалузского пса», к необычайному возрастанию роли «негативной» интерпретанты. Последняя в итоге и позволяет прочесть фильм как систему отсылок к общему смыслу. Ведь зрителю предлагается череда построенных на внешнем признаке метафор (имеющих характер загадки: зритель постоянно вынужден отгадывать, на какой черте внешнего подобия строится метафорическая мутация), описывающих одно и то же ядро значения. Мы видели, как за цепочкой подобий возникает постоянный набор образов — жемчуг, череп (объединенный с мотивом жемчуга еще и устойчивой метафорой жемчужных зубов), муравьи, бабочка и т. д., — отсылающих к общему ядру значения — теме смерти, эротики и объединяющему их мотиву метаморфоз. В «Магнитных полях» Бретона—Супо есть образ «бабочки из рода сфинкса» (Бретон—Супо, 1968:32), олицетворяющей

загадку метаморфизма. Эта бабочка с полным основанием может стать знаком поэтики «Андалузского пса», потому что, в конце концов, смыслом фильма оказывается не столько его тема, сколько сама загадка метаморфизма, загадка языкового принципа, положенного в основу текста.

Часть 4. Теоретики-практики

Глава 6. Персонаж как «интертекстуальное тело»

(«Поручик Киж» Тынянова)

В первой главе уже говорилось о Юрии Тынянове как об одном из мыслителей, заложивших основы теории интертекстуальности. Как известно, Тынянов был также крупным теоретиком кино, имевшим опыт практической работы в кинематографе. Вот почему нам представилось важным обратиться к анализу одного из его кинематографических опытов — фильму «Поручик Киж», сделанному совместно с режиссером А. Файнциммером. В своей художественной практике Тынянов в значительной мере руководствовался концептуальным багажом, наработанным им в области теории. Это дало нам возможность проанализировать выбранный фильм с точки зрения реализации в нем определенных теоретических постулатов. «Поручик Киж» избран нами по нескольким причинам. Во-первых, его режиссер не обладал своими собственными оригинальными идеями в области поэтики (в отличие, скажем, от ФЭКСов, интерпретировавших сценарии Тынянова в рамках эксцентрических установок). Файнциммер, как нам представляется, в основном непосредственно следовал за тыняновскими указаниями. Во-вторых, определенный интерес, с точки зрения выбранной нами темы, представляет и сама творческая история сюжета о Киж. Сюжет этот подвергался многочисленным переработкам и существует в разных версиях (в том числе, и широко известной литературной); прихотливые смысловые связи, которые складывались между этими версиями, также могут быть поняты как интертекстуальные отношения.

В целом творческая история «Киж» сегодня достаточно хорошо изучена (Тоддес, 1981; Сэпман, 1973:74—76).

Первоначально Тынянов написал сценарий «Киж» для С. И. Юткевича (май 1927 года), но фильм тогда поставлен не был (Юткевич, 1962:42). В декабре писателем был закончен знаменитый рассказ (напечатан в январе 1928 года). В начале 30-х годов Тынянов вновь вернулся к кинематографической версии «Киж» и написал новый вариант сценария, который и был поставлен А. Файнциммером на студии «Белгоскино» (выпуск в прокат — март 1934).

Таким образом, «Киж» был создан в четырех версиях (одна из которых — фильм), находящихся между собой в сложных и до сих пор во многом не проясненных отношениях. И поныне существует тенденция выносить фильм о Киж на периферию тыняновского творчества. Известно, что Тынянов в 30-е годы говорит о себе как о человеке, «когда-то работавшем в кино» (Сэпман, 1973:76). Н. Зоркая, хотя и уклоняется от точных формулировок, склонна сводить участие Тынянова в фильме к минимуму (Зоркая, 1967:292). Между тем мы располагаем авторитетными свидетельствами, подтверждающими его очевидную причастность к съемкам. Сразу после выхода фильма на экран Г. Козинцев, который был консультантом фильма, писал: «А как работал Юрий Николаевич? Это был не только автор, который непосредственно работал с режиссером, — он работал также и с актерами, за что и получил благодарность от фабрики «Белгоскино»» (Козинцев, 1983:28). Полностью согласуется с утверждениями Козинцева и свидетельство актера, игравшего в картине, Э. Гарина: «...наша работа над этим фильмом, совместная с Ю. Н. Тыняновым, была образцом и идеалом совместной творческой работы актерского и режиссерского коллектива с писателем. От первых репетиций до монтажа фильма

Юрий Николаевич не оставлял нас без своих указаний о типах играемых нами людей и той эпохе, в которой они двигались» (Гарин, 1935). Существует и ряд других косвенных указаний на то, что Тынянов, по сути дела, был подлинным соавтором режиссера¹. Однако сомнения в том, что фильм Файнциммера является авторизованной Тыняновым версией «Киже» окончательно отпадают в результате анализа поэтики ряда эпизодов фильма, глубочайшим образом связанной с литературным и теоретическим творчеством Тынянова. Но между всеми (во всяком случае, судя по трем дошедшим до нас вариантам) тыняновскими обработками анекдота о Киже существуют цепочки сдвигов, подстановок, подмен. Прежде всего в глаза бросается исчезновение целых сюжетных линий (например, истории поручика Синюхаева из рассказа), но также и удивительная чехарда персонажей. Основная часть действия рассказа отнесена к 1797 году, а сценария — к весне 1800 года (в сценарии существует точный временной указатель — эпизод с изгнанием английского посла Витворта, опущенный в фильме). Между этими двумя датами в жизни павловского двора произошло важное событие — «отставка» фаворитки Нелидовой и последовавшая за ней смена «партий». Эта смена «партий» отражена Тыняновым. В рассказе действуют Нелидова и фавориты нелидовской «партии» — Аракчеев и Нелединский-Мелецкий. В сценарии и фильме роль Нелидовой передана Лопухиной-Гагариной, а опала Аракчеева и Нелединского-Мелецкого вызывает к жизни образы замещающих их Палена и Кутайсова (о Кутайсове в рассказе лишь глухо упоминается без названия имени: «денщик-турок»).

Эта смена лиц слабо мотивирована сюжетом, она отвечает какой-то иной авторской потребности. В рассказе существует прямо выраженный мотив такого рода замещений: «Быстрая Нелидова была отставлена и ее место заняла пухлая Гагарина» (Тынянов,

1954:25). Эта фраза оказывается программной для переработки текста писателем. Но еще более ясно выражен этот мотив в ином месте: «Он (Павел. — М. Я.) стоял в темноте, в одном белье. У окна он вел счет людям. Делал *перестановки*, *вычеркивал из памяти* Беннигсена, *вносил* Олсуфьева.

Список не сходился.

— Тут моего счета нету...

— Аракчеев глуп, — сказал он негромко.

— ... *vague incertitude* (смутная неопределенность, франц. — М. Я.), которую сей угодствует...» (Тынянов, 1954:28). В дальнейшем мы специально остановимся на трансформации этого эпизода в фильме, а пока отметим, что Павел здесь играет в игру самого Тынянова, переставляющего, вычеркивающего, вносящего. Временной сдвиг между версиями, отражаясь в сдвиге привязки анекдота, дает также странное эхо. В 1797 году Кижэ — еще подпоручик, прошло три года, и в фильме он стал поручиком. В финале рассказа обер-камергер Александр Львович Нарышкин вспомнил полковника:

— Ну да, полковник Кижэ... Я помню. Он махался с Сандуновой...» (Тынянов, 1954:29). Таким образом, почти вся интрига сценария, так же как и имя одной из центральных героинь фильма, всплывают здесь в каком-то смутном воспоминании. А так как само имя Сандуновой связано с неосуществленным замыслом Тынянова «Бани Сандуновские» (Степанов, 1983:239—240), то становится ясно, что здесь персонаж рассказа как будто силится вспомнить сюжет еще не поставленного фильма и не написанного рассказа.

Нечто подобное происходит и с Нелидовой — она упоминается в «Малолетнем Витушишникове», где фигурирует уже ее племянница Варенька, любовница сына Павла — императора Александра: «Варенька Нелидова была не только статна фигурою и правильна чертами, но в ней император как бы почерпал уверен-

ность в том, как все кругом развилось и гигантскими шагами пошло вперед. Она была племянницей любвицы его отца, также фрейлины Нелидовой <...>. Та была мала ростом, чернява и дурна, способна на противоречия. Эта — великолепно спокойного роста, с бедной мраморностью членов...» (Тынянов, 1989^a:421). Этот переход от Нелидовой из «Киж» к Нелидовой из «Витушишников» демонстрирует «развитие» и движение вперед, при том, что Нелидова-старшая выступает как бы пародией на Нелидову-младшую. Преемственность персонажей создает важную для Тынянова переключку между текстами. Изучавший работу Тынянова над романами Г. А. Левинтон заметил, что по отношению к историческим и документальным источникам писатель постоянно осуществляет сдвиги «не только в хронологии, но и в составе и функциях персонажей» (Левинтон, 1988:7). По мнению исследователя, эти сдвиги позволяют романисту трансформировать «источник» (явление чисто генетическое) в подтекст, выступающий «как необходимый элемент семантики цитирующего текста» (Левинтон, 1988:6). Иными словами, речь идет о превращении источника в глубинный интертекст.

Любопытно, что и со своими собственными текстами Тынянов осуществляет ту же самую процедуру, что и с документальными источниками романов. От варианта к варианту он искажает их документальную и персонажную среду, тем самым создавая между разными их редакциями подлинно интертекстуальные связи. Он работает со своими же текстами, как с текстами других авторов, как с фондом цитат.

Одно это показывает, до какой степени существенна идея интертекста для практической работы Тынянова. В 1929 году он писал Виктору Шкловскому: «Я смотрю на свои романы, как на опыты научной фантазии, и только. Я думаю, что беллетристика на историческом материале теперь скоро вся пройдет, и будет белле-

тристика на теории. У нас наступает теоретическое время» (Шкловский, 1983:28). Сказанное о литературе еще в большей степени относится к кинематографу. В сознании ленинградских филологов тыняновского круга кино было младшей по отношению к литературе линией эволюционного развития, что позволяло относиться к нему менее «почтительно», более экспериментально (см.: Лотман, Цивьян, 1984). Ниже нам еще придется столкнуться со случаями, когда Тынянов, снимая элементы подчеркнуто теоретического построения текста в своей прозе, откровенно оставляет такого рода «теоретические ребра» в кинематографическом материале.

Есть все основания полагать, что и сам первоначальный замысел «Киж» возник у Тынянова на почве его теоретических штудий. В «Проблеме стихотворного языка» он специально и подробно останавливается на «бессодержательных» в широком смысле слова, получающих в стихе какую-то кажущуюся семантику» (Тынянов, 1924:80). Принципиальную роль в этой «семасиологизации» бессодержательных слов Тынянов приписывал «тесноте и единству стихотворного ряда», которые интенсифицируют так называемые «колеблющиеся признаки значения» и создают «видимость значения», «кажущееся значение» (Тынянов, 1924:82). При этом в образуемом динамикой стиха ряду могут быть «семантические пробелы, заполняемые безразлично каким в семантическом отношении словом» (Тынянов, 1924:83). Эти пробелы в стихе «семасиологизируются» «в результате ориентации на соседнее слово» (Тынянов, 1924:85), создаваемой теснотой ряда и ритмом.

Чтобы приобрести значение, слово должно быть непонятно — тогда в нем мобилизуется некий лексический тон, стимулирующий выступление на первый план «колеблющихся признаков значения». Тынянов цитирует рассказ Чехова «Мужики», где непонятное

слово «дондеже» (ср. с отчасти сходным «Кижe») вызывает слезы героини (Тынянов, 1924:95). Особо Тынянов останавливается на «семасиологизации» частей слов: «подчеркивание частей слова нарушает в слове соотношение вещественного и формального элементов <...>, оно делает, как однажды выразился сам Маяковский, слова «фантастическими» (т. е. именно и соответствует выступлению в них колеблющихся признаков)» (Тынянов, 1924:116).

Превращение описки, непонятности первоначально в имя, а затем уже и в зыблущийся образ поручика происходит по принципам, изложенным в указанном теоретическом труде Тынянова. Эту связь Кижe с теорией стиха отмечал В. Шкловский в 1933 году: «Кижe — пропущенная строфа в написанной поэме. Строфа, однако, существующая по законам поэмы» (Шкловский, 1990:469). И действительно, в рассказе эта сцена звучит так: «...вместо «Подпоручики же Стивен, Рыбин и Азанчеев назначаются» написал: «Подпоручик Кижe, Стивен, Рыбин и Азанчеев назначаются». Когда же он писал слово «Подпоручики», вошел офицер, и он вытянулся перед ним, остановясь на «к», а потом, сев снова за приказ, напутал и написал: «Подпоручик Кижe» (Тынянов, 1954:4). Здесь мы как раз и имеем выделение части слова (окончания), нарушающее «соотношение вещественного и формального элементов». В сценарии этот эпизод еще более тесно связан со стиховедческими штудиями Тынянова. Здесь эта сцена решена более сложно. Писарь пишет: «Поручики же Жеребцов, Лоховский учиняются впредь до приказа» (Тынянов, 1933:кадр 128). В параллельном монтаже Павел в нетерпении ждет приказа. «Сорвал с груди орден, бьет в стеклянную ширму, все чаще и чаще» (Тынянов, 1933:кадр 130).

«134. Орден бьет в стекло.

135. Писарек написал букву «к» и застыл на ней.

136. Повторяющий звуки адъютант напряжился...
— ККК...
137. Звонок.
138. Адъютант хрипит, быстро, шепотом и притопы-
вая ногой:
— Скорей, скорей, скорей, бестия, бестия, бес-
тия».

Все это приводит к ошибке. Конечный текст писаря следующий: «Поручик Кижэ, Платонов, Любавский, назначаютя...» (Тынянов, 1933:кадр 139а).

В отличие от рассказа, в сценарии ошибка рождается из ритмического биения (постукивания орденка, притопывания, шаманических повторов адъютанта) — главного стихового фактора сгущения ряда и последующих за ним семантических трансформаций. Тынянов насыщает этот эпизод и чисто стиховыми аллитерациями: «поручики же Жеребцов», фонетически взаимосвязанные Лоховский и Любавский (отметим, между прочим, типичную смену имен от рассказа к сценарию). В фильме фонический момент подчеркнут особо — там писарь многократно повторяет вслух содержащийся в самом тексте звуковой повтор: «поручики же Жеребцов...» Возникающая из квазистихового звучания ошибка превращается в имя, вновь фиксируясь на письме во время правки Павлом текста приказа, когда в конце слова «поручик» он вставляет «твердый знак» — непроизносимую букву, «нулевой» звук. Определенная буква или звук, по наблюдениям Тынянова, могли иметь значение знака пародийности (об этом см. ниже). Так, например, Тынянов отмечал, что в эпиграммах Пушкина «*ижица* становится знаком Каченовского, его пародическим обозначением» (Тынянов, 1977:297). Г. Левинтон отсылает и к пушкинскому: «Дьячок Фита, ты ижица в поэтах» (Левинтон, 1988:14). Не исключена связь «ижицы», как знака пародийности, с орфографией и звучанием имени Кижэ.

Роль письма, описки, искажения имени вообще значительна в кинематографическом творчестве Тынянова — ср. с тем эпизодом из «Шинели» Г. Козинцева и Л. Трауберга, где сценарист Тынянов заставляет Башмачкина изменять в документе имя Петр на Пров. При сравнении «Шинели» и «Киж» невольно возникает ощущение, что второй фильм как бы рассказывает историю персонажа, возникшего под пером героя первого.

Это ощущение подтверждается рядом обстоятельств, в частности и самим именем Башмачкина — Акакий Акакиевич, в котором Б. Эйхенбаум обнаруживал элементы «заумного слова». Эйхенбаум привлек в этом контексте внимание к черновому варианту Гоголя, объясняющему происхождение имени Акакия Акакиевича: «Конечно, можно было, некоторым образом, избежать частого сближения буквы к, но обстоятельства были такого рода, что никак нельзя было это сделать» (Эйхенбаум, 1969:313). Происхождение Киж из повтора буквы «К», на которой замирает писарь, как бы проясняет те обстоятельства, которые отказывается растолковать Гоголь. Второй момент, сближающий «Шинель» (над экранизацией которой Тынянов работал в 1926 году) и «Киж», еще более выразителен. В первом варианте сценария «Киж» (1927) злополучный поручик представлен в виде пустой шинели, которую избивают перед строем, а затем волокут в Сибирь (Тынянов, 1927). Таким образом, Тынянов сознательно сближает ситуацию возникновения «бесмысленных», заумных слов и ситуацию цитирования, активной интертекстуализации своих текстов.

Расхождения в описании происхождения Киж, на наш взгляд, объяснимы. Широко известно, что Тынянов одновременно с созданием первого варианта сценария разрабатывал концепцию близости кинематографа стиху: «Кадр — такое же единство, как фото,

как замкнутая стиховая строка. В стиховой строке по этому закону все слова, составляющие строку, находятся в особом соотношении, в более тесном взаимодействии; поэтому смысл стихового слова не тот, другой по сравнению не только со всеми видами практической речи, но и по сравнению с прозой. При этом все служебные словечки, все незаметные второстепенные слова нашей речи — становятся в стихах необычайно заметны, значимы.

Так и в кадре — его единство перераспределяет смысловое значение всех вещей, и каждая вещь становится соотносительна с другими и с целым кадром» (Тынянов, 1977:336). Доминирующая роль в создании тесного «стихового» ряда в кино отводилась Тыняновым ритму (Тынянов, 1977:338—339).

Все это делает понятным обстоятельства возникновения Киже в рамках кинематографа, ритмическую интерпретацию сцены его рождения в сценарии, «фоническую» — в фильме, и сознательное ослабление этого момента в прозе (смену мотивировки).

В сценарии «Обезьяна и колокол» (1930) Тынянов охотно использует заумь, иногда прямо цитируя свой стиховедческий труд. Мы уже упоминали отмеченное им у Чехова слово «дондеже» (в старорусском означающее — пока, когда, как). Впервые внимание к «заумному» «дондеже» привлек Шкловский в работе 1916 года «О поэзии и заумном языке» (Шкловский, 1990:52). Затем к нему обращается Тынянов в своем стиховедческом труде. Тынянов цитирует из Чехова: «При слове «дондеже» Ольга не удержалась и заплакала. На нее глядя, всхлипнула Марья, потом сестра Ивана Макарыча» (Тынянов, 1924:94). В сценарии это слово появляется (так же «неосмысленно», как и в «Мужиках» Чехова) в сцене наказания колокола, когда палач сечет его кнутом:

Палачи жарят колокол в три кнута.

— Ух, ожгу!

Колокол стонет, старухи в толпе завыли.

Поп читает:

— Дондеже...

(Тынянов, 1989:143).

Вой старух так же увязывается со словом «дондеже», как и плач героев Чехова. Иной мотивировки этому слову в тексте нет. Если не считать того, что оно возникает в ситуации ритмического биения кнута. Когда это слово появляется в данном эпизоде вторично, оно фонической инерцией влечет за собой и приговор обезьяне — «сжечь». Бессмысленное «же» из «дондеже» переходит в страшное «сжечь».

Подобную же немотивированную звуковую игру мы обнаруживаем и в прологе «Обезьяны и колокола». Здесь неожиданно возникают певчие, которые поют:

Ане — на — гос — ане — на — поди

Хабе — бо — хаву — же —

Господи Боже! <...>

Ндп. Хабевувы, аненайки.

Ндп. Певчие должны слоги, которые вытягивают, заполнять словами «ане-на» и «хабе-бу», и зовут их оттого Хабевувами и Аненайками» (Тынянов, 1989:131). Эти странные «филологические» титры акцентируют наличие зауми и помогают прочесть в пении певчих зашифрованные в нем слова «Господи Боже!» — *же* здесь, как и в «Киж», отделяется от слова Боже, превращаясь в загадочное «хаву-же».

Это интенсивное использование зауми в киносценариях может быть объяснено с разных точек зрения. ОПОЯЗовцы уже на раннем этапе связывали заумь с превращением «практического» языка в «поэтический». В 1921 году Р. Якобсон отмечал тенденцию произвольного словотворчества «не входить ни в какую координацию с данным практическим языком» (Якобсон, 1987:313). А Л. Якубинский еще в 1916 году иллюстрировал явление «обнажения» слова в поэзии,

придания ему поэтической самодостаточности десемантизацией имени: «Я произношу громко, несколько раз подряд свое имя и перестаю понимать что-либо: под конец я не различаю ничего, кроме отдельных слогов. Тогда я перестаю понимать все, забываю обо всем. И, как бы загипнотизированный, продолжаю произносить звуки, понять смысла которых я уже не могу» (Якубинский, 1986:169).

Итак, введение зауми в кинематограф может пониматься как способ внедрения в новый язык этой антипрактической направленности, механизма генерации собственно кинематографического, самодостаточного языка. Не случайно Б. Эйхенбаум определяет фотогению как кинозаумь: «Фотогения — это и есть «заумная» сущность кино. <...>. Мы наблюдаем ее на экране вне всякой связи с сюжетом — в лицах, в предметах, в пейзаже. Мы заново видим вещи и ощущаем их как незнакомые» (Эйхенбаум, 1927:17) (о зауми в кинотеории ОПОЯЗа см.: Ямпольский, 1988). Но это «незнакомое» состояние вещей и есть перевод киноязыка из практической в поэтическую плоскость.

Есть и еще одна совершенно особая черта тыняновской зауми в кино. Заумь появляется, как правило, в контексте цитат, она постоянно включается в интертекстуальные отношения. «Дондеже», конечно, не случайно отсылает и к «Проблемам стихотворного языка», и к рассказу Чехова. Но этого мало. Оно появляется в сцене сечения колокола, со всей очевидностью отсылающей к сцене сечения Кижы. Заумное слово возникает на пересечении интертекстов, там, где образуется их иероглифическое напластование. Вероятно, это связано с тем, что сам по себе продукт иррационального словотворчества (используя выражение Якубинского — глоссемосочетания) есть результат конденсации звукового ряда, его сгущения, взаимопроникновения звуков под давлением тесноты ряда. Звукосочетание уплотняется до смыслонесущего

слова, приобретает своего рода телесность в результате этого сдвига звуковых слоев. Именно поэтому заумное слово можно понимать как своеобразную метафору интертекстуальности, как анаграмму, которая «как бы подыскивает себе значение» (Якобсон, 1987:313).

Заумное слово стремится стать цитатой уже в силу того, что оно всегда возникает как аномалия, требующая нормализации и приобретающая такую нормализацию через интертекст. Именно так, через интертекст, встраивается в наррацию злополучное «дондеже».

То же самое, как будет показано ниже, происходит и с лишенным тела героем «Кижe». Кижe возникает как иероглиф, загадочная параграмма, подыскивающая значение, как звуковой комплекс, стремящийся обрести телесность. Рассмотрим, каким образом «нулевой» персонаж Тынянова обретает «облик» через интертекст и какие проблемы возникают на этом пути у его автора.

Как мы уже указывали, для процесса материализации «кажущегося значения», «видимости значения» — типичных продуктов интертекстуализации — исключительно важно стимулирование неких смутных, «вторичных», «колеблющихся признаков значения». В рассказе (вполне в соответствии с принятым в нем «сюжетиванием» принципов поэтики, «метаописательностью») эти колеблющиеся признаки постоянно являются в тексте в виде той самой зыби, о которой мы уже говорили. Кижe в прозе Тынянова есть не просто пустота, *пробел*, но именно материализация каких-то колеблющихся обертонов. Приведем в подтверждение тому несколько цитат: «...в *прерывистых* мыслях адъютанта у него наметилось и лицо, правда — едва *брезжущее*, как во сне» (Тынянов, 1954:14; курсив мой. — М. Я.). Во время экзекуции Кижe деревянная «кобыла казалась не вовсе пустою. Хотя на ней никого не

было, а все же как будто кто-то и был. <...>. Потом ремни расхлестнулись и чьи-то плечи как будто освободились на кобыле» (Тынянов, 1954:14). Во время конвоирования Кижэ по этапу: «И пустое пространство, терпеливо шедшее между ними, менялось; то это был ветер, то пыль, то усталая, сбившаяся с ног жара позднего лета» (Тынянов, 1954:14).

Иными словами — «vague incertitude» (смутная неопределенность), как изволил выразиться Павел, размышляя над производимыми им (и Тыняновым) смещениями и перестановками персонажей. Возникает ощущение, что если персонажей одного ряда (как слова в строке) постоянно смещать, сдвигать (силой имперской или авторской воли или динамической энергией стихотворного ритма), то в возникшем в их тесном ряду «пробеле» может забрезжить колеблющийся лик фантастического смысла — Кижэ.

Однако кинематограф — все-таки не стих. Это понимал, конечно, и Тынянов. В прозе, особенно ритмизированной, к которой он тяготел², такое сгущение пробела до значимости было, возможно, наиболее зримо в метафорах, вроде «усталая, сбившаяся с ног жара». В кино ситуация иная. Здесь царство *изображения*. В сценарии Тынянов не только сохраняет «брезжущий» лик, но даже материализует его до вполне конкретного изображения, правда в деформированном масштабе и, по-видимому, выполненного в двойной экспозиции. «354. Из наплыва. Колоссальный поручик стоит перед Павлом с обнаженной шпагой». «471. Из наплыва. Колоссальный полковник на коленях перед Павлом, держит шпагу, охраняя его». «491. Из наплыва. За свадебным столом колоссальный полковник рядом с фрейлиной» (Тынянов, 1933) и т. д. Все эти кадры относятся к видениям Павла и вводятся единообразным «из наплыва», призванным подчеркнуть именно полуреальный статус Кижэ. «Колоссальность» поручика, а затем полковника также, скорее всего,

лишь знак его нереальности (поскольку самый простой способ создания разницы в размерах — это двойная экспозиция, как раз и используемая для изображения полупрозрачных видений). Еще раз полупрозрачность Кижэ явлена в сценарии метафорически. Когда адъютант возвращает сосланного Кижэ из Сибири, к нему в возок ставят «огромную бутылку вина», которую увенчивают треуголкой (Тынянов, 1933:кадр 399), очевидно замещающей Кижэ. У въезда в Петербург адъютант «поднял из шинели бутылку, посмотрел на нее на свет. Пустая бутылка. На дне немного вина. Сквозь нее перила моста» (Тынянов, 1933:кадры 405—406).

Однако из фильма этот мотив явленной полупрозрачности выпадает, здесь нет никаких видений «колоссального поручика», а сцена с бутылкой лишена всякой метафоричности. Вероятнее всего, Тынянов и Файнциммер сочли такое решение слишком грубым и отказались от него.

И хотя в фильме сохранились физически зримые субституты Кижэ (кресло с напяленной на него треуголкой в эпизоде свадьбы, игрушечный солдатик и т. д.), их количество по сравнению со сценарием резко сокращено. Речь шла, по-видимому, о попытках найти чисто кинематографический эквивалент «пустоты».

Между тем, в кинематографе существует достаточно очевидная возможность создать эквивалент «нулевому персонажу». Ведь именно таким персонажем, по сути дела, является съемочная камера. Она занимает в пространстве легко локализуемое место (место точки зрения в линейной перспективе) и при этом никогда не видна в кадре. Она есть и ее нет одновременно. Именно по пути идентификации невидимого персонажа с точкой зрения камеры пошел, например, Куросава в «Паучьем замке» (1957), когда ему нужно было решать аналогичную задачу. В сцене, где Васидзу (Макбету) является призрак Мики (Банко),

камера неожиданно снимается с места и перемещается на место предполагаемого присутствия невидимого гостям, но видимого Васидзу призрака, и далее камера активно надвигается на в ужасе отшатывающегося от нее Тосиро Мифунэ. Поскольку на протяжении всего фильма субъективная точка зрения табуирована, резка смена поэтики, подчеркиваемая движением съёмочного аппарата, создает поразительный эффект присутствия «нулевого персонажа».

В «Поручике Кижэ» такой прием практически не используется. В силу каких-то причин поэтика субъективной камеры не вызывала интереса ни у Тынянова, ни у режиссера (хотя после «Последнего человека» Мурнау, 1924 года, она широко обсуждалась и использовалась). В результате в фильме наименее интересны как раз те эпизоды, в которых присутствует зримо обозначенный просветом между конвоирами пробел-Кижэ. Наиболее показателен в этом смысле эпизод прибытия Кижэ в крепость. Образующие треугольник три конвоира останавливаются перед воротами крепости, где их встречает озадаченный комендант. В сценарии этот эпизод описан следующим образом: «Два гренадера стоят навтыжку, между ними никого. Комендант то отходит, то подходит — всматривается в пространство» (Тынянов, 1933:кадр 298). В фильме Файнциммер придумывает сложный рисунок движений коменданта, сопровождающихся сложными движениями камеры, однако структура эпизода остается подобной сценарной. Гренадеры неподвижны, движется комендант. Пустота и замыкающие ее гренадеры прикованы к земле. Функция зрения целиком перенесена на коменданта. Неподвижные конвоиры в прямом смысле слова охраняют «нулевой персонаж» от идентификации с субъективной камерой.

Принципиальный отказ от субъективной камеры, по всей вероятности, имел для Тынянова и Файнциммера важное теоретическое значение. Дело в том, что

идентификация со взглядом камеры обязательно предполагает четкую организацию внутрикадрового пространства, основанную на «иерархичности» линейной перспективы, ясно фиксирующей и делающей привилегированной точку зрения камеры (отсюда, например, тяготение к использованию короткофокусной оптики именно в субъективных планах, поскольку создаваемое такой оптикой изображение особо подчеркивает остроту перспективы). Чаще всего подчеркнутая перспективность субъективного изображения способна создать сильный эффект присутствия камеры — нулевого персонажа³. Понятно, что четкая организация пространства мнимого присутствия Киже по своей сути противоречит тыняновской идее «брезжущей», зыбкой пустоты, принципу бесконечных идентификационных подмен, отрицающих саму возможность даже химерической локализации Киже в некой привилегированной геометрической точке.

Отказ от пространственной ясности как основы функционирования субъективной камеры последовательно проведен в «Поручике Киже» в целом ряде сцен.

К их числу относится эпизод свадебного пиршества Сандуновой после ее венчания с Киже. В сценарии ему отведен всего один кадр, в фильме же этот эпизод занимает двадцать три кадра, что указывает на его важность, так как в целом сценарий решительно сокращался Файнциммером. Эта сцена написана Тыняновым как простая сюжетная связка, с единственной, пожалуй, любопытной ремаркой — но из нее-то, возможно, и вырос сложный монтажный эпизод фильма: «Свадебное пиршество в *круглой* комнате» (Тынянов, 1933: кадр 518). Трудно сказать, почему Тынянову понадобилась именно круглая комната. Файнциммер заменяет ее круглым столом, за который он усаживает множество гостей, саму же комнату делает квадратной и абсолютно зеркально симметричной, к тому же про-

низывает комнату рядом колонн (выполняющих такую же функцию неподвижных пространственных осей, как конвоиры в сцене прибытия Киже в крепость). За спину каждому гостю он ставит совершенно одинаковых слуг. Эпизод начинается крупным планом адъютанта Каблукова (Э. Гарин), заглядывающего в комнату через одну из дверей. Далее следует ряд крупных планов сидящих за столом персонажей. Мы видим старуху с лорнетом, Палена (Б. Горин-Горяинов), Сандунову (С. Магарилл), все время неуверенно переводящую взгляд из стороны в сторону. Как соотносены эти люди между собой, непонятно. Наконец, восьмой кадр эпизода дает общий (ситуационный) план, но мы видим лишь абсолютную симметрию круга в квадрате, так что никаких четких пространственных ориентиров мы не получаем и тут (вообще круг, в силу своей пространственной однородности, с трудом четко восстанавливается в монтаже, и мы как бы оказываемся в зеркальной бесконечности). И далее ни разу больше общий план не повторяется, так что мы вынуждены соотносить людей только через оси их взглядов, но именно они-то, постоянно блуждая, никак не стыкуются. В этом эпизоде значительная роль отведена старухе с лорнетом. Нацеливание любого оптического прибора в принципе равнозначно фиксации взгляда и обыкновенно подготавливает введение *субъективного* плана. Ничего подобного у Файнциммера не наблюдается. Старуха с лорнетом неуверенно крутит головой (таким образом лишь фиксируя блуждание своего взгляда), никаких субъективных планов за нацеливанием лорнета не следует, но продолжается череда таких же крупноплановых портретов.

Этот эпизод в более изощренной форме предлагает тот же принцип, что и сцена прибытия в крепость. Само пространство совершенно неподвижно (стол, за которым сидят «прикованные» к стульям гости), но дезориентация, блуждание взгляда, введенные в сим-

метрию, блокируют ясное понимание пространственных отношений, создают пустотную зыбкость.

Отход от использования принципа субъективной камеры может иметь для Тынянова еще одну глубинную мотивировку. Персонаж, начавший складываться в зыблущемся пространстве зауми, не может получить свой окончательный статус в режиме работы субъективной камеры. Ведь субъективный план неизбежно акцентирует *единую* точку зрения как пространственный локус возникновения героя. Но уже с самого начала герой складывается из совмещения *различных* звуковых блоков, из взаимоналожения слоев. Он складывается как цитата, как нечто, не принадлежащее до конца пространству текста, повествования. Поэтому он может реализоваться только через формальный языковой эквивалент явлению интертекстуальности. Субъективный план таким эквивалентом быть не мог.

Заумные слова в текстах Тынянова, как мы уже отмечали, всегда сопровождаются цитатным контекстом, что вполне закономерно для создателя теории пародии. «Кижэ» и строится его автором не только как текст, возникающий из глоссемосочетания, но и как пародийный текст. Этот момент чрезвычайно важен для понимания всей его поэтики. Исследователями до сих пор не отмечено, что «Кижэ», например, пародийно связан с повестью Э. Т. А. Гофмана «Крошка Цахес, по прозванию Циннобер». Такое упущение отчасти объясняется тем, что эта связь в рассказе ослаблена и принципиально не значима для прозаической версии сюжета. Обращение Тынянова к новелле Гофмана может быть объяснено поразительными чертами сходства между Цахесом и Павлом. Существенно, например, происхождение Цахеса от крестьянки, скрытое им и затем обнаруживающееся в слухах, так что люди не знали, «быть может, тут и в самом деле что-то кроется» (Гофман, 1978:172). Этому

мотиву соответствуют упорные слухи о «подменности» Павла который, якобы, был сыном изгнанной Екатериной крестьянки; слухи, обыгранные Тыняновым в определении Павла как «безродного» (Тынянов, 1951:21) и в письме из фильма: «Какой ты есть, мы тебя не знаем акромя, что плешивый, курносый да злой и за царя не почитаем вовсе. Известно, что ты подмененный, а которые и тому не верют, и говорят еще, что и вовсе царя нет».

Цахесу приданы черты безобразного уродства, роднящие его со стандартным образом Павла, и не случайно, вероятно, он неоднократно описывается Гофманом как «линнеева обезьяна-ревун Вельзевул». Обезьяна, как известно, — наиболее устойчивое сравнение для этого русского императора. Характеристики Цахеса могут быть почти без изменений перенесены на литературного Павла, например: «...их превосходительство хотя и невеликоньки ростом, однако же обладают чрезмерно крутым нравом, скоры на гнев и не помнят себя в ярости...» (Гофман, 1978:171). Или: «Циннобер <...> закричал, забушевал, стал от ярости выделывать диковинные прыжки, грозил стражей, полицией, тюрьмой, крепостью» (Гофман, 1978:173).

У Гофмана обнаруживаются и такие расхожие мотивы павловской легенды, как заговор и постыдное убийство (смерть?) в собственных покоях и т. д.

Но еще более привлекательной для Тынянова могла быть сама статья Цахеса — видимого для одних, невидимого для других, воплощения зыбкости и подменности, вспомним хотя бы признание Кандиды: «Чудище умело так притворяться, что становилось похоже на Бальтазара; а когда она прилежно думала о Бальтазаре, то хотя и знала, что чудище не Бальтазар, все же непостижимым для нее образом ей казалось, будто она любит именно ради Бальтазара» (Гофман, 1978:168).

Тынянов наполняет сценарий множеством прямых цитат и ссылок на Гофмана и вводит выпавший из фильма ключ, указывающий на текст пародирования. В сценарии неизвестно откуда возникает маленький человечек, он же «карлик»: «Конь у входа. Маленький человек подсаживает Павла. Павел легко садится в седло. Кряхтя влезает маленький человечек в большой треуголке — на громадную лошадь — никак не может — два лакея сажают его. Павел смеется. Едут: впереди — Павел, позади человечек» (Тынянов, 1933:кадр 255).

Этот, казалось бы, сюжетно никак не мотивированный эпизод, является прямой реминисценцией первой встречи Бальтазара со своим двойником Цахесом: «...все его попытки достать стремя и вскарабкаться на рослое животное оказались тщетными. Бальтазар все с той же серьезностью и благожелательством подошел к нему и посадил в стремя. Должно быть, малыш слишком сильно подскочил в седле, ибо в тот же миг слетел наземь по другую сторону.

— Не горячитесь так, милейший мусье! — вскричал Фабиан, снова залившись громким смехом» (Гофман, 1978:107—108). Карлик затем несколько раз мелькает в сценарии (кадры 261—262, 274, 282—283, 308—317), не выполняя никакой сюжетной функции. Это чистый двойник Павла, его отражение в кривом зеркале, но главным образом — персонифицированная отсылка к Гофману.

В сценарии есть множество сюжетных реминисценций из Гофмана: свадьба Сандуновой с Киже — реплика венчания Кандиды с Цахесом; акцентированный в истории Киже мотив императорского сна и гротескного страха потревожить спящего владыку — трансформация рассказа камердинера о сне Цахеса: «...подкрался к двери спальни и прислушался (ср. с аналогичной сценой из фильма с адъютантом Каблуковым). И вот их превосходительство изволят хра-

петь, как то у них в обыкновении перед великими делами. <...>. Я-то уж сразу заметил по храпу: прозойдет что-то значительное. Предстоят великие перемены!» (Гофман, 1978:171—172).

У Гофмана и Тынянова много совпадающих деталей. Когда в залу врываются заговорщики против Цахеса, «князь Барсануф вопит в ужасе: «Возмущение! Крамола! Стража!» — и быстро прячется за каминный экран» (Гофман, 1978:166), (ср. с ключевым криком «Кижэ» — «Караул!»). Когда заговорщики ворвались в покои императора «Павел тихо прокрался к камину, стал между стеклянными ширмами и камином» (Тынянов, 1933:кадр 650). В сценарии Павел заявляет: «Государство в опасности» (Тынянов, 1933:кадр 586), но это чистый повтор реплики гибнущего Цахеса (Гофман, 1978:167).

Ночью Павла дважды не обнаруживают в его комнате, сначала Пален (кадры 390—395), затем заговорщики (кадры 653—665) — это акцентирует крайне важный для Кижэ мотив пустоты: «389. Комната Павла. Стеклянные ширмы, кресла. Комната пуста <...>. 391. Пален вошел. Не замечает, что Павла нет. <...>. 392. Пустое кресло». «653. Адъютант и Пален бросаются к постели: постель пуста» и т. д. Эта сцена имеет параллель в романе Тынянова «Смерть Вазир-Мухтара»⁴, но это и прямой повтор предсмертного исчезновения Цахеса: «Их превосходительства Циннобера нигде не было видно. <...>. Казалось, Циннобер исчез без следа, без единого звука. <...>. Он опять прошел в опочивальню в надежде, что в конце концов министр объявится сам.

Он испытующе смотрел по сторонам и вдруг заметил, что из красивого серебряного сосуда с ручкой, всегда стоявшего подле самого туалета, <...> торчат совсем маленькие худенькие ножки» (Гофман, 1978:174). Ср. с обнаружением Павла: «665. Пален видит отражение, тень на ширмах (Павел). Потом уви-

дел ноги. Наклонился. Дернул за руку адъютант, показывает. 666. Ноги Павла». И, наконец, образ убитого императора: «679. Ноги Павла из камина» (Тынянов, 1933). В сценарии и в фильме неоднократно мелькают ноги адъютанта Каблукова, торчащие из-под кровати, — кадры 539—542 (ср. с подкроватьной посудиною, в которой утонул Циннобер, и 487-м кадром сценария — «Адъютант сел на край судна в полной парадной форме и горько плачет»). В кадрах 567—570 ноги Каблукова под кроватью, обнаруженные Павлом после осмотра комнаты Сандуновой, читаются как знак смерти Кижэ и предвосхищение грядущей гибели Павла: «567. Ноги адъютанта из-под кровати. <...>. 570. Павел кричит в бешенстве: — Генерал Кижэ убит. Вот он». Список совпадений можно продолжить. У Гофмана: «Погребение министра Циннобера было одним из самых великолепных, какие когда-либо доводилось видеть в Керепесе; князь, все кавалеры ордена зеленопятнистого тигра в глубоком трауре следовали за гробом» (Гофман, 1978:180) и т. д. В рассказе у Тынянова: «Похороны генерала Кижэ долго не забывались С.-Петербургом ...

Полк шел со свернутыми знаменами. Тридцать придворных карет, пустых и наполненных, покачивались сзади» (Тынянов, 1954:30) и т. д. Любопытно текстуальное совпадение реакций князя и Павла на смерть их любимцев. У Гофмана: «...у меня умер *такой* человек!» (Гофман, 1978:177). У Тынянова: «...У меня умирают лучшие люди». И даже лейтмотив заключительной части сценария — пустой гроб Кижэ — взят у Гофмана: «...он удивился, поглядев через Бальтазарову лорнетку на великолепный гроб, в котором покоился Циннобер, и ему внезапно показалось, что никакого министра Циннобера никогда и не было...» (Гофман, 1978:182). Это исчезновение Циннобера из гроба предварительно мотивируется Гофманом в псевдонаучном монологе лейб-медика (отметим значительное место, отведенное лейб-медикам в сце-

нарии, фильме и у Гофмана): в нем говорится, что вследствие «дисгармонии между ганглиональной и церебральной системами» у Циннобера произошло «полное уничтожение личности». «Это состояние мы и обозначаем словом «смерть»! Да, всемилостивейший повелитель, министр уже утратил свою личность и был, таким образом, совершенно мертв, когда низвергался в этот роковой сосуд. А посему причина его смерти была не физическая, а неизмеримо более глубокая — психическая» (Гофман, 1978:179). По сути дела, перед нами развертывание содержательных мотивов Кижэ — потери личности и мерцающего, брезжущего, идеального бытия литературного персонажа. «Физический принцип, — снова заговорил медик, — есть условие чисто вегетативной жизни, психический же, напротив, обуславливает человеческий организм, который находит двигателя своего бытия лишь в духе, в способности мышления» (Гофман, 1978:179). Вспомним: «в прерывистых мыслях адъютанта у него наметилось и лицо...» (выделено мной. — М. Я.).

Нет необходимости более подробно сравнивать повесть Гофмана и тыняновского «Кижэ». Отметим, однако, что гофмановская повесть — не просто некий интертекст для той или иной цитаты. Речь идет о своего рода «гипотексте», который соотносится с «Кижэ» в целом, пробиваясь соответствиями во множестве мест вдоль всего текста Тынянова. Именно поэтому мы и вправе говорить о том, что «Кижэ» строится как пародийный текст, как преобразование и переписывание некоего источника.

Это тотальное соотнесение двух произведений, вероятно, необходимо Тынянову для того, чтобы систематически вводить «удвоение» внутрь своего сюжета и в конечном итоге внутрь своего «нулевого» персонажа. Эта сдвоенность, создаваемая пародийным подтекстом, не позволяет герою предстать в виде ясно

очерченной, физически осязаемой фигуры. Персонаж постоянно оказывается в фокусе зеркал двух текстов, зыблясь между ними. Для Тынянова вообще характерно отрицательное отношение к материализации словесного образа в зримой наглядности. Он пишет об этом в статье «Иллюстрации» (1923). Здесь осуществляется непосредственный перевод словесных образов в изобразительные. Так, например, он пишет по поводу иллюстраций к «Евгению Онегину» из «Невского альманаха»: «Вместо *колеблющейся* эмоциональной линии героя, вместо *динамической конкретности*, получавшейся в сложном *итоге* героя, перед Пушкиным оказалась какая-то другая, самозванная конкретность, вместо тонкого «авторского лица» плотный «зад»...» (Тынянов, 1977:314).

Сами формулировки Тынянова здесь более чем выразительны: «колеблющаяся линия героя» и особенно — «итог героя». Персонаж складывается как некий итог, как сумма, возникающая из «динамической конкретности». Но «итог» в данном случае — это как раз результат суммирования, взаимоналожения, в том числе и нескольких текстов. Тынянов пишет: «Как Гоголь конкретизирует до пределов комической наглядности чисто словесные построения («Невский проспект»), так нередко каламбур разрастается у Лескова в сюжет («Штопальщик»). Как уничтожается каламбур, когда мы его поясняем, переводим на быт, так в рисунке должен уничтожиться главный стержень рассказа» (Тынянов, 1977:314). «Главный стержень рассказа» — это каламбур, это «чисто словесные построения», то есть очаги сдвигов, сгущений, взаимоналожения интертекстов. Именно они и должны конкретизироваться вплоть до возникновения тела персонажа, никак не изображимого наглядно. Эта конкретизация «тела» как «итога героя» ищется Тыняновым и в других фильмах. Как показали Ю. Лотман и Ю. Цивьян, героем «Шинели» «становится персонаж,

строго говоря, в прозе Гоголя не существующий» и являющийся итогом объединения «под «смысловым знаком» не только различных персонажей, но и персонажей различных текстов» (Лотман—Цивьян, 1984:47). А сам сценарий «Шинели», уподобляемый исследователем палимпсесту, складывается из множества текстов и превращается в «своего рода интертекст» (Цивьян, 1986:26).

Суммируя негативное воздействие иллюстраций, Тынянов заключал: «Иллюстрация дает фабульную деталь — никогда не сюжетную. Она выдвигает ее из динамики сюжета. Она фабулой загромождает сюжет» (Тынянов, 1977:318).

К этой же проблеме Тынянов вернулся позже в своем главном теоретическом труде по кино «Об основах кино». Заключительные 11—14 разделы этой статьи посвящены им проблеме взаимосвязи сюжета, фабулы и стиля — ключевой для его поэтики. Однако, в отличие от остальных разделов работы, Тынянов здесь в основном ограничивается отсылками к литературе, некоторыми общими декларациями и сам указывает на непроясненность этого сложного вопроса (Тынянов, 1977:345).

Если анализируя книжные иллюстрации, Тынянов почти без остатка относил изображения к фабуле, то в «Об основах кино» он указывает на возможность чисто «стилевого», внефабульного кинематографа (Тынянов, 1974:342), но поясняет это положение не кинематографическим примером, а ссылкой на «Нос» Гоголя (Гоголь — один из ключевых примеров и статьи «Иллюстрации»). Укажем, между прочим, что «Нос» наряду с «Цахесом» также входит в пародийный подтекст «Кижэ». По поводу «Носа» Тынянов пишет: «...отрезанный нос превращен семантической (смысловой) системой фраз в нечто двусмысленное: «что-то», «плотное» (средн. род), «его, он» (очень часто местоимение, в котором всегда блекнут предметные,

вещные признаки), «позволить носу» (одушевление) и т. д. И эта смысловая атмосфера, данная в каждой строке, стилистически так строит фабульную линию «отрезанного носа», что читатель, уже подготовленный, уже втянутый в эту смысловую атмосферу, без всякого удивления читает потом такие диковинные фразы: «Нос посмотрел на майора, и брови его несколько нахмурились».

Так определенная фабула становится элементом сюжета: через стиль, дающий смысловую атмосферу вещи» (Тынянов, 1977:343).

Таким образом, преодоление голой фабульности иллюстрации, ее погружение в «сюжетизирующий» стиль для Тынянова было связано с гоголевским умалением «предметных, вещных признаков», «чем-то двусмысленным». В стихах такой эффект достигался переносом акцента на колеблющиеся признаки значения. В иллюстрациях «неопределенность, широкие границы конкретности — первое условие» (Тынянов, 1977:313). И Тынянов отмечает: «...задача рисунков относительно поэзии скорее негативная, нежели положительная...<...>. Только ничего не иллюстрируя, не связывая насильственно, предметно слово с живописью, может рисунок окружить текст» (Тынянов, 1974:316). Любопытно при этом, что в качестве лучшего примера авторской иллюстрации Тынянов называет рисунки Гофмана. Эта негативность, воплощенная в самом персонаже Киже, именно в пародии находит возможность «окружить текст», не связывая его «предметно». В своей первой теоретической работе о пародии «Достоевский и Гоголь (к теории пародии)» (1921) Тынянов пишет о «двойной жизни» пародии: «...за планом произведения стоит другой план, стилизуемый или пародируемый. Но в пародии обязательна невязка обоих планов, смещение их» (Тынянов, 1977:201). И в ином месте: «Пародия существует постольку, поскольку сквозь произведение просвечи-

вает второй план, пародируемый; чем уже, определеннее, ограниченнее этот второй план, чем более все детали произведения носят двойной оттенок, воспринимаются под двойным углом, тем сильнее пародийность» (Тынянов, 1977:212). Не случайно, конечно, Тынянов, а после него и В. Виноградов (Виноградов, 1976:230—366) рассматривали пародии именно на Гоголя, бывшего образцом «двусмысленности», «распредмеченности». Пародирование изначально расслоенного «двойного» стиля Гоголя еще более усиливало черты двойственности, зыбкости текста, столь важные для Тынянова в процессе преодоления фабульности. Не случайно, конечно, сам Тынянов спрятал в подтекст Кижэ гофмановского «Цахеса» — насквозь двойственный, пародийный, зыблющийся текст, а также отчасти гоголевский «Нос» — излюбленный им пример антииллюстративности.

Показательно и то, что в первом варианте сценария, где Кижэ предстает в виде шинели, сильна ориентация на «Шинель» Гоголя⁵, которая вместе с исчезновением самого предмета замещается ориентацией на «Нос», проступающей в более скрытых, менее декларативных отсылках. После исследования Виноградова (1921) «Нос» по существу превратился в знак повышенной интертекстуальности. Виноградов указывал, что в основу этой повести «положен ходячий анекдот, объединивший те обывательские толки и каламбуры о носе, о его исчезновении и появлении, которые у литературно образованных людей начала XIX столетия осложнились еще реминисценциями из области художественного творчества. Ведь даже в 50-х годах Н. Чернышевскому новелла Гоголя «Нос» представлялась «пересказом общеизвестного анекдота». А литературная атмосфера 20—30-х годов была насыщена «носологией»» (Виноградов, 1976:5). В этом контексте «Нос» предстает как своего рода гиперцитата, способная напластованием разнородных подтекстов

заменить наглядную шинель и конкретизироваться в тело.

Пародийный элемент в замысле «Кижэ» очень разнолик. Он, например, выражен в подчеркнутой театральности многих эпизодов фильма. Акцентирование в герое актерского элемента, по Тынянову — один из первейших признаков пародии («...в театрально-драматической пародии вместо *героя* выступает *актер*...» — Тынянов, 1977:302). Элемент актерского — неперенное условие и разобранного Тыняновым феномена «пародической личности» (Тынянов, 1977:303—308). В фильме Файнциммера во многих эпизодах вводятся прямые знаки театра — занавес и театральный подиум-сцена. Многоярусный занавес — композиционная основа сцены первой брачной ночи Кижэ и Сандуновой, пародирующей водевиль. Занавес мелькает в сцене прибытия Кижэ во дворец и т. д. Театральность общего рисунка фильма также пародийна по отношению к повести Гофмана с ее выраженным театральным подтекстом, знаком которого являются, например, гротескные доктора — классические персонажи фарсов (см.: Скобелев, 1982), затем заимствованные Тыняновым.

Театр внутри фильма есть фундаментальное для пародии средство перевода одной системы в другую. Однако оно не может являться основополагающим кинематографическим принципом.

Подлинно кинематографический эквивалент «пародийности» был найден в *зеркале* и зеркальной структуре кинематографического пространства. Зеркало — классическая метафора пародии (особенно «кривое зеркало»). Вспомним тыняновские формулы: «сквозь произведение *просвечивает второй план*», «детали произведения носят *двойной оттенок*, воспринимаются под *двойным углом*» (выделено мной. — М. Я.). Отметим, между прочим, и метазначение метафоры для поэтики пародии, на которое обращал внимание

сам Тынянов: «...сила *вещных* метафор как раз в невязке, в несходстве соединяемого...» (Тынянов, 1977:206). Но введение в фильм о Кижском озере зеркала в его вещиности и есть, по сути дела, введение в структуру фильма метаметафоры, описывающей его поэтику.

Необычайно интенсивное введение зеркал (реальных или подразумеваемых) в структуру фильма Тынянова-Файнциммера вновь возвращает нас к проблематике субъективной камеры. Дело в том, что зеркало, фронтально обращенное к взгляду зрителя, подчеркивает линейную перспективу (ср. широкое использование зеркал открывателями линейной перспективы в эпоху Возрождения) точно так же, как и субъективная камера.

Между тем, зеркало, повернутое к зрителю и объекту отражения под углом, работает, наоборот, на разрушение однородной линейности пространства (и связанной с ним идеи субъективной камеры), вводя в него вторую точку схода своего собственного химерического зеркального пространства. Поэтика таких сдвоенных «угловых» пространств интенсивно разрабатывалась немецкими романтиками с их склонностью к изображению фигуры со спины (*Rückenansicht*), когда лицо либо не возникало вовсе, либо отражалось под углом в ориентированном зеркале, как, например, у Фридриха Керстинга. В его «Вышивальщице» (1812) девушка с шитьем повернута к нам спиной, но лицо ее странно отражается в зеркале — так, что у зрителя возникает определенная трудность в соотношении фигуры девушки и ее лица в отражении. Совмещая их в сознании, зритель тем не менее не в состоянии преодолеть ощущения их пространственной разорванности.

Аналогичное явление отмечает В. Н. Прокофьев, анализируя использование наклонных зеркал в картинах Дега: «Именно это совмещение в одной картине разных точек зрения и создает столь характерное для

искусства зрелого Дега впечатление колеблющегося, покачивающегося, *оптически трансформирующегося пространства*, такого, которое, будучи точно зафиксировано на холсте, продолжает пребывать в движении и становлении — совсем как пространство проектируемой киноленты» (Прокофьев, 1984:116).

Тынянов и Файнциммер в создании «колеблющихся признаков» ориентировались именно на аналогичные зеркальные конструкции, которые уже «испытывались» Тыняновым в прозе. Так, в «Восковой персоне» в сцене тревожных метаний Ягужинского, «он стал шататься от зеркала к зеркалу, и все зеркала показывали одно и то же» (Тынянов, 1989^a:388), и затем следует типичная для Керстинга-Дега фиксация углового смещения зеркала: «Подплыл к зеркалу, что у двери, оно отражало правое окно во двор» (Тынянов, 1989^a:388).

В сценарии мотив отражающих поверхностей проведен чрезвычайно интенсивно и в основном связан с Павлом. Мы уже цитировали эпизод из рассказа, где Павел «стоял в темноте, в одном белье. У окна он вел счет людям» (Тынянов, 1954:28). В сценарии эта ночная сцена рифмуется со сценой убийства Павла, что придает ей дополнительные обертона: «374. Павел медленно садится на постели. Увидел луч луны на подушке. Соскочил, спустил шторы. Полутьма. Павел накидывает на нижнее белье мантилью, ежится от холода. 375. Открыл дверь. 376. Камер-гусары спят. 377. Павел в мантии на фоне *стекла*. Он судорожно закрывает дверь» (Тынянов, 1933). Сцена убийства императора в дальнейшем обыгрывает все мотивы сцены ночных страхов. «648. Павел проснулся, посмотрел на дверь, тихо соскочил, тенью в темноте подкрался к двери на лестницу. Жмет ручку. <...>. 650. Павел тихо прокрался к камину, стал между *стеклянными* ширмами и камином. <...>. Темнота. Полутени. <...>. 660. Павел в белье за ширмой. <...>. 664. Ноги

Павла в лунном свете. 665. Павел видит *отражение*, тень на ширмах (Павел)» (Тынянов, 1933).

Во всех трех версиях «ночного Павла» он дается рядом со стеклом. В рассказе — у окна. В сценарии, в первом случае — у стеклянной двери, во втором случае — за стеклянной ширмой, отражение на которой выдает императора заговорщикам. Отражение в стекле (еще более бледное и неверное, чем в зеркале — момент пародийного искажения) имеет в сценарии зловещий и двусмысленный оттенок: «4327. Павел входит в комнату. Заходит за ширму — смотрит в стекло ширмы. Бледное отражение. Хрипло:

— Все неверно».

Слово «неверно» оказывается ключевым для сценария и значительно более емким, чем «смутная неопределенность» из рассказа. Тынянов обыгрывает его двойное значение, подобно тому, как в рассказе он играет на полисемии слова «караул» (см.: Тоддес, 1981:183—186). Искаженное (неверное) зеркальное отражение непосредственно тянет за собой тему измены, неверности государственной: «338. Павел обернулся, смотрит вслед Палену. — Все *неверно*» (Тынянов, 1933). Но «неверность» — одновременно и знак пародийного искажения текста и сопутствующей ему пространственной зыбкости: «349. Павел ходит по комнате, ему холодно, его знобит. Камин не греет. Он открывает шкаф, достает горностаевую мантию, кутается, ходит в мантии вдоль стен, прислушивается. — Все *неверно*» (Тынянов, 1933). В этом кадре страх измены неотделим от трагедийной пародийности павловского наряда — мантии на нижнем белье, отсылающей к пониманию Павла как пародии на Петра. Ощущение «неверности» — главное чувство Павла: «340. Пустынный коридор. Павел один. — Все *неверно*» (Тынянов, 1933).

Именно это ключевое слово помогает понять тыняновское отношение к зеркалам, как к зыбким отража-

телям, не вписывающимся в сопутствующую принципу субъективной камеры поэтику пространственного геометризма.

Парадоксальным образом только к несуществующему Киже Павел постоянно применяет эпитет «верный»: «— Полковник Киже должен по всему быть *верный* человек» (Тынянов, 1933:кадр 353), «621. Павел: «Это был *верный* слуга»» (Тынянов, 1933). Но «верная» эта пустота мелькает только в искажающих зеркалах.

Установка на сложную зеркальность пространства провоцировала и систематический, как у Керстинга, показ человека со спины, являющийся одной из наиболее эксцентричных черт ленты Файнциммера. Чаще всего со спины предстает Павел, как известно наиболее непосредственно ассоциировавшийся Тыняновым с Киже. Тынянов фиксирует такую позу Павла и в рассказе, но считает нужным ее мотивировать: «...во времена большого гнева император не оборачивался» (Тынянов, 1954:7), — и придумывает для ее оправдания микроэпизод с адъютантом: «— Службы не знаешь, сударь, — сипло сказал Павел, — сзади заходишь» (Тынянов, 1954:7), — отчитывает император адъютанта, к которому он повернулся спиной.

Стремление Павла повернуться спиной тем более парадоксально, что он боится заходящих из-за спины и даже отчитывает их за это. Но стоит ему услышать шаги, как он мчит за ширму — занять свою извращенную «точку зрения»: «Павел Петрович слышал шаги адъютанта, кошкой прокрался к креслам, стоявшим за широкой ширмой, и сел так твердо, как будто сидел все время. Он знал шаги приближенных. Сидя задом к ним, он различал шарканье уверенных, подпрыгивание льстивых и легкие, воздушные шаги уstraшенных» (Тынянов, 1954:13).

В сценарии подлинной мотивировки такой позы нет, и только однажды (Тынянов, 1933:кадры 554—564) обращенность Павла спиной создает «подменную»

идентификацию Павла с Кижe, когда Пален и Кутайсов, застав Павла сидящим к ним спиной в комнате Кижe, неожиданно принимают его за материализованную химеру. Но в фильме этот эпизод опущен, отказ от показа лица блокирует тут подобную идентификацию Павла, одновременно отсылая к зеркальности как единственному средству увидеть лицо человека, обращенного к зрителю спиной. И даже когда зеркало эксплицитно не вводится в пространство кадра, такого рода композиция как бы настоятельно требует зеркальности для восстановления привычного режима восприятия, то есть как бы вводит зеркало в подтекст ожидания.

Однако в фильме неоднократно встречаются эпизоды, впрямую имитирующие пространство Керстинга-Дега. Это, например, сцена, где Сандунова в салоне Гагариной молится перед зеркалом за попавшего в опасность Каблукова. Аналогично построен и эпизод, где Кутайсов бреет Павла и где изменение угловой направленности зеркала лежит в основе всего пространственного решения сцены. Именно этот эпизод наиболее явственно пародийно связан с «Носом» Гоголя⁶ и сценой бритья майора Ковалева Иваном Яковлевичем (ср. Павел — Кутайсову: «Зачем хватаешь за нос?» — Тынянов, 1933:кадр 202). Прямым продолжением этой сцены является тот эпизод, где Павел перед зеркалом пытается Палена, не курнос ли он: «443. ...притопнул ногой: — Курнос я, говори. Пален говорит спокойно и почтительно: — У вас нос ровный и длинный, ваше величество. 444. Павел подбежал к зеркалу и смотрит. 445. В зеркале курносый нос Павла» (Тынянов, 1933). Эта сцена перетолковывает Гоголя: «...умываясь, взглянул еще раз в зеркало: нос! Вытираясь утиральником, он опять взглянул в зеркало: нос!

— А посмотри, Иван, кажется у меня на носу как будто прыщик. <...>.

Но Иван сказал:

— Ничего-с, никакого прыщика: нос чистый!» (Гоголь, 1959:68).

Весьма существенно также и то, что именно сцена с носом и бритьем непосредственно связывает Гоголя и Гофмана. Вспомним эпизод из «Невского проспекта» где «Гофман, — не писатель Гофман, но довольно хороший сапожник с Офицерской улицы» (Гоголь, 1959:34), пытается отрезать нос жестянщику Шиллеру: «Я не хочу носа! режь мне нос! вот мой нос!» (<...>). ...Гофман отрезал бы ни за что ни про что Шиллеру нос, потому что он уже привел нож свой в такое положение, как бы хотел кроить подошву» (Гоголь, 1959:35). Отметим, что многослойность подтекстов данного эпизода фильма акцентируется также и «подмененностью» Гофмана у Гоголя — не писатель, но сапожник. «Нос» в таком контексте выступает как интерпретанта по отношению к гофмановскому интертексту.

Естественно поэтому, что в фильме зеркало как метафора пародии введено в пародийную сцену (скрытый указатель многослойности текста) и используется специально для реализации принципа двойственности «пространства Киже».

Итак, Кутайсов бреет Павла.

В первом кадре эпизода Павел сидит к нам спиной перед зеркалом, так что мы видим его лицо отраженным и обращенным к нам фронтально. Когда император отчитывает Кутайсова, тот прячется за зеркалом, — иначе говоря, скрывается за отраженным лицом монарха. Выговор же Павла зеркально направляется в предэкранное пространство на зрителя.

Во втором кадре эпизода Павел неожиданно повернут к зеркалу в профиль, зеркало же, оставаясь обращенным фронтально к зрителю, все так же сохраняет в себе направленное прямо на зрителя отражение лица императора. Отражение в зеркале как бы получает

самостоятельность по отношению к отражающемуся. В глубине комнаты открывается дверь и входит Гагарина, она идет на камеру и обращается к императору (к камере), который в зеркале отвечает ей, также глядя в камеру и т. д. Эпизод и дальше разворачивается на постоянном рассогласовании осей взглядов и угловых взаимосвязей персонажей на основе введения в пространство эпизода зеркальной химеры.

Зеркальность структур, выражая принцип пародийности, многослойности текстовой организации, то и дело всплывает в самых разнообразных произведениях Тынянова. Для своей реализации она не всегда нуждается в материальных зеркалах — «вещественных метафорах» структуры. Зеркало у Тынянова возникает в подтексте любого удвоения, отражения, рефлексии. Приведем несколько примеров. В «Восковой персоне» об умирающем Петре говорится: «Он обернулся, выкатив глаза, на все стороны <...>, посмотрел плохим взглядом поверх лаковых тынков и увидел незнакомое лицо. Человек сидел налево от кровати, <...> глаза его были выкачены на него, на Петра, а зубы ляскали и голова тряслась» (Тынянов, 1989^a:334). Незнакомец дается Петру как его собственное зеркальное отражение без зеркала. Случается, что Тынянов трактует отнюдь не зеркальные изображения в качестве кривых зеркал. Статуи или картины легко превращаются в таковые силой тыняновского воображения, иногда весьма изощренного. В «Малолетнем Витушишникове» император велит убрать из дворца статую Силена со словами: «Это пьяный грек» (Тынянов, 1989^a:456), так как неожиданно видит в нем откупщика Родоконаки. В «Восковой персоне» Лежандр, глядя на Растрелли, «вспомнил то лицо, на которое стало походить лицо мастера: то лицо было Силеново, на фонтанах, работы Растреллия же» (Тынянов, 1989^a:376). Статуя Силена, таким образом, оказывается способной отражать разные лица, устанавли-

вать зеркальные связи. Зеркало, даже скрытое, сочленяет многочисленные замещения и подмены, о которых речь шла выше. Символично в этом смысле сочетание императора, зеркала и скульптуры (трех тыняновских подменных ипостасей) в одном эпизоде «Малолетнего Витушишникова», где император, «пройдя по Аполлоновой зале, увидел на мгновение в зеркале себя, а сзади копию Феба...» (Тынянов, 1989^a:423).

Для Тынянова, и особенно в «Киж», характерно это умножение отражений, сочетание персонажа, зеркала, картины, скульптуры, манекена — множества ипостасей одной (или многих?) зыблущейся фигуры. Вспоминается процитированная им в работе «Достоевский и Гоголь» фраза Достоевского: «Литература — это картина, то есть в некотором роде картина и зеркало...» (Тынянов, 1974:210). Картины и зеркала как взаимные субституты неоднократно возникают в «Поручике Киж», иногда в весьма любопытном контексте «подмен», как, например, в сцене венчания Сандуновой с пустотой.

В сценации Павел обещает фрейлине: «Я сам буду на вашей свадьбе» (Тынянов, 1933:кадр 188), однако в последний момент пугается покушения и производит «подмену»: «493. На стене икона и рядом изображение Павла. 494. Павел внимательно смотрит на фрейлину, страх еще не прошел, и рассеянно снимает свой портрет вместо иконы, благословляет фрейлину. — Эту икону от меня, протопоп благословит вас ею» (Тынянов, 1933). Таким образом, и этот эпизод строился на двойной подмене: вместо императора — бог (икона), но вместо бога — все-таки император (правда, вместо самого императора — его портрет).

Сама сцена венчания добавляла к этим подменам еще и пустоту — Киж рядом с невестой. Священник пугается, обнаруживая сначала «пробел» вместо жениха и затем Павла — вместо бога на иконе (Тынянов, 1933:кадры 499:508). Отношение к портрету

Павла как к пародийной иконе обозначено в сценарии еще раньше, в эпизоде, где Витворт получает приказ покинуть Петербург. Здесь Витворт «подходит к портрету Павла на стене и поворачивает лицом к стене» (Тынянов, 1933:кадр 256), чем уже обыгрывается «обращение» взгляда Павла и пародируется его систематическая повернутость спиной.

Система подмен, строящаяся вокруг Бога, здесь не случайна. По-своему она пародирует догматику «негативной теологии», утверждающую, что Бог дается нам только в несущественных для него ипостасях и атрибутах. С особой настойчивостью такая система подмен проведена в «Обезьяне и колоколе»: весь сюжет здесь строится на системе пародийных субститутов Бога — обезьяне, коте, козле, которые традиционно ассоциируются с дьяволом.

Но икона имеет некоторые черты, проецируемые и на поэтику кинематографа. Так, в фильме эффектный «гэг» с иконой-портретом отсутствует. Намеченная в сценарии цепочка подмен замещена тут зеркальной структурой самого пространства эпизода. И это снова подтверждает, что для Тынянова-Файнциммера зеркальная структура есть знак и эквивалент повышенной интертекстуальности. Это замещение может быть связано и с некоторыми особенностями иконописного «образа». Его взгляд всегда направлен непосредственно в глаза смотрящему на него, то есть как бы «зазеркаливает» отношения «образ» — зритель. В кинематографе же «иконописный» прямой взгляд в объектив традиционно табуирован. Р. Барт, например, даже считал табуирование взгляда в камеру отличительным признаком кинематографа (Барт, 1982:282). Взгляд персонажа в кино должен отклоняться от центральной оси перспективы, создаваемой «взглядом» камеры (на этом отклонении основывается богатство монтажных пространственных построений). Отказавшись от использования иконы-портрета,

Файнциммер и Тынянов, казалось бы, элиминируют из эпизода прямую зеркальность по типу субъективной камеры, однако в действительности вводят ее в эпизод, парадоксально создавая на ее основе особую «химическую прибавку». Господствующее положение в интерьере церкви занимает огромный божий глаз в треугольнике, появляющийся вслед за открытием золотых врат алтаря. Этот огромный глаз в точности совмещен с осью камеры, снимающей сцену из-за спин (типичная для фильма мизансцена). Целый ряд кадров эпизода снят со стороны алтаря, так что камера занимает в них позицию божьего всевидящего ока, что лишь подчеркивает прямую зеркальную соотнесенность огромного глаза и камеры, их структурную взаимосвязь.

Прямая зеркальность пространства эпизода, казалось бы, должна создавать четкую центральную ось, ясно ориентирующую действие. В действительности все происходит как раз наоборот. Сцена строится так, как если бы два магнитных полюса, поляризующих пространство (камера и божий глаз), систематически дезориентировали поведение персонажей, теряющих отчетливый центр притяжения. На протяжении всего эпизода часть персонажей смотрит на алтарь, часть — в сторону камеры. Постоянное поворачивание и отворачивание «героев» не только выявляет зеркальную взаимообращенность камеры и божьего глаза, как бы посылающих взгляды друг другу, но и подчеркивает дезориентирующий характер центральной пространственной оси. Зыбкость этой виртуозно построенной сцены акцентируется систематической рассогласованностью взглядов, их блужданием, которые вступают в продуктивное противоречие с неизбежностью центральной оси. То же ощущение неопределенности подчеркивается множеством мелких деталей — барабанной дробью (знаком Кижы), странно проникающей в фонограмму церковной службы, и чрезмерной насы-

ценностью кадра, мешающей зрительской ориентации, и даже немотивированными изменениями в декоре (сначала по бокам от алтаря — ровные стены, а затем, вдруг, в той же сцене, у алтаря возникают неизвестно откуда взявшиеся барочные скульптуры). В сцене венчания используется множество приемов создания чрезвычайно сложного, зыбкого пространства, но в основе всего лежит тонко организованная зеркальность.

В ином месте зеркальность совмещается с портретом и даже в какой-то степени создается именно введением в кадр живописного полотна. Речь идет о небольшом эпизоде ночного блуждания встревоженного Павла по дворцу. Сцена начинается с того, что в декорацию большого дворцового холла входит Павел, одетый в мантию поверх белья. Он идет от камеры, повернувшись спиной к ней, в глубь кадра. Перед ним стена, прорезанная с двух сторон симметричными арками, простенок между которыми (прямо в центре кадра, перед Павлом) украшен огромным парадным портретом Петра. Полутьма на мгновение создает иллюзию, что портрет — это зеркало, к которому направляется Павел. Тема пародийного двойничества Петра и Павла обыгрывается Тыняновым в сценарии многократно, особенно на сопоставлении Павла со статуей Петра перед Михайловским замком (в фильме эта линия сохранена лишь во вступлении).

В сценарии Тынянов неоднократно сталкивает Павла с монументом Петру⁷, при этом Павел, как правило, проезжает мимо памятника в сопровождении карлика, что вводит дополнительный мотив пародии на Гофмана и создает двойную зеркальную деформацию (колосс — Павел — карлик). Зеркальность отношения Павел — Петр подчеркивается Тыняновым: «Павел смотрит на памятник — отдает честь. Принимает величавую осанку, копируя позу памятника» (Тынянов, 1933: кадр 258).

В фильме связь Петра и Павла подчеркивается и

тем, что в эпизоде прибытия Кижe во дворец фигурирует парадный портрет Павла, явно пародийный по отношению к петровскому изображению.

Кроме того, сама судьба растреллиева памятника Петру (чьe создание описано в «Восковой персоне»), по-видимому, напоминала Тынянову фантазмагорическую судьбу Кижe. В «Кюхле» писатель дает следующий исторический комментарий: «Другой предназначенный для площади памятник, Растреллиев Петр, был забракован, и Павел вернул его, как возвращал сосланных матерью людей из ссылки, но место уже было занято, и он поставил его перед своим замком в почетную ссылку» (Тынянов, 1989^a:196).

Однако вернемся к рассматриваемому эпизоду.

После подхода Павла к портрету-кривому зеркалу монтажным стыком вводится новый кадр. Перед нами опять фронтально снятая декорация, почти зеркально отражающая предыдущую. Две такие же симметричные арки по бокам, но вместо центрального портрета — еще одна арка, в которой стоит навтыяжку солдат, занимающий абсолютно симметричное положение по отношению к портрету Петра в предыдущем кадре. Подчеркнутая симметрия двух кадров заставляет считать караульного из второго кадра как бы отражением Петра-Павла из первого кадра. Напомним, что солдат (или солдатский мундир) — одна из главных подмен Кижe в фильме (солдаты многократно даются множасьимися в зеркалах). Неожиданно в боковой арке, во втором кадре, появляется Павел и идет на камеру, что исключает зеркальную соотнесенность двух декоров (поскольку в предыдущем кадре Павел шел от камеры, он не мог оказаться в пространстве, находящемся за ней). Между тем это движение императора на зрителя заставляет прочитывать новую декорацию не как стену того же помещения, симметрично (зеркально) противопоставленную первой стене, а как само *зазеркалье*, — ведь только в

нем персонажу, уходящему от камеры к зеркалу, соответствует приближающееся отражение этого персонажа в зеркале.

Сложная симметрия декораций, помноженная на продуманное нарушение направления движения персонажа, создает на основе «ложной» реверсии точки зрения камеры ощущение подлинного проникновения Павла в зазеркальный мир. Этот символический для поэтики фильма эпизод имеет продолжение. Павел подходит к зеркалу и, приникая к нему, предается мучительным страхам и фантазиям о спасительном защитнике Кижее. Перед зеркалом стоит крошечный манекенчик в мундире (реплика караульного из предыдущего кадра и соответственно — Петра, Павла, карлика), который вдруг начинает зеркально множиться в отражении.

Зеркальность здесь окончательно утверждается как знак двойственности, интертекстуальности, расслоенности, пустоты, деформирующей пародийности и повторности (столь принципиальной для духа пародии) — иначе говоря, как *стилевой прием*, позволяющий преодолеть фабульность иллюстрации и найти зрительный эквивалент зыблющемуся и почти стиховому гоголевскому письму.

Вспомним еще раз о значении для Тынянова проблемы взаимоотношения стиля, сюжета и фабулы в повествовательных искусствах. Эта проблема, заявленная им как важнейшая и по отношению к кино, в теоретических текстах решена им не была. Мы уже указывали, что вместо кинематографического решения Тынянов неожиданно обратился к Гоголю. На наш взгляд, есть все основания считать «Поручик Кижее» своеобразным ответом на поставленный теоретический вопрос, кинематографическим примером, способным заместить собой (опять «подмена»!) анализ гоголевского «Носа», введенный Тыняновым в двенадцатый раздел его работы.

Это превращение интертекстуальности в стилевой прием (а сегодня мы бы сказали — в фигуру киноязыка) весьма существенно. Оно показывает, подобно предыдущим случаям, что интертекстуальность, первоначально выступая как принцип смыслообразования, в конечном итоге генерирует киноязык.

Пример «Поручика Кижее» во многом уникален, потому что именно здесь с теоретической чистотой ставится и разрешается задача порождения телесности, образности из интертекстуальной многослойности. Речь идет о почти физическом генезисе тела из взаимоотражений. Текстовый механизм в этом смысле работает так, будто он настраивает сложную систему зеркал, каждое из которых отражает частность, мнимость, но все вместе сводят свои отражения в некоем абстрактном фокусе (умозрительном пространстве интертекстуальности). Отражения здесь наслаиваются друг на друга и приобретают плотность, видимость.

В первой главе мы упоминали о проведенном Тыняновым различении между синфункцией и автофункцией (автофункция — соотнесение с элементами других систем и рядов, синфункция — соотнесение с иными элементами той же системы). Обретение персонажем тела в «Поручике Кижее» основывается сразу на двух этих принципах. Первоначально Кижее возникает из синфункции — уплотнения и сдвига звуковых элементов, сосуществующих в едином ряду. Так возникает его имя. Затем Кижее начинает пародийно соотноситься с персонажами иных текстов — вступает в действие автофункция. Расслоенные, пародийные, интертекстуальные ипостаси персонажа вновь сводятся затем в зеркальном механизме текстового пространства. Тело Кижее возникает на постоянном пересечении синфункционального и автофункционального. Интертекст проявляется в каламбурных параграммах синтагматического ряда, развивается в парадигме

пародийных соотношений и вновь возвращается в текст в виде тела-иероглифа, до конца не пронизаемого носителя смысла, обретающего плоть.

Глава 7. *Невидимый текст как всеобщий эквивалент (Эйзенштейн)*

Система сдвигов, подмен, подтекстов и их сокрытый лежит в основе тыняновской беллетристики. Тынянов вводит в третью часть своего романа «Пушкин» мотив утаенной любви поэта к Е. А. Карамзиной. Одновременно с этой беллетристической версией он пишет статью «Безыменная любовь», опубликованную в журнале «Литературный современник» (№ 5—6, 1939). В ней художественная интуиция романиста обрела филологическое обоснование (Тынянов, 1969:209—232). Концепция Тынянова не получила окончательного признания в науке. Б. Эйхенбаум тактично определил ее как плодотворный результат применения в науке «художественного метода» (Эйхенбаум, 1969:383).

Однако догадка об утаенной любви Пушкина получила неожиданное и восторженное признание С. Эйзенштейна, который, прочитав третью часть романа, в порыве воодушевления пишет Тынянову письмо, так и не достигшее адресата, — писатель умер раньше, чем режиссер успел его отправить (Шуб, 1972:167—168).

Столь восторженное признание гипотезы Тынянова кажется особенно значимым на фоне устойчивого нежелания Эйзенштейна говорить об ОПОЯЗовской литературной теории и созданных формалистами работах о кино. Эйзенштейна, как и Тынянова, чрезвычайно заинтересовала тема подмены, подтекста, сокрытия, но в совершенно неожиданном и чуждом

для Тынянова ключе. Его волнует не столько сама ситуация интертекстуальности (в широком понимании этого слова, когда текст получает свое полное значение через отсылку к внетекстовой реальности) сколько вопрос о некоем скрытом и загадочном *эквиваленте*, позволяющем сближать эти внетекстовые реальности. В письме, однако, эта проблема ставится в категориях замены одного влечения другим, фрейдовского «переноса», то есть, по существу, в категориях психологических.

Эйзенштейн ищет аналогичные ситуации в опыте культуры. В качестве аналога пушкинскому переносу чувства с Карамзиной на Гончарову в письме приводится «сентиментальная биография Чаплина». Но больше всего режиссера волнует вопрос о признаках, на основании которых может возникнуть «эрзац»-заместитель: «И теперь к Вам, исследователь и романист (то есть более вольный в догадках), вопрос: если это возможно, *то чем, через что, по каким признакам* Натали могла быть и оказаться подобным Ersatz'ем?

Сами заронили мысль — извольте держать ответ! <...>.

Где же те предпосылки почти рефлекторного переноса увлечения с одной на другую, по-видимому в какой-то иллюзорной уверенности и убежденности, что наконец-то действительно и непреложно найден *совершенный Ersatz*» (Эйзенштейн, 1966:179).

Письмо Тынянову написано в 1943 году. В 1947-м во время работы над исследованием «Цвет» Эйзенштейн возвращается к этой проблематике и предлагает собственный ответ на поставленный в письме вопрос. Этот ответ содержится в отрывке «Психология композиции», посвященном творчеству Эдгара По. Здесь Эйзенштейн прямо вспоминает о Пушкине и Чаплине (Эйзенштейн, 1988:281) и обещает «в дальнейших главах» (так и ненаписанных) вернуться к этой теме.

Рассуждения о любовном эрзаце иллюстрируются

тут не слишком достоверным воспоминанием о некоей берлинской «фирме», с которой режиссеру якобы пришлось столкнуться на собственном опыте: «Фирма, — пишет он, — занималась тем, что по фотографии поставляла жаждущему точный субститут той девушки, о которой он безнадежно мечтал... Одного увлекали недоступные ему Грета Гарбо или Марлен Дитрих. Другого — подруга детства, вышедшая замуж за другого. Третьего — подобно Эдгару По — давно умерший объект обожания. Средства субститута бывают самые разнообразные: А фирма делала блестящие дела!» (Эйзенштейн, 1988:280).

Любовь (или любовная интрижка) в этом контексте понимается Эйзенштейном как поиск замены, эрзаца, как своего рода подстановка в умозрительном фотороботе некоторого иного тела на место искомого — идеального, подлинного. В метафорическом плане — это своего рода перебор «симулакрумов», подобий. Именно так Эйзенштейн объяснял для себя феномен Дон Жуана, беспрерывно меняющего женщин. Комплекс Дон Жуана он обнаруживает и в Пушкине, прочитанном через гипотезу Тынянова. Пушкин, Чаплин и Дон Жуан действуют так же, как берлинская фирма сомнительной репутации:

«И через всех ищется одна.

Сходство с одной?

Но они же все разные.

И тем не менее.

У этой волосы. У той походка. У третьей ямочка на щеке. У четвертой — вздернутая губка. У пятой — расстав и легкий скос глаз. Там полнота ноги. Здесь странный излом талии. Голос. Манера держать платок. Любимые цветы. Смешливость. Или глаза, одинаково заволакивающиеся дымкой слезы при одном и том же звучании клавирина. Одинаковая струйка локонов. Или схожий отблеск серьги в огнях хрустального шандала.

Неисповедимы пути ассоциаций, помогающих внезапно подставить по схожести микроскопического признака одно существо вместо другого, по мимолетной общности человека человеком, иногда по еле заметному штриху одним человеческим существом сменить другое человеческое существо» (Эйзенштейн, 1964-1971, т. 3; 496-497).

Ту же схему Эйзенштейн проецирует и на Эдгара По, в поиске «безыменной» любви которого он явно следует за Тыняновым, стараясь максимально приблизить ситуацию американского поэта к той, что Тынянов приписывал русскому. Мотивом сокрытия пушкинской любви, согласно тыняновской версии, было не только положение Карамзиной как жены знаменитого писателя, но и огромная разница в возрасте между молодым поэтом и предметом его воздыханий. Эйзенштейн еще более усугубляет недоступность возлюбленной Эдгара По: «К четырнадцатилетнему возрасту относится его пламенное и романтическое увлечение матерью одного из своих школьных товарищей — Роберта Стэнарда.

Но это длится не очень долго — Джейн Смит Стэнард <...> вскоре умирает» (Эйзенштейн, 1988:276).

Это стремление повторить в исходных пунктах своего анализа ядро коллизии, изложенной Тыняновым, говорит не только о зависимости эйзенштейновского эссе от тыняновских штудий, но и о желании как бы продлить и расширить субституционную цепочку, намеченную филологом, придать ей всеобщий для культуры характер. По воспроизводит ситуацию Пушкина, Чаплин вновь повторяет ту же субституционную схему. Речь идет о поиске некоторого инварианта, имеющего, в отличие от тыняновского очерка, общий теоретический характер. Эйзенштейн не скрывает сущности своих усилий. В «Психологии композиции» ситуация постоянного проигрывания мотива сокрытой страсти превращается вообще в ситуацию художе-

ственного повтора, пронизывающего все слои творчества.

Это стремление к повторному переживанию (изживанию) мучительной страсти, табуированной императивом сокрытия, приводит, по мнению Эйзенштейна, у По к фундаментальному метафорическому сдвигу:

«Разве мы не знаем истории с Данте Габриэлем Россети, через много лет вскрывшего гробницу своей умершей жены и скорбно упивавшегося видом сохранившихся каскадов ее золотисто-белокурых волос.

И Эдгар По, конечно, избирает наперекор этому прямому, примитивному, «лобовому» пути гораздо более изысканный, «оригинальный» путь удовлетворения этой же потребности — не путем вскрытия реального склепа, но путем анатомирования сонма дорогих ему образов, в которые излилась дорогая ему тема, — путем во многом поэтически вымышленного разбора творческого процесса, в действительности же прежде всего направленного к тому, чтобы скальпелем анализа «как труп раззять» музыку любимых образов» (Эйзенштейн, 1988:278).

В таком контексте по-новому возникает тема эрзаца, субститута. Реальное тело любимой заменяется «телом» текста, подвергаемым аналитической вивисекции. Искомый эрзац найден в схематике творческого процесса.

Этот метафорический перенос с физического тела на умозрительную структуру, на иной, «текстовый» костяк имеет для Эйзенштейна принципиальное значение. Он, вероятно, может быть осмыслен и в биографическом ключе и что-то объяснить в эйзенштейновской страсти к «постанализам» собственных фильмов. Но за всей этой процедурой сближения вивисекции и анализа текста проступает нечто очень существенное. Раззятие тела осуществляется в поисках универсального эквивалента, позволяющего подменять одно тело другим. Сходным образом и при «вивисекции» текста

предполагается найти некий эквивалент, который бы легитимизировал интертекстуальные процедуры, сам процесс сближения разнородных текстов. Они, как и тела, не могут просто подменять друг друга, считал Эйзенштейн, если где-то в сознании не находится их идеальная модель, универсальный эквивалент, позволяющий их сблизить.

На материале донжуанства или некрофилии Россети теоретик разыгрывает фундаментальную для интертекстуальности проблему: на основании чего можно сблизить два текста (два эрзаца), и возможно ли вообще такое сближение без наличия третьего, умозрительного текста, их эквивалента.

Сама идея переноса проблематики с тела на скрытую структуру текста и механику творчества укоренена в целом комплексе теоретических взглядов режиссера, истоки которых обнаруживаются гораздо раньше письма к Тынянову и знакомства с «Безыменной любовью».

Обыкновенно кинотеория признает иконичность, сходство, фотографизм «онтологическими» свойствами кинематографа. Кино представляется миметическим, подражательным по отношению к реальности искусством. Эйзенштейн являет редчайший пример радикального отрицания привычного понимания кинематографического мимесиса.

В 1929 году он посвящает свое выступление на Конгрессе независимого кино в Ла Сарразе проблеме подражания, называя его «ключом к овладению формой» (Эйзенштейн, 1988^a:34). При этом он различает два типа подражания. Первый — магический, который он сравнивает с каннибализмом и, по существу, отрицает, «ибо магическое подражание — копирует форму» (Эйзенштейн, 1988^a:34). Его воплощением является зеркало. Этому первому типу Эйзенштейн противопоставляет второй — подражание принципу. «Кто понимает Аристотеля как подражателя форме вещей,

понимает его неверно» (Эйзенштейн, 1988^a:34), — говорит он и добавляет: «Век формы проходит. Проникают в вещество. Проникают за явление — в принцип явления и таким образом овладевают им» (Эйзенштейн, 1988^a:36).

Это высказывание содержит два взаимодополняющих и основополагающих для всей последующей эйзенштейновской эстетики положения: 1) преодоление культурой «стадии формы» как внешнего облика вещей, а следовательно, и первичного, «зеркального» мимесиса; 2) установка на подражание принципу. Последняя формулировка во многом загадочна. Что такое этот принцип (или, как любил выражаться режиссер, «строй вещей»)? Как он обнаруживается? Где таится? В том же выступлении Эйзенштейн объявляет его результатом анализа («Мифически изображенное уступает место принципиально проанализированному») (Эйзенштейн, 1988^a:36). Но что это за анализ, результату которого следует подражать?

Выступление в Ла Сарразе совпадает с обострением интереса художника к «пралогическим» формам мышления, со временем занимающим все более заметное место в его теоретизировании. В своих изысканиях Эйзенштейн обращается к той группе лингвистов, психологов, этнографов, которая в первой трети XX века вновь поставила старый вопрос о происхождении языка и мышления. Вальтер Беньямин называет «теорию» этих ученых (Бюлер, Кассирер, Марр, Выготский, Леви-Брюль, Пиаже и др. — все актуальные для Эйзенштейна имена) «миметической в широком смысле слова» (Беньямин, 1983:33), так как, согласно большинству этих исследований, язык возникает из некоего первичного, подражательного по своему характеру действия.

Существенно, что в этом миметическом действии на недифференцированной стадии мышления отражается не только внешняя форма, но и ее первоначальное

обобщение — «принцип», по терминологии Эйзенштейна. В собранных им книгах по проблемам «пралогии» он постоянно подчеркивает те места, где речь идет о квазиинтеллектуальном характере первобытного мимесиса.

Читая Э. Дюркгейма, он останавливается на том фрагменте, где французский социолог анализирует абстрактно-геометрические изображения тотемов у австралийских аборигенов: «...австралиец столь склонен к изображению тотема вовсе не для того, чтобы иметь перед глазами его портрет, который мог бы постоянно возобновлять в нем чувственные ощущения, но лишь потому, что он испытывает потребность *представить* идею, которую он изображает с помощью материального знака» (Дюркгейм, 1912:179. — подчеркнуто Эйзенштейном).

Э. Ланг, которого также читает Эйзенштейн, уделяет существенное внимание проблеме подражания и заключает: ««Дикий реализм» является результатом желания изобразить предмет так, как его знают, а не так, как он выглядит» (Ланг, 1898:303).

Каким же образом в архаическое изображение вносится идея, принцип? В значительной мере через само движение руки, через рисование как действие. Эйзенштейн был буквально загипнотизирован тем местом из «Первобытного мышления» Леви-Брюля, где тот пересказывает работу Френка Кешинга «Ручные понятия»: «Говорить руками — это в известной мере *буквально думать руками*. Существенные признаки этих «ручных понятий» необходимо должны, следовательно, быть налицо и в звуковом выражении мысли» (Леви-Брюль, 1930:106). Но, добавим мы, если в звуковом выражении, то, конечно, еще в большей степени — в изобразительном. В книге Джека Линдсея «Краткая история культуры» Эйзенштейн подчеркивает: «...из гармонизированных движений тела развиваются интеллектуальные модели...» (Линдсей,

1939:49). Графемой, фиксирующей жест, движение как генератор «ручного понятия», является линия. Рассуждая о Кешинге, Эйзенштейн даже говорит об особой «линейной речи» (Эйзенштейн, 1964—1971, т. 1:484), на стадию которой следует погрузиться. Он придает линии совершенно особое значение. Производя ее или «обегая взглядом», человек удивительным образом приобщается к сути вещей, их смыслу: «...совершенно «думать» де-интеллектуализированно: обегая взглядом контуры предметов — ранней формой целиком связывающей с ... пещерным рисунком — линейным! — наскальных изображений» (Эйзенштейн, ф. 1923, оп. 2, ед. хр. 239).

Эйзенштейн приходит к своего рода панграфизму, обнаруживая во всем многообразии мира за видимой поверхностью вещей смыслонесущую линию. Линия прочерчивается в музыке как мелодия, в мизансцене — как движение актеров, в сюжете — как фабула, в ритме — как инвариантная схема и т. д. «Линия — движение <...>. Мелодия как линия, аккорд как объемы звука, нанизанные и пронизанные. Интрига и сюжет здесь же как контур и взаиморасположение» (Эйзенштейн, ф. 1923, оп. 2, ед. хр. 239). В ином месте: «...нужно уметь ухватить движение данного куска музыки и нужно взять след этого движения, то есть линию или форму его, за основу той пластической композиции, которая должна соответствовать данной музыке» (Эйзенштейн, 1964—1971, т. 2:241). Линию, схему он называет «обобщающим осмыслителем» (Эйзенштейн, 1964—1971, т. 2:351), они представляют «отношения в наиболее обобщенном виде. Оставаясь в таком виде, обобщение настолько велико, что становится уже тем, что мы обозначаем абстракцией» (Эйзенштейн, 1964—1976, т. 2:342), — отмечает он. Даже смысл таких отвлеченных вещей, как числовые представления древних китайцев, можно постичь, если «сдвинуть» их «в область геометрических очерта-

ний», «представить их себе графически» (Эйзенштейн, 1988⁶:235).

Между тем Эйзенштейну нет никакой необходимости для обоснования своего панграфизма погружаться в первобытные культуры. В действительности источник его рассуждений находится гораздо ближе, а именно — в европейской эстетике Нового времени, в той ее части, что восходит к Платону и помещает красоту в область идей. История эта подробно изучена и проанализирована Э. Панофским, которому мы и будем следовать. Панофский обнаруживает примерно однотипную концепцию рисунка и линии у многих художников и теоретиков Ренессанса: Вазари, Боргини, Бальдинуччи, Арменини, Цуккари, Бизаньо (Панофский, 1989:233). Мы приведем, однако, цитату из Вазари, которая хорошо суммирует концепцию рисунка у некоторых художников Возрождения: «Рисунок, являющийся отцом трех наших искусств, исходя из множественности вещей, производит всеобщее суждение, сравнимое с формой или идеей, охватывающими все природные вещи, как и природа в своих пропорциях, подчиненные правилам. Отсюда следует, что рисунок во всем, касающемся тел людей и животных, а также растений и зданий, живописи и скульптуры, знает пропорции, существующие между целым и его частями. Это же знание является источником определенного суждения, которое в сфере духа дает форму данной вещи, и чьи контуры позже нарисует рука, и которое называется «рисунком»; из этого можно сделать вывод, что рисунок есть не что иное, как создание интуитивно ясной формы, соответствующей понятию, вынашиваемому духом и им представляемому, так что идея является в каком-то смысле его продуктом» (Панофский, 1989:80). Для Вазари «Идея», поясняет Панофский, «производимая художником в сфере духа и проявляемая в рисунке, не принадлежит мастеру, но заимствуется из природы посредством «всеоб-

щего суждения». Отсюда с очевидностью следует, что она потенциально предсуществует в предметах, хотя и познается, и осуществляется в деятельности субъекта» (Панофский, 1989:82). В эпоху маньеризма, однако, рисунок-идея все более отторгается от природы, в которой он, казалось бы, заключен, и все более активно переносится в сознание творца. Панофский показывает, что для маньеристов рисунок — это уже «животворящий свет», «внутренний взгляд духа» (Панофский, 1989:103). Постепенно идея вообще начинает пониматься как «внутренний рисунок» (Панофский, 1989:107—108).

Эйзенштейн рассуждает всецело в русле этих платонических идей. Выявление линии для него — это выявление понятия, идеи, что должна быть извлечена из явлений природы (стадия Вазари). Однако в целом ряде текстов (речь о них пойдет ниже) он уже оценивает рисунок именно как «внутренний взгляд духа», которому природа, по существу, не нужна.

Чрезвычайно характерно для Эйзенштейна и систематическое соединение графемы, линии с вазариевской идеей пропорций как всеобщего суждения, соотносящего между собой «все природные вещи», а также часть и целое. Исследование «Органичность и образность» он начинает с анализа «образной игры «чистой» линии», которая, по его мнению, «глубоко содержательна» (Эйзенштейн, 1964—1971, т. 4:652). Он вновь повторяет свое излюбленное суждение о том, что «кривая может служить графическим следом любого действия» (Эйзенштейн, 1964—1971, т. 4:653), и, наконец, переходит к разбору идеальной, змеевидной, спиральной кривой: «Она этого вполне заслуживает, ибо именно эта спираль определяет собой пропорцию так называемого «золотого сечения», которая лежит в основе наиболее замечательных произведений древности. Ее особое эстетическое воздействие строится на том, что она есть переложенная в пространственные

пропорции основная формула процесса органического роста и развития в природе, охватывающая в равной мере раковину Nautilus, головку подсолнуха и человеческий скелет. Эта пропорция является, таким образом, наиболее полным отражением в законе строения произведения закона строения всех органических процессов развития. Больше того — это *отображение* единой закономерности, в равной мере лежащей в основе обоих» (Эйзенштейн, 1964—1971, т. 4:662—663).

Совпадение с суждениями Вазари поразительное. Рисунок потому является носителем суждения и понятия, что он соотносит «все вещи природы» через знание законов пропорций, улавливание неких высших закономерностей, скрытых в природе. Рисунок, линия оказываются в роли неких мистических провидцев, хранителей высших пифагорейских тайн, которым подвластны «единая закономерность», высший закон.

Это открытое черпанье в платонической традиции, позволяющее увидеть в линии знание всеобщих пропорций, превращает линию в механизм всеобщего соотнесения любых явлений (и текстов). Линия позволяет через «пространственные пропорции основной формулы процесса органического роста» без всякой натяжки соотнести раковину, головку подсолнуха и человеческий скелет. Бунюэлю—Дали для такого соотнесения было необходимо внешнее подобие, «симулакрум». Эйзенштейн в этом не нуждается. Головка подсолнуха оказывается *похожей* на скелет, а потому может заменить его, стать его эквивалентом потому, что их общность выявлена в некоей линии, созерцаемой сознанием (духом) художника. Явления начинают соотноситься, стыкуясь не между собой, но через умозрительный, невидимый для профана и выявляемый лишь анализом или художественной интуицией «третий текст» — умозрительный рисунок, графему, существующую в сфере идей.

Линия, схема обладают свойством сочетать абстрактный характер геометрии и математики (сферы чистых идей) и чувственную наглядность. Но сочетание это происходит в платонической области. Не случайно Эйзенштейн так широко использует само платоническое понятие «образ», лежащее в основе его зрелой эстетики. И что особенно показательно, само это понятие он откровенно мыслит как графическую схему, «внутренний рисунок». В наброске «Три Кита» говорится о трех элементах, лежащих в основе изобразительного текста: «1. Изображение. 2. Обобщенный образ. 3. Повтор. В чистом виде первое: натурализм, второе: геометрическая схема, третье: орнамент» (Эйзенштейн, ф. 1923, оп. 2, ед. хр. 239). Как мы видим, образ здесь непосредственно приравнен геометрической схеме, которая оказывается и основой эйзенштейновской теории метонимии (знаменитого «*pars pro toto*»), так как «одна черта (NB черта-линия!) *стоит здесь за целое*» (Эйзенштейн, ф. 1923, оп. 2, ед. хр. 239).

Линейность «образа» позволяет Эйзенштейну вернуть концепцию всеобщей эквивалентности явлений на основе сходства внутренних схем, концепцию, опирающуюся на психологию синестезии, и необходимую для построения теории монтажа, сопрягающего не видимости, но внутренние «графемы» вещей.

Наиболее последовательно и спорно эта концепция проведена Эйзенштейном в его исследованиях звукозрительного, или вертикального, монтажа. В статье «Вертикальный монтаж» режиссер на примере эпизода ледового побоища из «Александра Невского» пытается доказать возможность абсолютного соответствия музыкального движения партитуры пластической композиции кадров. Для этого он строит схему, где нотная запись Прокофьева накладывается на композиционную структуру изобразительного ряда, и все

это объединяется схемой движения (жеста), имеющей вид кривой.

Попытка представить мелодическое движение в виде пространственной кривой была осуществлена еще в 1913 году Ж. Комбарье, который вычертил кривую, соответствующую адажио из «Патетической сонаты» Бетховена. Комбарье в своей работе решил проверить известные утверждения немецкого музыковеда Ханслика о соответствии музыкального движения пластической арабеске. Рисунок, полученный исследователем, был, по его словам, «самым отталкивающим, бессвязным и абсурдным из всего, что только можно вообразить» (Сурио, 1969:226). Э. Сурио, привлечший внимание к полузабытым опытам Комбарье, убедительно показал, что и сама попытка пространственно представить музыку с помощью кривой, построенной на основании музыкальной нотации, не менее абсурдна. Сурио доказал, что такой опыт возможен лишь на основании графиков и сложных математических исчислений, отражающих высоту звука, интервалы и т. д. (Сурио, 1969:226—250).

Подобная же критика была высказана в адрес Эйзенштейна Т. Адорно и Г. Эйслером: «Сходство, которое должно утвердить схематическое изображение Эйзенштейна, в действительности касается не музыкального движения и изобразительного ряда, но музыкальной нотации и данного эпизода. Но сама музыкальная нотация уже является фиксацией подлинно музыкального движения, статическим отображением динамического» (Адорно—Эйслер, 1977:205). Но даже и между графемой, построенной на основании нот, и изображением не может быть прямого соответствия¹. «Музыка (такт 9) «имитирует» обрыв скалы через идущую вниз последовательность трех звуков, которые в нотной записи действительно выглядят как низвергающаяся кривая. Это «низвержение», однако, осуществляется во времени, в то время

как обрыв скалы остается неподвижным с первой и до последней ноты. Так как зритель читает не нотную запись, но слушает музыку, он совершенно не в состоянии ассоциировать движение нот с обрывом скалы» (Адорно—Эйслер, 1977:205).

Эйзенштейн, успевший за два месяца до смерти ознакомиться с критикой Адорно—Эйслера, записал: «Эйслер считает, что нет соизмеримости, как пара калош и барабан (хотя и здесь пластически, например, возможно) <...>. Образ [переходит] в жест: underlies [ложится в основание] обоим. Тогда можно строить любые контрапункты» (цит.по: Клейман—Нестева, 1979:72). Соединение калош и барабана, скалы и нотной записи возможно потому, что соединяются не их видимости, а их образы, линейные следы организующих их жестов. Впрочем, в «Вертикальном монтаже» Эйзенштейн предусмотрел возможную критику, особенно в той части, которая касается сопряжения музыкального движения и неподвижного кадра. Он указывает, что и неподвижная картина дается зрителю в восприятии во времени, так как глаз пробегает по ней, внося в статику и временное измерение, и скрытый жест (Эйзенштейн, 1964:1971, т. 2:252—253). В другом месте Эйзенштейн развивает эту идею в парадоксальной плоскости: «Принцип переброски на разные точки предмета и соединение их изображений, дающее цельный образ, идеально воспроизвел «процесс поведения глаза». Знает ли звук такую же возможность технического воссоздания условий «поведения уха?»» (Эйзенштейн, 1985:72). Эйзенштейн обнаруживает такую способность динамизации уха в оркестровке. Но сам ход его мысли чрезвычайно показателен. Ухо должно «двигаться», подобно глазу, чтобы вычерчивать какие-то свои образные арабески.

Эквивалентность музыкального и изобразительного текстов, в конце концов, возникает через сходство «поведения» уха и глаза, «рисующих» невидимые гра-

фические тексты, совпадающие между собой. Графика Эйзенштейна лишь в самом первом измерении должна быть зримой, она имеет явную тенденцию становиться невидимой, растворяться в неуловимых рощерках, рисуемых глазом, ухом, мозгом. Графический текст — это лишь первая ступень к тексту невидимому, лишь первый шаг к образу, лежащему в сфере чистых идей. Именно там и происходит смыкание различных текстов, там и существует, подобно образу давно умершей женщины, *основной текст*, текст всеобщей эквивалентности.

Мимесис формы блокирует панэквивалентность вещей, мимесис принципа открывает здесь неограниченные возможности. Эйзенштейн выписывает из М. Ж. Гюйо: «Образ — это повтор одной и той же идеи в иной форме и иной среде» (Эйзенштейн, ф. 1923, оп. 1, ед. хр. 1041). Форма меняется. Идея, принцип, образ остаются неизменными.

Нельзя сказать, что сведение «принципа» к линейному абрису (процедура, по меньшей мере, спорная) не вызвало сомнений у самого режиссера. Он признается, что его ««беспокоило» совпадение высшей абстракции (обобщенного образа) с первичнейшим, с линией». Избежать регрессии к архаической стадии удалось с помощью спасительного использования диалектики и умозаключений следующего типа: «По содержанию эти линии — полярны, по видимости, форме — одинаковы» (Эйзенштейн, ф. 1923, оп. 2, ед. хр. 239). В ином месте Эйзенштейн непосредственно прибегает к ленинской диалектике: «И здесь как будто возникает противоречие: наиболее высокое — обобщенный образ — как будто по *пластическому признаку* совпадает с примитивнейшим типом целостного восприятия. Но это притиворечие только кажущееся. По существу же мы в этом случае имеем *как раз тот «якобы возврат к старому»*, о котором говорит Ленин по вопросу о диалектике явлений. Дело в том, что

обобщение есть *действительно целостное*, то есть одновременно и комплексное (непосредственное) и дифференцированное (опосредованное) — представление явления (и представление об явлении)» (Эйзенштейн, 1964—1971, т. 2:386—387). Диалектика Эйзенштейна сводится в таких объяснениях к выявлению в обобщающем и высшего и низшего одновременно.

В итоге видимость подвергается вторичному осуждению — слишком явно она намекает на хрупкость логических процедур. Линия понимается как носитель протопонятий и как высшая форма современной абстракции одновременно. Эта «диалектика» во многом сходна с некоторыми постулатами «Абстракции и одухотворения» (1908) Вильгельма Воррингера, решавшего сходную проблему сходным способом:² «...совершеннейший в своей закономерности стиль, стиль высшей абстракции, строжайшего исключения жизни, свойственен народам на их примитивной культурной ступени. Таким образом, должна существовать причинная взаимосвязь между примитивной культурой и высшей, наиболее упорядоченной формой искусства» (Воррингер, 1957:470).

Эйзенштейн упорно старается разделить пралогическое и высоко абстрактное в линии. Он разбирает так называемый «наскальный комплекс» и пытается найти грань между механическим копированием силуэта и контуром как абстракцией (Эйзенштейн, ф. 1923, оп. 2, ед. хр. 239). Орнамент рассматривается им как синтез пралогики (повтора) и «интеллектуальности» (геометризм) (Эйзенштейн, ф. 1923, оп. 2, ед. хр. 239). Но все эти попытки развести высшее и низшее не выглядят особенно убедительными. И хотя выявление «принципа» объявляется результатом анализа, практически он выявляется через подражание, мимесис. Ведь для того, чтобы «думать контуром», глазу нужно *повторить* движение начертавшей контур руки.

Чтобы постичь существо «ручного понятия», по Кешингу, нужно «вернуть свои руки к их первобытным функциям, заставляя их проделывать все то, что они делали в доисторические времена» (Леви-Брюль, 1930:106). *Подражание принципу и есть овладение им.* Но все это придает особый статус аналитику. Овладение принципом, по существу, приобретает характер симпатической магии. Художник в такой ситуации неизбежно приобретает черты мага, шамана, ясновидца, а «принцип», идея превращаются в тайну, загадку, которую надо решить.

Наиболее полно эта тема развернута Эйзенштейном в статье «О детективе»: «Что лежит в природе «загадки» в отличие от «отгадки»? Лежит та разница, что отгадка дает название предмета формулировкой, в то время как загадка представляет тот же предмет в виде образа сотканного из некоторого количества его признаков <...>. ...посвященному в великие таинства как «посвященному» в равной и одинаковой степени дано владеть и речью понятий, и речью образных представлений — и языком логики, и языком чувств. Степень охвата обоих в приближении к единству и взаимному проникновению — есть показатель того, в какой степени «посвященный» уже охватывает совершенное диалектическое мышление. <...>. ...разгадыватель загадок <...> знает самую тайну движения и становления явлений природы. <...>. Мудрец и жрец непременно должен уметь «читать» эту древнюю прежнюю образно-чувственную речь и владеть не только более молодой логической речью!» (Эйзенштейн, 1980:142—144). Точно такую же магическую процедуру проделывает детектив — иная ипостась «посвященного в тайны»: «А детективный роман? Сквозная его тема: переход от образной видимости к понятийной сущности <...>. Та же форма в пухе детектива — в простой загадке» (Эйзенштейн, ф. 1923, оп. 2, ед. хр. 238).

Художник оказывается совершенно аналогичен магу и детективу: «Художник в области формы работает совершенно так же, но свою загадку решает прямо противоположным образом. Художнику «дается» отгадка — понятийно сформулированная теза, и его работа состоит в том, чтобы сделать из нее ... «загадку», т. е. переложить в образную форму» (Эйзенштейн, 1980:144). Это перевертывание процесса в случае с художником (от тезы-схемы к форме) как будто призвано сдвинуть современное искусство из сферы чисто пралогического в сферу более рациональную. Но в ином месте, комментируя свою работу над «Александром Невским», режиссер признает неэффективность этого перевернутого процесса: «Труднее всего «изобретать» образ, когда строго «до формулы» сформулирован непосредственный «спрос» к нему. Вот тебе формула того, что нужно, — создай из нее образ. Органически и наиболее выгодно процесс идет иначе...» (Эйзенштейн, 1964—1971, т. 1:177). Иными словами, «загадка» всегда оказывается первичной.

В «Неравнодушной природе» Эйзенштейн дает еще одну ипостась детектива: «...графологи — частный случай сыщиков» (Эйзенштейн, 1964—1971, т. 3:374). Эта очередная травестия совершенно закономерна, ведь графолог ищет разгадку личности через графический след жеста — письмо. Эйзенштейн различает два типа сыщиков-графологов. Первый — аналитик. Его воплощение — Людвиг Клагес: «...в анализах Клагеса среди прочих признаков играет очень большую роль выяснение точного соотношения в почерке элементов *прямых, резких и угловатых* в их сочетании с элементами *округлыми, плавными, эластично-текучими*» (Эйзенштейн, 1964—1971, т. 3:374). Эта работа похожа на детективную дедукцию, когда сыщик отталкивается от следа, от абстракции. Эйзенштейн сближает с Клагесом Шерлока Холмса. «Другой тип сыщика и графолога работает иначе, «физиогноми-

чески» (в широком смысле слова) или, если угодно, синтетически.

Среди графологов таков Рафаэль Шерман <...>.

Шерман не анализирует элементы почерка, но старается из почерка выхватить некий общий — синтетический — графический образ (в основном из подписи клиента, которая во многом является как бы графическим автопортретом человека)» (Эйзенштейн, 1964—1971, т. 3:375).

Шерман, якобы, обладал способностью, увидев человека, воспроизвести его почерк, восстановить подпись художника по его картине. «Дело здесь, — объясняет Эйзенштейн, — в имитации или, вернее, в степени имитации, с помощью которой Шерман, с первого взгляда «ухватив» вас, мгновенно *воспроизводит вас*» (Эйзенштейн, 1964—1971, т. 3:376). По существу, Шерман схватывает целое как линию, как графический очерк. Он видит человека как его «графический автопортрет», он прозревает в теле не просто некую структуру или линию, но ту самую линию, что содержится в потенциальном движении тела. Можно сказать и иначе: через видимую линию тела он схватывает невидимую, несуществующую в природе потенциальную линию движения этого тела. Сквозь «текст» тела он читает невидимый текст движений его руки, по существу ничем не отличающихся от движений глаза или уха.

Эйзенштейн идентифицирует себя с Шерманом. Неудивительно, что он и проецирует на себя черты мага и детектива, приписывая себе магическую способность к сверхзрению, прозреванию схемы, линии, принципа сквозь видимость. Он пишет о необходимости особого «ночного зрения», глазе «следопыта или его внучатого племянника Шерлока Холмса» (Эйзенштейн, 1964—1971, т. 1:507). «Я необычайно остро вижу перед собой» (Эйзенштейн, 1964—1971, т. 1:509), — заявляет режиссер. Но это зрение особого

интеллектуального типа, так как оно связано с внутренним прочерчиванием контура, то есть самим генезисом понятийного мышления: «Даже сейчас, когда я пишу, я, по существу, почти что «обвожу» рукой как бы контуры рисунков того, что непрерывной лентой зрительных образов и событий проходит передо мной» (Эйзенштейн, 1964—1971, т. 1:509). Отсюда и неожиданная тема критики нормального зрения, не связанного с тактильностью первопонятия, развитая в главе «Мемуаров» «Музеи ночью»: «По музеям вообще надо ходить ночью. Только ночью <...> возможно слияние с видимым, а не только обозрение» (Эйзенштейн, 1964—1971, т. 1:433), «...стоит перегореть лампочке <...> — и вы целиком во власти темных подспудных сил и форм мышления» (Эйзенштейн, 1964—1971, т. 1:441). Эйзенштейн, при всей его страсти к живописи, при всей «визуальности» его профессии, выбирает своего рода вещь слепоту, отсылающую к таким поэтам-пророкам, как Гомер или Мильтон.

Уравнивание Эйзенштейном провидца с графологом сближает его с сюрреалистами, также видевшими в автоматическом письме способ постижения глубин. В некоторых моментах своего теоретизирования Эйзенштейн подходит на удивление близко к рассуждениям лидера сюрреалистов Андре Бретона, изложенным в работе последнего «Автоматическое сообщение» (1933). Бретон, как и Эйзенштейн, загипнотизирован идеей ночного видения. Он пишет о Джеймсе Уатте, который, якобы, запирался в темной комнате и прозревал в ней очертания своей паровой машины, он упоминает художника Фернана Демулена, который в определенные часы рисовал в полной темноте и мог творить с мешком на голове. Бретон также придает большое значение графизму, кривым. Но самое удивительное, что для него, как и для Эйзенштейна, слуховое важнее, чем зрительное: *«В поэзии всегда вербально-слуховой автоматизм казался мне создате-*

лем самых поразительных визуальных образов, никогда вербально-визуальный автоматизм не казался мне творцом визуальных образов, которые могли бы быть с ними сопоставимы. Достаточно сказать, что сегодня, как и десять лет назад, я полностью завоеван и продолжаю слепо (слепо... слепотой, которая содержит в потенции все видимые вещи) верить в триумф слухового над невыверяемым зрительным» (Бретон, 1970:186). Логика такой приверженности слуховому поясняется самим Бретоном. Слуховое позволяет легче отделить воображаемый объект от реального, так что «субъективно их качества становятся взаимозаменяемыми» (Бретон, 1970:186—187). Речь, по существу, идет все о том же поиске взаимозаменяемости, эквивалентности, о вычленении умозрительного интертекста.

Совершенно закономерно, что Бретон приходит к концепции «эйдетического образа» (Эйзенштейн сказал бы просто «образа»), в равной мере свойственного и первобытным народам, и детям (Бретон, 1970:188). Эйдетический образ как всеобщий эквивалент является достоянием слепца.

В сороковые годы Эйзенштейн выполняет целую серию рисунков на тему о слепоте. Большая их часть приходится на 1944 год («Слепой», «Слепые», «В царстве слепых», «Навеки без зрения!»). В этой серии выделяются изображения слепых античных мудрецов. Это «Велизарий» (1941) и «Тиресий» (1944). Оба рисунка строятся по общей иконографической схеме: слепой старец с посохом и мальчик-поводырь. Относительно Велизария такая схема оправдывается всей европейской традицией изображения ослепленного византийского полководца. Мальчик-поводырь входит в изобразительную легенду о Велизарии у Ван Дейка, Сальватора Розы, Жерара, Давида, где изображается слепец (иногда с умирающим от укуса змеи поводырем на руках). Тиресий не имеет такой развитой иконогра-

фической традиции. Он появляется с поводырем, пожалуй, лишь в «Антигоне» Софокла, где рассказывает о зловещем гадании на огне, которого из-за своей слепоты он не мог увидеть. Софокл так мотивирует этот рассказ:

*Так рассказал мне мальчик мой; ведь он —
Вожатый мне, как я для вас вожатый*

(Софокл, 1970:217).

Потому «Тиресия» Эйзенштейна можно считать иллюстрацией к «Антигоне». Но для такого вывода есть и еще одно основание. В январе 1899 года Станиславский поставил «Антигону». Роль Тиресия в этом спектакле исполнял учитель Эйзенштейна Всеволод Мейерхольд. Сохранившаяся фотография спектакля показывает, что рисунок Эйзенштейна восходит именно к этой постановке (возможно, данная фотография и послужила иконографическим источником). Поводырь на рисунке одет и причесан в точности, как мальчик в спектакле Станиславского (см.: Рудницкий, 1989:67). Л. Козлов показал, что Эйзенштейн неоднократно обращался к фигуре Мейерхольда, вводя ее в подтекст различных замыслов, прежде всего «Ивана Грозного» (Козлов, 1970). Можно предположить, что и в данном случае Тиресий — это также «эрзац» учителя: гения, мудреца, провидца. Но это и осуществляемая Эйзенштейном проекция Мейерхольда на себя. Слепившая Тиресия Афина «так изошрила его слух, что ему стал понятен язык птиц. Богиня дала ему также кизилковый посох: неся его в руках, он шествовал с такой же уверенностью, что и зрячие» (Аполлодор, 1972:57). Слух и осязание заменяют Тиресию зрение, и даже не столько заменяют или компенсируют, сколько открывают ему те тайны, которые недоступны для зрячих. Тиресий предстает как мифический учитель Эйзенштейна, а он сам — как проводник в тот закрытый для зрячих мир, что лежит по ту сто-

рону видимого, в области осязаемого, представимого, умозрительного, где и располагается «основной» текст всеобщих связей и эквивалентов, где лежит искомый Эйзенштейном сакральный текст мироздания, главный интертекст всех его работ.

Серии рисунков о слепых предшествует еще одна загадочная графическая серия. Здесь схематические человечки заглядывают в «Ничто». Эти рисунки, вероятно, связаны с определенным политическим контекстом, так как сделаны в 1937 году, но в них есть и некое метафизическое содержание. Судя по всему, человечки этой серии — слепцы. Их глаза обозначены большими кругами без зрачков: именно так обозначалась слепота в более поздних набросках. Заглядывание в ничто, в гегелевскую «первоначальность», в исток истоков здесь доверяется слепцам. В неопубликованном фрагменте 1934 года Эйзенштейн рассматривает это проникновение по ту сторону зримого в контексте рассуждений о Сведенборге³ (еще одном маге-провидце) и «ночном зрении»: «...представьте себе на мгновение потухший свет, как окружающая действительность сразу становится *Tastwelt* осязаемой» (Эйзенштейн, ф. 1923, оп. 2, ед. хр. 233), — пишет он. Мир раслаивается на мир видимый, осязаемый, слышимый, за которыми возникает «множественность миров действительного (*Handlungswelt*) мира представления (*Vorstellungswelt*), понятийного мира (*Begriffswelt*)» (Эйзенштейн, ф. 1923, оп. 2, ед. хр. 233). В этом многомирии, достигаемом через выключение зрения, видимости, проступает мир «вещей в себе», который и постигает через магическую диалектику художника-ясновидца. И вновь в этой мистической картине миропостижения проглядывают отголоски старого трактата Воррингера, утверждавшего: «...у первобытных людей сильнее всего, так сказать, инстинкт «вещи в себе» <...>. Только после того, как человеческий дух в течение тысячелетнего развития прошел весь путь

рационального познания, в нем снова просыпается чувство «вещи в себе»» (Воррингер, 1957:471).

Эйзенштейн невольно приписывает своему сознанию тысячелетнюю историю. Он постигает мир как человек, живший вечно, как Тиресий, которому была дарована почти бесконечная жизнь и знание начал.

Генезис смысла из жеста, движения, тактильности придает тексту телесный характер. Именно поэтому чтение текста становится физиогномическим, о чем Эйзенштейн неоднократно упоминает: «Мы будем неустанно приучать себя к острому ощущению физиогномики⁴ выражения кривых...» (Эйзенштейн, 1964—1971, т. 4:125). Иными словами, в каждой форме следует увидеть тело. Генрих Вёльфлин, которого Эйзенштейн относил к той же категории сыщиков-графологов, что и Клагеса (Эйзенштейн, 1964—1971, т. 3:375), уже продемонстрировал нечто подобное при анализе стиля итальянской архитектуры эпохи барокко. Вёльфлин задается вопросом, каким образом архитектура выражает дух времени. Поскольку главной моделью выразительности было и остается человеческое тело, то и архитектура, по его мнению, приобретает выразительность через скрытую аналогию с человеческим телом, которое своей манерой держаться и двигаться передает дух эпохи. Отсюда систематическая редукция всех форм к человеческому телу: «Однако основное значение этой редукции стилевых форм к *человеческому* образу заключается в том, что он дает непосредственное выражение *духовного*» (Вёльфлин, 1986:86).

Эта идея весьма близка методу Шермана, который проникает в теле дух на основании физиогномической интуиции. Каждый пластический или звуковой объект может пониматься как оболочка, скрывающая метафорическое человеческое тело, в котором в свою очередь спрятано его выразительное движение (существующее в нем как потенция формы). Согласно эйзенш-

тейновской концепции генезиса формы, ей предшествует принцип, схема, линия (то есть след движения), которые постепенно обрастают телом. Изучая экстатический опыт, Эйзенштейн показывает, что первоначально мистик имеет дело с «внеобразностью» и «внепредметностью», с «совершенно абстрактным образом», который затем «старательно опредмечивается» в конкретную предметность» (Эйзенштейн, 1964-1971, т. 3:204). Он замечает: «Безобразное «начало» — ход закономерностей <...> — торопливо одевается в образ конкретно предметного «персонифицированного» бога» (Эйзенштейн, 1964—1971, т. 3:204). Речь идет о почти физическом обретении принципом плоти, наращивании тела на схему: «Формула-понятие, упышняясь, разворачиваясь на материале, превращается в образ-форму» (Эйзенштейн, 1964—1971, т. 2:285).

Эйзенштейн, как это ему свойственно, распространяет эту метафору на эволюцию органических тел, чья поверхность понимается им как статический слепок с производимого телом движения, как оболочка следа движения линии (Эйзенштейн, ф. 1923, оп. 1, ед. хр. 236). Поскольку выявление принципа должно, по Эйзенштейну, регрессивно повторять процесс формообразования, то оно, по существу, является «декомпозицией» тела текста, снятием телесных пластов с идеи. Закономерен поэтому повышенный интерес Эйзенштейна к мотиву тела в теле, оболочки в оболочке, к тому, что он называет «принципом кенгуру» (Эйзенштейн, 1964—1971, т. 3:225—226). Его интересует индийский рисунок, где в силуэте слона заключены изображения девушек (Эйзенштейн, 1964—1971, т. 2:354), или перевозка тела Наполеона в четырех вложенных друг в друга гробах (Эйзенштейн, 1964—1971, т. 2:389), и даже в картине Сурикова «Меньшиков в Березове» он обнаруживает метафорическую структуру этих повторяющихся гробов (Эйзенштейн, 1964—1971, т. 2:389—390).

Снимая оболочки, можно дойти до тела; препарируя тело, — до сути. В «Психологии композиции» режиссер подробно разворачивает метафору авторского самоанализа (которым он сам постоянно занимался) как «аутопсии» — вскрытия трупа. Показательно, что он анализирует с этой целью «Философию композиции» Э. По — литератора, с которым его многое роднит: мифология детектива-провидца, вера в физиогномическое познание и т. д. Эйзенштейн приравнивает детектива паталогоанатому: «По делает свою аналитическую „аутопсию“ (вскрытие) в формах литературного анализа над им же созданным образом, а в другом случае — в порядке аналитических дедукций „детективного“ порядка» (Эйзенштейн, 1988:279). Там же говорится о переходе «обследования „декомпозиции“ тела, лишённого жизни <...>, в декомпозицию „в целях анализа“ тела стихотворения» (Эйзенштейн, 1988:280).

Аналитическое вскрытие тела текста дополняет его физиогномическое прочтение. Идеалом становится своего рода умение прозреть сквозь тело организующую его графическую структуру. Этот метод можно определить как метод *художественной рентгенологии*, высвечивающей сквозь плоть скрытый в ней скелет.

Метафора скелета, костяка оказывается важной для эйзенштейновского метода познания принципа. Подражание принципу становится отрицанием тела во имя обнаружения скелета. Надо сказать, эта мрачная метафора возникает задолго до Эйзенштейна. Нет нужды упоминать о средневековых и возрожденческих «плясках смерти», где скелет олицетворяет истину, скрытую за обреченным на тление телом. В Новое время почти в эйзенштейновском ключе описывает скелет Шарль Бодлер, для которого это также структура, схема, извлекаемая из природного тела: «Скульптор быстро понял, какая таинственная и абстрактная

красота скрывается в этом тощем каркасе, которому плоть служит одеждой и который похож на план человеческого стихотворения. И эта нежная, пронзительная, почти научная грация в свою очередь вырастает — чистая, освобожденная от налипающего на нее перегноя, — среди бесчисленных граций, уже извлеченных Искусством из невежественной Природы» (Бодлер, 1962:391—392). Это представление о скелете как о прекрасной абстракции, которая должна быть извлечена из плоти, появляется и в стихах. В «Пляске смерти» Бодлер обращается к красавице:

*От плоти отъянев, увидят ли они,
Что стройный твой скелет красив неизъяснимо?
Ты, царственный костяк, душе моей сродни*

(Бодлер, 1970:162).

Но эта метафора распространяется в начале века и в России, в среде тех символистов, которые были близки теософии и антропософии. Эти новейшие мистические учения были, как и теория Эйзенштейна, ориентированы на своеобразный эволюционизм. Генетически предшествующие формы сохранялись, например, согласно Р. Штейнеру, в виде неких невидимых, но обнаружимых для «посвященного» астральных тел. Теософы всерьез занимались попытками фиксировать невидимые геометрические рисунки того, что Энни Бизант называла «формами-мыслями», при этом непосредственно отсылая к опыту рентгеноскопии (Бизант—Лидбитер, 1905:3). Близкий антропософии Максимилиан Волошин пишет статью с характерным названием «Скелет живописи» (1904), в которой утверждает: «Художник весь многоцветный мир должен свести к основным комбинациям углов и кривых...» (Волошин, 1988:211), то есть снять с видимости плоть, обнажив в ней графический скелет. Тот же Волошин прочитывал, например, живопись К. Ф. Богаевского через палеонтологические коды, видя в ней скрытые доисторические скелеты⁵. Антропософ

Андрей Белый в «Петербурге», пронизанном мотивами разъятия тела и путешествия в астрал, дает сходное с Эйзенштейном описание движения от формулы к телу: «...предпосылки логики Николая Аполлоновича обернулись костями: силлогизмы вокруг этих костей завернулись жесткими сухожилиями; содержание же логической деятельности обросло мясом и кожей...» (Белый, 1981:239). Отметим, между прочим, что процитированный фрагмент включает эпизод, парафразом которого может считаться эпизод «Боги» из «Октября». Речь идет о проступании сквозь метаморфозы богов — Конфуция, Будды, Хроноса — головы древнего первобытного идола (Белый, 1981:235—239). Схождение сквозь пышную плоть к скелету аналогично схождению сквозь видимость и плоть позднейших божеств к схематическому их предшественнику — ход мысли, близкий Эйзенштейну. Впрочем, вызревание абстракции из теософии — общий путь для многих художников начала века, в том числе для Кандинского и Мондриана.

Эйзенштейн, как и его предшественники, специально выделяет в живописи все, что так или иначе касается анатомической метафоры и скелета. Он посвящает большой фрагмент тем теоретическим построениям Хогарта, где тот вычленяет идеальную кривую из структуры костей (Эйзенштейн, 1964—1971, т. 4:660—661). Он специально останавливается на педагогических разработках Пауля Клее, прочитывая их через графологическую метафору (Эйзенштейн, 1964—1971, т. 4:125—126). Но именно Клее охотно развивал «анатомический» подход к структуре картины: «Так же, как и человек, картина имеет скелет, мускулы и кожу. Можно говорить об особой анатомии картины» (Клее, 1971:11). Он же рекомендовал своего рода «аутопсию» для постижения внутренней структуры вещей: «Вещь рассекается, ее внутренность обнажается разрезами. Ее характер организуется в

соответствии с числом и типом понадобившихся разрезов. Это видимая интериоризация, производимая либо с помощью простого ножа, либо с помощью более тонких инструментов, способных с ясностью обнажить структуру и материальное функционирование вещи» (Клее, 1971:44—45).

У самого Эйзенштейна интерес к костяку также возникает в контексте рисования. Он признавался: «Влечение к костям и скелетам у меня с детства. Влечение — род недуга» (Эйзенштейн, 1964—1971, т. 1:300). Ученическое рисование ему ненавистно своей установкой на телесность, потому «что в законченном рисунке здесь полагается объем, тень, полутень и рефлекс, а на графический костяк и линию ребер запретное «табу»» (Эйзенштейн, 1964—1971, т. 1:267). В живописи Эйзенштейн с наибольшим подозрением относится к плоти, скрывающей суть костей. Из книги Чан И «Китайский Глаз» он выписывает следующий фрагмент, касающийся работы китайских живописцев: «И вот наступает миг просветления, они смотрят на воду и те же скалы и начинают понимать, что перед ними обнаженная «реальность», не заслоненная Тенью Жизни. Они тут же должны взяться за кисть и написать «костяк» таким, каков он есть в его реальной форме: в деталях нет необходимости...» (Эйзенштейн, 1964—1971, т. 2:350). Режиссер так комментирует этот фрагмент: «Здесь мы встречаемся с термином «костяк» (bones). И этот линейный костяк призван воплотить «истинную форму», «обобщенную сущность явления...»» (Эйзенштейн, 1964—1971, т. 2:351). Здесь непосредственно соединяется линейная схема как принцип и метафора костей. В другом месте Эйзенштейн, опять сравнивая схему со скелетом, уточняет: «этот „решающий костяк“ может быть облачен в любые частные живописные разрешения» (Эйзенштейн, 1964-1971, т. 1:506), в каком-то смысле утверждая независимость кости от покрывающей ее плоти.

Поскольку для режиссера любой постулат доказыва-ется окончательно его проецированием на эволю-цию, он разворачивает эту метафору и в эволюцион-ном аспекте. Эйзенштейн выписывает из эмерсонов-ского переложения учения Сведенборга («Избранники человечества») фантастический фрагмент, где вся история эволюции от змей и гусеницы до человека рисуется как история надстройки и перестройки скеле-тов (Эйзенштейн, ф. 1923, оп. 2, ед. хр. 233). А в одной из записей 1933 года он с энтузиазмом открывает фан-тастический эволюционный закон соответствия ске-лета мыслимой схеме: «Самоподражание. (Ура!!). Не о нем ли я писал как процессе выработки сознания: нервная ткань репродуцирует скелет etc. и мысль репродуцирует действие. (Эйзенштейн, ф. 1923, оп. 2, ед. хр. 233). Нервная система как носитель мысли гра-фически повторяет рисунок скелета как носителя дей-ствия. В человеке осуществляется внутренний зер-кальный мимесис схем, структур, принципов, из кото-рого порождается сознание.

Эйзенштейн часто пишет о просвечивании схем, линий, костяка сквозь тело текста. Этот магический рентген укоренен в особых механизмах эйзенштейнов-ской психики. Из воспоминаний Фрэнка Хэрриса «Моя жизнь и любовь» режиссер запоминает «только одну сцену»: рассказ о человеке, который так смеялся, «что мясо от тряски „стало отделяться от костей“ (!)» (Эйзенштейн, 1964—1971, т. 1:211). Кости буквально начинают прорываться сквозь мясо. В мемуарном фрагменте «О фольклоре» режиссер вспоминает, что он сравнил некоего товарища Е. с «розовым скелетом, одетым поверх пиджачной тройки» и восстанавливает психологию рождения этого «зловещего образа»: «Сперва рисуется образ черепа, вылезшего за пределы головы, или маски черепа, вылезшей за плоскость лица» (Эйзенштейн, ф. 1923, оп. 2, ед. хр. 1082). И далее сам режиссер признает, что образ «черепа, про-

тискивающегося сквозь поверхность лица», является метафорой его собственной концепции выразительного движения, моделью работы мимики. Отсюда делается понятным место физиогномического постижения сущности в методе Эйзенштейна. Физиогномика читает кости сквозь напластование плоти. Но отсюда уже всего один шаг и до эйзенштейновской концепции экстаза, который может быть понят как вынос скелета из тела, принципа из текста, выход тела из себя, как «череп, протискивающийся сквозь поверхность лица»⁶.

Мотив скелета появляется и в фильмах — «Александр Невском» и более всего в «Que viva Mexico!». В эпизоде «День мертвых» из мексиканского фильма «решающий костяк» превращается в развернутую барочную метафору. Для Эйзенштейна решающее значение имел тот факт, что под масками смерти в карнавале обнажались настоящие черепа: «И лицо как некое подобие черепа, и череп как некое самостоятельное лицо... Одно, живущее поверх другого. Одно, скрывающееся под другим. И одно, живущее самостоятельной жизнью сквозь другое. И одно другое по очереди просвечивающее. Одно и другое, повторяющие физическую схему процесса через игру образов лица и черепа, меняющихся масками» (Эйзенштейн, ф. 1923, оп. 2, ед. хр. 1082).

Смысл в непрестанной физиогномической игре просвечивает сквозь плоть (маску), чтобы снова обернуться маской. Сменяемость лица и маски — это метафора игры субститутов, эрзацев, всеобщих смысловых эквивалентов.

Вернемся к началу этой главы, а именно, к романтической гипотезе Тынянова, включаемой Эйзенштейном в сложный комплекс давно вынашиваемых идей. Он обнаруживает в ней почти неуловимую игру субститутов, которую постепенно вводит в актуальный для себя контекст, проецируя предположение Тыня-

нова о безыменной любви Пушкина на Эдгара По. В отношении По пушкинская ситуация репродуцируется Эйзенштейном почти рабски, но с одной поправкой. Возлюбленная По Джейн Смит Стэнард умерла еще тогда, когда поэт был мальчиком. Место живой Карамзиной занимает мертвая Стэнард, подключив к тыняновской гипотезе весь комплекс макабрических мотивов — смерти, аутопсии, скелета и т. д. Метафорически движение к универсальному субституту проходит через стадию смерти и распада тела. Тело не может заменить другое тело. Скелеты легко принимают на себя игру эрзацев. Если довести предложенную метафору до мрачного предела, то можно сказать, что Гончарова может заместить Карамзину потому, что сходны их скелеты. Таков в логическом пределе ответ Эйзенштейна на поставленный им Тынянову вопрос.

Несколько ранее, разбирая проблему «симулакрума», внешнего подобия в «Андалузском псе», мы обнаружили, что всеобщая эквивалентность вещей устанавливается за счет размягчения, трансформации внешней формы. Эйзенштейн остается в рамках телесной метафоры, но продвигает ее еще дальше. Эквивалентность возникает после того, как форма распалась и обнажилась ее схема, костяк. В 1939 году режиссер сделал рисунок «Жизнь, навсегда покидающая тело». Жизнь здесь парадоксально представлена в виде схематической линии, напоминающей скелет и выходящей за пределы инертной материальной оболочки. Если спроецировать смысл этого рисунка на проблему текста, то его можно сформулировать следующим образом: жизнь текста начинается тогда, когда он освобождается от тела, от той внешней формы, в которую он облачен.

Два текста (или текстовых фрагмента) могут войти в активное смысловое взаимодействие, если между собой соотносятся не формы (тела) текстов, а их

структуры. В этом смысле Эйзенштейн вполне созвучен современным теоретикам интертекстуальности, утверждающим, что «текст и интертекст являются инвариантами одной и той же структуры» (Риффаттерр, 1972: 132). Только общность структуры позволяет соотнести текст и интертекст.

Действительно, лежащее в основе всей интертекстуальной деятельности соотнесение между собой двух текстов с исключительной остротой ставит вопрос о критериях подобного соотнесения. Каким образом мы устанавливаем, что данный текст является трансформацией, вариантом некоего интертекста? Критерием является сходство — но именно сама категория сходства и выдвигается Эйзенштейном в центр его критического анализа.

В мемуарном фрагменте «На костях» Эйзенштейн упоминает книгу Жоржа Роденбаха «Мертвый Брюгге» (Эйзенштейн, 1964—1971, т. 1:296), почти целиком посвященную мотиву сходства между живым и мертвым, реальным и воображаемым. Показательно, что Роденбах, анализируя механизм сходства, указывает: «Сходство всегда заключается лишь в линиях и общем облике. Как только погружаешься в детали, все приобретает различия» (Роденбах, б. г.:128).

Замечание Роденбаха о том, что рассмотрение деталей всегда выявляет лишь различия, вводит нас в существо парадоксальности ситуации сходства. Приведем по этому поводу пронизательное высказывание Вальтера Беньямина: «Когда мы говорим, что одно лицо похоже на другое, мы хотим сказать, что обнаруживаем некоторые черты второго лица в первом, при том, что последнее не перестает быть тем, чем оно является. Но возможности такого рода явлений не подчиняются никакому критерию и, таким образом, безграничны. Категория сходства имеет лишь очень ограниченное значение для бодрствующего сознания, но получает безграничное значение в мире гашиша.

Все здесь, и вправду, имеет лицо, каждая вещь обладает такой степенью физического присутствия, которая позволяет искать в ней, как и в лице, появления некоторых черт. <...>. Истина становится чем-то живым; и она живет лишь ритмом, в соответствии с которым высказывание накладывается на противоположное высказывание, позволяя тем самым мыслить себя» (Беньямин, 1989^a:436).

Беньямин отмечает неэффективность категории сходства для нормального бодрствующего сознания и ее крайнюю эффективность для экстатического сознания, к которому стремился Эйзенштейн. Но там, где экстаз не достигнут, наложение лица на лицо «не позволяет мыслить себя» как истину.

Именно разрешение проблемы сходства тел, текстов, объектов и заставляет Эйзенштейна полагать существование некоего внутреннего, невидимого текста, текста графической памяти. По существу, для Эйзенштейна текст и интертекст могут быть соотнесены только при условии, что из них вычленяется тот самый невидимый текст, что и является оператором их соотнесения. Для Риффатерра речь идет просто о структурном инварианте. Но Эйзенштейн превращает этот структурный инвариант в «третий текст», умозрительную мистическую интерпретацию, лежащую в сфере платонических идей, в сфере, открытой слепому взгляду Тиресия.

Этот умозрительный текст непосредственно связан с языком эйзенштейновских фильмов, в частности, с его монтажом. Сложное «интеллектуальное» сопоставление объектов в эйзенштейновском монтаже, с точки зрения обычной повествовательной логики, может быть понято как аномалия, как «цитатное» нарушение линейной наррации. Каждый такой монтажный блок, призванный высечь из столкновения фрагментов понятийный смысл, требует нормализации, а потому провоцирует интертекстуальный механизм. Сам

Эйзенштейн многократно показывал, что соединение этих разнородных фрагментов внутри монтажных «аномалий» подчиняется некоей пластической доминанте, вроде той умозрительной линии, которая объединяла музыку Прокофьева и обрыв скалы в «Алекサンドре Невском». Таким образом, эйзенштейновский монтаж нормализуется через этот загадочный и незримый «третий текст».

Монтажная стадия смыслообразования у Эйзенштейна немыслима без первой стадии — подражания «принципу», выявления схемы — интеллектуальной графемы, фиксирующей образ, протосмысл. Эта первичная стадия смыслообразования опирается на интуитивно-магическое, физиогномическое обнаружение скрытой в теле вещи, существа или текста линии — «костяка». Эти «костяки» и призваны входить во взаимное соприкосновение и отношения субституции. До интеллектуальных манипуляций монтажной стадии художник проходит «телесный» этап творчества, описываемый режиссером как «декомпозиция», рентгеноскопическая «аутопсия» видимости — плоти. Прежде чем начнется комбинаторика обобщенных образных схем, сквозь лицо мира должен «протиснуться» видимый «посвященному» костяк, должен образоваться «третий невидимый текст», разрешающий проблему внешнего сходства.

Заключение

Мы подошли к завершению нашего исследования. Неожиданно у Эйзенштейна мы обнаружили некоторые мотивы, уже известные нам из анализа творчества Гриффита. И у того, и у другого мы находим подлинную мифологию истоков, к которым стремится текст. У Гриффита это может быть музыка или первокинига Писания, у Эйзенштейна — первопонятия в деятельности «первобытных» народов. Но и в других текстах мы систематически сталкивались с темой истоков: у Сандрара—Леже — это миф о сотворении мира как сотворении языка; у Тынянова — это тщательная разработка генезиса героя из генезиса имени, восходящая к проблематике «зауми» как некоего первоязыка; у Бунюэля-Дали — это рождение форм из их некрофилической трансформации и т. д. Мы видим, что тема мифологических истоков проникает в текст вместе с процедурами интертекстуальности.

Сквозь систематическое воспроизведение мифологии истоков культура ставит вопрос о *начале*, о некоей точке, из которой возникает текст. Но это же беспредельное погружение в начало показывает, что у текстов в действительности нет истока. Как заметила американская исследовательница Розалинда Краусс, «не существует начала, которое бы не уничтожалось предшествующей инстанцией или тем, что в постструктуралистских писаниях обозначается формулой «всегда уже»» (Краусс, 1986:36). Но это означает, что и само понятие оригинала, к которому восходит текст, теряет смысл, подобно понятию автора как «оригинального источника». Понятие автора как уни-

кального производителя текста все чаще ставится под сомнение сегодняшней наукой. Во всяком случае, оно становится все более «хрупким». Текст строит себя как бесконечная цепочка предшествований. По выражению Краусс, «оригинальность дается нам как повторение».

Американский искусствовед Майкл Фрид, изучая эстетику Винкельмана, обратил внимание на своего рода «порочный круг», возникающий в рассуждениях знаменитого немца. Обновление искусства Винкельман связывает с обращением к истокам, с имитацией великих мастеров античности. Но в качестве образцов для подражания он называет Рафаэля, Микеланджело и Пуссена — то есть скорее современных, нежели древних художников. Фрид отмечает противоречивость такого «жеста», превращающего перечисленных художников «одновременно в древних и современных, <...> в оригиналы, достойные подражания, и успешных имитаторов предшествующих образцов» (Фрид, 1986:92). Этот парадокс — кажущийся. Такова ситуация большинства значительных художников, большинства авторов, которые не только не в состоянии отыскать начало своих текстов, но и сами помещены в своеобразную «неэвклидову» историю.

В начале нашей работы мы писали о том, что теория интертекстуальности позволяет ввести историю в структуру текста. Но по ходу нашей работы история оказывалась все меньше похожей на хронологическую цепочку событий. Каждый текст, создавая вокруг себя особое интертекстуальное поле, по-своему организует и группирует тексты-предшественники. Более того, некоторые тексты получают интертекстуальное поле, состоящее из «источников» более поздних, чем они сами. Так, разбирая «Андалузского пса», мы то и дело цитировали работы Дали или Батайя, которые выполнены после фильма, но втягиваются в его интертекстуальное поле. Все это делает суждение Борхеса о

том, что Кафка является предшественником своих предшественников, гораздо менее парадоксальным, чем кажется на первый взгляд. М. Плейне, анализируя источники Лотреамона, приходит к сходному выводу о том, что поэт «был предшественником собственных источников» (Плейне, 1967:90). И эти выводы не просто дань оригинальности. Очень часто мы оказываемся в состоянии более глубоко понять произведение, только прочитав более позднее произведение того же автора, проливающее свет на ранний текст. Не означает ли это обычное явление, что более поздний текст в каком-то смысле оказывается источником более раннего? Такая перевернутая хронология задается, разумеется, перспективой чтения, которая и лежит в основе интертекстуального подхода к культуре.

Каждое произведение, выстраивая свое интертекстуальное поле, создает собственную историю культуры, переструктурирует весь предшествующий культурный фонд. Именно поэтому можно утверждать, что теория интертекстуальности — это путь к обновлению нашего понимания истории, которая может быть включена в структуру текста в динамическом, постоянно меняющемся состоянии. Интертекстуальный подход позволяет нам также обновить представления о художественной эволюции, куда включаются не только непосредственные предшественники, но и самые разнородные явления культуры, некоторые из которых могут быть отдалены от интересующего нас текста на столетия. Речь идет, по существу, о генезисе новых явлений из всей предшествующей культуры, а не только из ее активной актуальности. Или, вернее, представление об активной актуальности распространяется на всю культуру в целом.

Интертекст сопрягает текст с культурой как с прежде всего интерпретирующим, объясняющим, логизи-

рующим механизмом. На протяжении работы мы много раз подчеркивали эту логизирующую роль интертекста. Между тем, было бы ошибкой сводить интертекстуальность к чистой интерпретации, своего рода «герменевтике» текста. Мы пытались показать, что семантическая роль интертекста далеко не исчерпывается исключительно логизацией аномалий вроде странной вывески на гостинице из дрейеровского «Вампира». Интертекст мобилизуется и тогда, когда зритель сталкивается с нетрадиционными фигурами киноязыка. Он помогает нам понять значение монтажной фигуры из «Эноха Ардена» Гриффита или зеркальные пространственные конструкции из «Поручика Кижэ». Но интертекст в данном случае фигурирует не только как инструмент интерпретации. *Вводя в подтекст той или иной языковой фигуры ее «источник», интертекст выступает и как механизм генезиса.* Тем самым теория интертекстуальности предлагает иной подход к киноязыку, нежели традиционная семиотика, пытающаяся проанализировать фигуры киноречи в рамках данного кинематографического текста — фильма (или группы фильмов).

В киноведении господствует взгляд на любую фигуру киноречи с функциональной точки зрения. С такой точки зрения, язык кино прежде всего позволяет строить некие пространственные структуры или передавать характер фильмического времени. В силу этого исследования киноязыка наиболее успешно развиваются на материале повествовательного кинематографа. Ведь именно повествовательные задачи и позволяют выявлять в киноязыке его функциональное измерение, его непосредственную связь с пространством и временем рассказа.

Теория интертекстуальности становится особенно эффективной как раз там, где наррация дает сбой и нарративная логика уступает место дискурсивным аномалиям. Но, как показывает анализ некоторых филь-

мов Гриффита, фигуры киноречи, прежде чем интегрироваться в повествовательную норму, всегда на первом этапе выступают как аномальные образования (ср. с недоумением первых зрителей относительно крупных планов в ранних фильмах и т. д.).

Традиционный подход к киноформе, как правило, игнорирует эту *первичную аномальность новых языковых фигур*, превращая их в гениальные прозрения будущей функциональности. Такой подход вынужден объяснять все языковые новации в кино с позиций языковой нормы, формирующейся позже, чем они возникают. Теория интертекстуальности позволяет анализировать эти новации не с точки зрения нормы будущих фильмов, но с позиции тех интертекстуальных связей, которые характерны для текста, где эти новации возникли. Более того, эта теория позволяет избежать обычной унификации в объяснении этих явлений, унификации, неизбежно возникающей при чтении текста с позиций «нормы». В итоге, каждая языковая фигура внутри каждого индивидуального текста может получить свою собственную генеалогию. Так, чередование крупного плана лица героини и общего плана героя в фильмах Гриффита по мотивам Теннисона получает объяснение именно из текстов Теннисона и окружающего интертекста, а не из языковой нормы будущего повествовательного кино, где чередование крупного плана лица и общего плана канонизируется и закрепляется за определенными повествовательными ситуациями.

Этот выход за рамки повествовательной нормы при анализе киноязыка имеет далеко идущие последствия. Рассматриваемые языковые фигуры теряют при этом обычную функциональность, которая делает их «невидимыми» для зрителя, растворяет их в логике наррации. Общеизвестно, что нормативные фигуры киноязыка (восьмерка, перекрестный монтаж и т. д.) проходят незамеченными для зрителя (так называемый

феномен «прозрачности языковой формы»). Интертекстуальность, особенно активно действующая на сломах наррации, на местах нарушения линейной логики рассказа, придает языку некоторую телесность, что мы в нашей работе часто называли иероглифичностью. Такой киноиероглиф не растворяется в повествовании, не прозрачен до конца, его смысл как бы складывается из многократного напластования текстов, лежащих вне фильма. В этом смысле интертекстуальный иероглиф в чем-то подобен сновидению в интерпретации Фрейда. Он также является результатом сгущений, подмен, сдвигов.

Как было показано К. Метцем, эти процессы, характеризующие «работу сновидения», родственны тем процессам, что порождают так называемые «кинематографические тропы» — прежде всего, метафору и метонимию. Здесь не место углубляться в обширную область кинориторики. Отметим, однако, что интертекстуальный «иероглиф» по некоторым своим характеристикам близок тем кинотропам, которые анализировал Метц. Этот теоретик показал, что «автоматизированный» троп в кино является результатом фиксации, «остановки» порождающих его семантических процессов, когда «горизонт закрывается, продукт заслоняет процесс производства, конденсация и смещение (присутствующие в мертвом виде) уже не проявляются в качестве таковых, хотя их эффективное наличие и следует предполагать в некотором прошлом» (Метц, 1977^a:274). Именно это явление и лежит в основе усиления репрезентативности цитаты, ее изолированности от контекста. Нарастание телесности и есть результат такой фиксации тропа.

Между тем, теория интертекстуальности позволяет по-новому взглянуть на сам характер кинематографической метафоры. Для Метца ее классическим примером служит монтажное сопоставление гротескной старухи и изображения страуса в «Нуле за поведение»

Виго (Метц, 1977^a:337—338). Для иных представителей структурной риторики кинометафора — это либо монтажное сближение изображения двух убитых, лежащих в одинаковой позе, в фильме А. Рене «Хиросима, моя любовь», либо метафорические цепочки из «Октября» Эйзенштейна (Дюбуа, 1986:321). Иными словами, метафора в кино — это то, что возникает из монтажного сопоставления двух наличествующих фрагментов. Теория интертекстуальности позволяет говорить о метафоре как о результате сближения наличествующего в тексте фрагмента и фрагмента иного текста, не явленного зрителю физически и наглядно. Метафора возникает через сопоставление Кейна и Свенгали из романа «Трильби», каструли «Механического балета» и «космической кухни» Сандрара, Киже и Цахеса.

В силу этого приходится несколько иначе взглянуть и на функцию репрезентации, «изоляции» в кино. Репрезентативность цитаты оказывается не столько продуктом остановки, смерти смыслопорождающих процессов, сколько знаком того, что в данной риторической фигуре отпечатался некий процесс, требующий реконструкции, оживления. Репрезентативность метафоры поэтому является одновременно и результатом кристаллизации предшествующих смысловых процессов и генератором нового активного смыслопорождения. В данном случае мы опять сталкиваемся с переворачиванием традиционной (хронологической) логики. *Метафора, как и цитата, дается нам до того, как мы расшифровали метафорический смысл, до того, как мы установили источник цитаты.* Телесность интертекстуальных образований — это указание на тайну, которую следует понять. Телесность предстает как аура тайны. Такое понимание отчасти противоположно традиционному, согласно которому метафора, троп являются *результатом* семантической деятельности.

Однако обращение к структурной риторике плодотворно, ибо позволяет нам увидеть в фигурах киноречи не просто функциональные элементы, обслуживающие уровень повествования, но некое подобие тропов. Перекрестный монтаж, например, с такой точки зрения — это не просто кодифицированная фигура сближения двух пространств, но процесс метонимизации (в зависимости от того, что сближается этой речевой фигурой). Фигура киноязыка понимается как сложный семантический процесс, чья сложность возрастает еще и оттого, что он может отсылать к некоторому интертексту.

Такие фигуры-тропы вряд ли можно свести в таблицу или описать в рамках «кинематографических грамматик». Они мобилизуют различные смысловые стратегии. Их сходство в значительной мере проявляется на стадии их непонимания. Цитата и сопоставимый с ней троп возникают в тексте именно как очаги непонимания, которое предшествует работе смысла и провоцирует ее. Языковой механизм запускается феноменом непонимания, смысловой инертностью, непроницаемостью цитаты. Язык в таком контексте выступает как продукт преодоления непонимания, а не как известная читателю знаковая система, код.

Но как только понимание вступает в свои права, фигуры киноречи могут предстать как фундаментально разнородные. Так, в рассмотренных нами примерах мы можем обнаружить казалось бы сходные типы тропов или языковых фигур. Это монтажные ряды из «Механического балета», где доминирует круговая форма; это пролог из «Андалузского пса», где на основе круговой формы сближаются глаз и луна; это, в конце концов, незримые абрисы Эйзенштейна, сближающие между собой разнородные объекты. На стадии непонимания все эти монтажные сближения кажутся однородными и могут быть описаны как фигуры одного ряда. Между тем в интертекстуальном

плане все они совершенно разнородны. У Леже такого рода «метафоры» отсылают к символике круга, разработанной Сандрамом. Круг тут выступает как символический элемент первоязыка. У Бунюэля—Дали круговая форма акцентирует внешнее подобие, которое через интертекст Гомеса де ла Серны прочитывается как мобилизация системы «симулакрумов». У Эйзенштейна речь идет о первичной графеме, о конституировании невидимого «третьего текста». Интертекстуальность позволяет прочитывать внешне однотипные фигуры речи как операторы совершенно различных смысловых стратегий. Вот почему унификация фигур киноречи возможна лишь тогда, когда эти фигуры интегрированы в нарратацию и автоматизированы в рамках повествования. Именно поэтому мы можем говорить о единой функции «восьмерки» в ситуации диалога, но не можем говорить о единстве функций тех речевых фигур, которые сохраняют свою аномальность, то есть являются цитатами.

Язык кино в такой перспективе и может описываться, с одной стороны, как набор кодированных элементов с приблизительно однородной функцией (язык повествования) и, с другой стороны, как набор фигур, организующих через интертекст совершенно разные смысловые стратегии. Эту дихотомию фигур киноречи можно условно свести к оппозиции «фигур понимания» («прозрачных» языковых означающих) и «фигур непонимания» (иероглифов интертекстуальности). В данном исследовании мы и попытались, исходя из первичного непонимания, описать различные языки кино, разные смысловые стратегии.

Языковое поле в таких анализах строится парадоксальным образом. Оно располагается между видимыми в тексте элементами (цитатами, аномалиями) и невидимым интертекстом. Ведь интертекст не существует на пленке или на бумаге, он находится в памяти зрителя или читателя. Смыслопорождение разворачи-

ваются между физически данным и образом памяти. Парадоксальность данной ситуации подчеркивается еще и тем, что «оператор» смысла — цитата — обладает как бы повышенной телесностью по отношению к иным элементам текста — прозрачным означающим, растворенным в наррации. Иначе говоря, чем менее видим интертекст, тем более виден указатель на него — цитата. Поэтому смысл располагается в поле между повышенной телесностью и неким абсолютным физическим небытием.

Даже само обозначение этих контрастных полюсов метафорически определяет движение смысла как движение от конкретности к абстракции. Но движение это протекает в координатах, по существу, глубоко чуждых классической семиотике. Конечно, и она, отталкиваясь от конкретности, движется к абстракции. Для нее это, прежде всего, «значение», «структура», которые не даны читателю как некие физические данности. И все же разница в концептуальных подходах очень велика. Семиотика не оперирует ни элементами, обладающими инертной телесностью, ни невидимыми текстами, существующими вне материальных носителей, она не рассматривает смыслопорождение как своего рода маршрут от неких телесных «монстров» (вроде ангела на вывеске в фильме Дрейера или ослов на роялях в «Андалузском псе») к невидимым текстам, расположенным в памяти.

Изначальная телесность цитаты, ее неспособность раствориться в логике повествования как бы «рассасывается» по мере конструирования интертекстов — цитата интегрируется в текст. Таким образом, путь от конкретного к абстрактному в свернутом виде представлен в самом процессе «нормализации» цитаты. Поскольку инертность, изолированность, репрезентативность аномалии исчезают благодаря подключению ее к невидимым интертекстам, то и сама эта инертная телесность может пониматься как продукт наслоения

одного интертекста на другой, третий и т. д. В данном случае мы опять имеем дело с перевернутой логикой: то, что позволяет преодолеть телесную корпускулярность интертекстуального иероглифа, выступает как причина этой корпускулярности. Финальный этап маршрута смысла выступает как причина, детерминирующая свойства начального этапа его движения.

Работу смысла можно представить в виде условной сценки. Человек закрывает глаза, и в памяти его начинают всплывать некие образы и фигуры, которые в темноте сознания (или подсознания) накладываются друг на друга и постепенно становятся все более и более зримыми, покуда не уплотняются до некоего физически ощутимого сгустка — гиперцитаты. Такой процесс, конечно, противоположен реальному процессу чтения, наоборот, исходящему из существующего текстового сгустка, чтобы потом в темноте памяти расслоить его на фрагменты интертекстов и тем самым растворить в тексте.

Этот двоякий процесс смыслопорождения через интертекст по-своему описал Виктор Шкловский, анализируя методику своего творчества. Перед тем, как сесть писать, Шкловский погружался в чтение различных книг, в которых отмечал нужные ему цитаты. Машинистка перепечатывала отмеченные куски на отдельные листы бумаги. «Эти куски, их бывает очень много, я развешиваю по стенам комнаты. К сожалению, комната у меня маленькая, и мне тесно.

Очень важно понять цитату, повернуть ее, связать с другими.

Висят куски на стенке долго. Я группирую их, вешаю рядом, потом появляются соединительные переходы, написанные очень коротко» (Как мы пишем, 1989:185—186).

Шкловский исходит как бы из предшествующего интертекста, из не связанных между собой цитат. Он движется между ними, пытаясь уловить их связи,

сгруппировать, стянуть воедино в комплексы, из которых строится текст, и логизировать. Процесс чтения должен двигаться в обратном направлении. Текст Шкловского необходимо снова разобрать, рассортировать на цитаты, которые должны быть вновь вывешены в этой метафорической комнате памяти, комнате мирового интертекста культуры. Это «обратное» развешивание и может быть понято как окончательное усвоение текста, его растворение в чтении.

Метод Шкловского отчасти напоминает мнемотехнику древности. Еще в эпоху античности был разработан особый способ запоминания. Текст разбивался на фрагменты, которые ассоциировались с некими телесными фигурами (картинками, статуями), и они в воображении размещались внутри хорошо известного здания (храма, театра). Чтобы вспомнить текст, следовало в памяти совершить обход этого здания, обозревая фигуру за фигурой. Комната Шкловского с развешенными по стенам цитатами является неожиданным отголоском этих воображаемых храмов античной мнемотехники. Исследовавшая искусство памяти Френсис Йейтс называет его «невидимым искусством, спрятанным внутри памяти его адепта» (Йейтс, 1969:96). Даже трактаты по мнемотехнике почти не имели изображений. Изображения должны были храниться в сознании и обладать «телесным сходством» с той идеей или вещью, которая подлежала запоминанию. Эти воображаемые «симулакрумы» превращались в своего рода интертекст, так как были сходны с фрагментами запоминаемого текста. Но, что особенно важно, сходство это обеспечивалось только незримостью плоти фигур памяти. То, что интертекст невидим, позволяет обнаруживать в нем черты соответствий. Джордано Бруно в одном из своих мнемотехнических трактатов превратил знаменитого греческого художника Зевкиса в творца образов памяти, которые в силу своей бесплотности, невидимости

могли быть идентичными образам поэзии или философии (Йейтс, 1969:249). Невидимость интертекстуального образа и позволяет ему во многих случаях быть интертекстом для любых цитат — кинематографических, музыкальных, литературных. Образы памяти создают бескрайнее интертекстуальное поле, сопрягающее текст со всей человеческой культурой.

Эта незримая статья интертекста объясняет появление мотива слепоты в некоторых из рассмотренных нами текстов — в «Андалузском псе», у Жоржа Батайя, у Эйзенштейна. Память слепца (Тиресия) становится своего рода знаком интертекстуальности.

Один из адептов искусства памяти — Альберт Великий — рекомендовал помещать «телесные симулакры» внутрь темного пространства, где они «соединяются и располагаются в определенном порядке» (Йейтс, 1969:79). Эта темная комната памяти — комната слепца. Слепцу легче сблизить невидимые тексты, наложить их друг на друга, обнаружить в них сходство. Интертекстуальные процессы в кино только отталкиваются от зримого, от явленных на экране образов, чтобы затем перенестись в темную комнату памяти Альберта Великого. Вальтер Беньямин, придававший мистике сходства большое значение в формировании цивилизации, писал о создании «всеобщего архива чувственно не постигаемого сходства» (Беньямин, 1984:130). Хранилищем этого архива и становится темная комната памяти, метафорическое пространство интертекстуальности.

По ходу нашего изложения мы все чаще прибегали к метафорам, по видимости далеким от понятийного аппарата науки. Речь шла то об умозрительной телесности, то о темных пространствах памяти. Метафора как выражение тех глубинных процессов, которые протекают в сознании читателя, зрителя (сдвигов, сгущений, взаимоналожений и т. д.), невольно проникает и в сферу метаязыка. Понятийный аппарат теории

интертекстуальности еще сохраняет связь с образностью, как это часто случается в новых теориях. Но этот образный слой нужен теории интертекстуальности еще и потому, что она лежит в плоскости чтения и движется в своих анализах вслед за процессом чтения. Она отталкивается от очагов непонимания, от непрозрачности текстовых фрагментов, которые на первом этапе, на стадии непонимания, не могут быть разобраны с помощью готового понятийного инструментария.

Будучи теорией чтения (но и теорией языка, теорией эволюции, понятых сквозь призму чтения), теория интертекстуальности, конечно, не может претендовать на универсальность. Она ни в коей мере не стремится подменить собой иные подходы и даже оставляет вне поля зрения такие фундаментальные явления, как, например, наррация. Ее задача скромнее — дать сквозь перспективу чтения новый импульс для понимания функционирования текста там, где на сломах мимесиса (подражания, сходства, имитации) вспыхивают очаги семиосиса.

Примечания

Глава I

¹ Цитата как бы придвигает к нам прошлое, но не делает его настоящим. Настоящее же она уводит от нас на расстояние. Этот процесс, вероятно, может быть описан в категориях пространственности. Так, М. Хайдеггер обратил внимание на то, что кинематограф, приближая к нам предметы, не делает их близкими: «Что пространственно находится на минимальном отдалении от нас благодаря кадру кино, благодаря радиоголосу, может оставаться нам далеким. Что пространственно необозримо далеко, то может быть нам близким. Малое расстояние — еще не близость. Большое расстояние — еще не даль» (Хайдеггер, 1989:269). Хайдеггер считает, что близость вещи субъекту определяется ее «вещественностью». Кино, превращая вещь в знак, естественно, разрушает ее вещественность, а потому подрывает и близость. Цитата, являясь по самой своей сущности знаком, отсылающим к иному тексту, только усиливает этот эффект удаленности. А потому и конституирует себя в качестве *сцены* — чего-то удаленного от зрителя. Отсюда и эффект подрыва настоящего времени в системе репрезентации.

² Дело в том, что семантизация видимого на экране в значительной мере осуществляется за счет рамки кадра, по существу имитирующей раму живописного полотна или рампу сцены. Кино, таким образом, вообще приобретает смысл в результате ассимиляции элементов поэтики живописного или театрального. Для семантики фильма принципиальное значение имело то, что Эйзенштейн называл стадией «мизанкадра» (Эйзенштейн, 1964—1971, т. 2:334—376). С. Хит так описывает процесс становления первичного смысла в кино с точки зрения семиотики: «Основополагающим является превращение видимого в сцену, абсолютная смычка означающего и означаемого: обрамленное, скомпонованное, сцентрированное, рассказанное являются центром этого превращения» (Хит, 1976:83). В этом процессе принципиально то, что рамка, например, не принадлежит миру повествования, диэгесису. Она принадлежит пространству зрителя, а потому переводит повествование в плоскость зрительской рецепции, то есть семиотизации. М. Шапиро, одним из первых рас-

смотревший эту проблему на материале живописи, отмечает: «Рама <...> принадлежит скорее к пространству наблюдателя, чем к иллюзорному трехмерному миру изображения, открывающемуся в ней и за ней. Она является устройством наведения и фокусировки, расположенным между миром зрителя и изображением» (Шапиро, 1972:141). Таким образом, цитата, часто принимающая характер картины или театральной сцены, лишь вводит в фильм в качестве материального предмета то, что незримо присутствует в каждом его кадре, осуществляя удвоение процесса семиотизации, его подчеркивание и материальное выявление. Физическая рамка этих «цитат» усиливает эффект материальности цитаты, ее инородности телу фильма (см. Омон, 1989^а:110—115).

Глава 2

¹ Мы говорим о «сильном поэте» как о художнике, который камуфлирует источники своих текстов. Однако в культуре мы сталкиваемся и с «сильными поэтами», которые весьма декларативно отсылают к источникам заимствования. Лотреамон, например, являющийся классическим примером писателя, строящего свои тексты из цитат наподобие центонов, только в небольших по объему «Стихотворениях» называет около девяноста имен иных писателей. В связи с этим Плейне замечает: «Ничто так не чуждо нашему автору, как понятие оригинальности» (Плейне, 1967:90). Между тем, автор, которому чуждо «понятие оригинальности», оказывается одним из самых оригинальных литераторов XIX века. Эйхенбаум убедительно показал, что вся поэзия Лермонтова строится, в основном, на заимствованном зарубежном материале: «...Лермонтов не создает нового материала, а оперирует готовым. Русская критика считает такого рода метод предосудительным — поэтому, вероятно, до сих пор при сопоставлении Лермонтова с Байроном делалось очень мало конкретных, текстовых указаний: они компрометируют традиционную точку зрения на поэзию как на выражение индивидуального «мироощущения» или непосредственную эманацию души поэта» (Эйхенбаум, 1987:190). Эйхенбаум показывает, что поэты, стремящиеся к «эмоционализму», не могут обходиться без широкого пользования «готовым материалом», заранее «заготовленными кусками», эмоциональными формулами и сравнениями. Таким образом, «эмоционализм», который мы обычно ассоциируем с яркой поэтической индивидуальностью, принципиально не оригинален, интертекстуален. Эйхенбаум делает и важное в методологическом отношении

наблюдение: «...работа на чужом материале характерна для писателей, замыкающих собой литературную эпоху. Добывание нового материала и первоначальная его разработка составляет удел «младших» писателей — поэтому они в своей работе и не достигают особой формальной законченности. Зато писатели, канонизирующие или замыкающие собой определенный период, пользуются этим материалом, потому что внимание их сосредоточено на методе» (Эйхенбаум, 1987:176). Оригинальность писателя возникает не из нового материала, но из нового метода, из новой аранжировки материала. В силу одного этого «сильный автор» может не скрывать источников, если он уверен в оригинальности их аранжировки. Гриффит, в каком-то смысле замыкающий собой период «кинопримитивов» и открывающий новый период, находится в сложной позиции. Это также определяет характерную для него игру выявления и сокрытия источников.

Глава 3

¹ На связь этого рассказа По с кинематографом и теорией корреспонденций указал Дж. Хэган (Хэган, 1988:233—235). Задолго до него тема уличной толпы, в частности и в рассказе По, была связана с появлением кинематографа В. Беньямином (Беньямин, 1982:180). Так, Беньямин выявил два типа отношения к городской реальности в культуре XIX века, которые, с нашей точки зрения, оказались принципиальными и для кино. Первый тип связан как раз с рассказом По, когда повествователь погружается в толпу и бредет в ней, превращаясь в движущийся глаз — глаз фланера. Второй тип Беньямин возводит к рассказу Э. Т. А. Гофмана «Угловое окно кузена», где движущийся мир улицы исследуется парализованным героем через окно (Беньямин, 1982:171—178). Герой Гофмана наблюдает за миром через театральный бинокль и как бы из ложи своего импровизированного театра. Беньямин справедливо указывает, что им выбрана позиция, позволяющая возвести реальность в ранг искусства. Как показывает развитие раннего кино и ранней киномысли (см. ниже, например, высказывание Макмагона), этот последний путь «возведения в ранг» искусства первоначально оказался господствующим. Отсюда длительное доминирование метафоры экрана как *окна* в мир.

² Критика скульптуры у Эмерсона связана с его концепцией эволюции языка: «Вначале скульптура была полезным искусством, одним из способов письма <...>. Но скульптура — это игра для наив-

ных и грубых духом, а не занятие, достойное мудрого и духовно развитого народа. <...>. Я не могу скрывать от себя, что скульптура всегда отдает мелочностью, мишурностью — как театр. <...>. Меня не удивляет, что Ньютон, большую часть жизни посвятивший наблюдению за движением планет и звезд, не мог понять, что восхищало графа Пемброка в этих «каменных куклах». <...>, настоящее искусство никогда не бывает застывшим; оно всегда в движении» (Американский романтизм, 1977:277).

³ Жак Омон, исследовавший этот эпизод в фильме 1911 года «Энох Арден», отметил, что диететическая разнородность пространств Ли и Ардена одновременно подтачивается их фигуративной близостью, объясняемой тем, что съемки мужа и жены происходили в одном и том же месте, на берегу моря. Это сходство пейзажа невольно создает еще большую противоречивость пространственных кодов, вызывая непреодолимое ощущение близости тех мест, которые сюжетно расположены в тысячах километров друг от друга (Омон, 1980:58—60).

⁴ Ср. с видением херувимских лиц, «подобных водяным лилиям на неподвижной глубине», во фрагменте Томаса Гуда «Море смерти» (Гуд, б. г.:280). Эти видения «небесных» ликов в воде у де Квинси и Гуда явно связаны с пониманием воды как зеркала небес. Ср. также с универсально распространенной идентификацией светил с зеркалами, в которых отражаются глаза умерших (См.: Рохайм, 1919:232—251).

⁵ Ср. с натурфилософскими представлениями о воде как универсальном медиуме. Иоганн Вильгельм Риттер (1810), например, писал: «Вода является медиумом слуха. <...>. Вода является мостом между всем, что существует в мире, и нами» (Риттер, 1984:195).

⁶ Игра с названиями странным образом не вызывает удивления киноведов. Специалист по творчеству Гриффита Р. М. Хендерсон пишет о ней как о чем-то естественном: «Гриффит теперь решил расширить этот фильм, больше уже не ссылаясь на стихотворение Кингсли как на источник, но следуя оригиналу — теннисоновской поэме и взяв на сей раз оригинальное название «Энох Арден»» (Хендерсон, 1972:101).

⁷ Недавняя публикация текста Эйзенштейна «По личному вопросу» делает несомненным знакомство Эйзенштейна с книгой Линдзи, на которую он ссылается (Эйзенштейн, 1985:34). Этот факт ставит вопрос о связи пиктографической теории кинематографа у Эйзенштейна с иероглифической теорией кино Линдзи.

⁸ Связь иероглифик со сновидениями была установлена еще в

XVIII веке У. Уорбертоном, который, в частности, писал: «...в те времена все египтяне считали своих Богов Авторами Иероглифической науки. Нет, следовательно, ничего более естественного, чем предположение, что те же Боги, которых они считали Авторами сновидений, использовали для снов тот же язык, что и для Иероглифов» (Уорбертон, 1977:193). Уорбертон полагал, что онейрокритика (толкование сновидений) у египтян основывалась на иероглифическом письме.

⁹ Позднее Линдзи написал специальное стихотворение, посвященное этому эпизоду «Нетерпимости», — «Дорогие дочери Вавилона» — со всеми гриффитовскими темами: Валтасар как жрец любви, антагонизм Иштар и Ваала и т. д.

¹⁰ М. Роджин, посвятивший анализу женских символов в «Нетерпимости» большую работу, показывает, что фильм Гриффита в значительной степени покоится на противопоставлении Иштар как воплощения плодородия и эротики, и Гиш, качающей колыбель — «классической христианской репрезентации десексуализированного материнства» (Роджин, 1989:524). Идея материнства без эротического начала и позволяет иероглифизировать героиню Гиш в качестве суперзнака, порождающего текст. Роджин отмечает, что колыбель в данном случае — это место взращивания и детей и фильмов (Роджин, 1989:522).

¹¹ Город как метафора океана — старый фольклорный мотив. Так, например, «Медный город» из «Тысячи и одной ночи», по мнению исследователей, является метафорой океана: «...в арабской философии есть направление, изображающее океан как злой и смертоносный. Простое соприкосновение с ним может убить, он пахнет гниением, им обозначен край земли и начало тьмы и преисподней. Таким образом, «город на крайнем западе, являющийся рубежом Техома (Океана. — М. Г.) — это город смерти: ему свойственны те же черты, что и самому океану. И, как и преисподняя, он полон сокровищ <...>. История о Медном городе, по сути, являет собой миф об океане...» (Герхард, 1984:179—180). О «подводном городе» в русской, петербургской эсхатологии см.: Ю. М. Лотман. Символика Петербурга и проблемы семиотики города. В кн. «Семиотика города и городской культуры. Петербург». Уч. зап. ТГУ, вып. 664, Труды по знаковым системам XVIII. Тарту 1984, с. 31-34 (Лотман, 1984:31—34).

¹² Теория идеограммы Фенолозы была сформулирована им в 1908 г., но его книга «Китайский иероглиф как средство поэзии» была напечатана Эзрой Паундом в 1919 г. Мы сознательно не оста-

навливаемся на близости гриффитовского кинематографа с паундовской идеограмматической поэзией, поскольку, как показал Рональд Баш, Паунд стал ориентироваться на поэтику идеограммы лишь с 1927 г., а до этого времени использовал термин с уничижительным оттенком (например, в рецензии 1921 г. на сборник стихотворений Кокто). В начале 30-х годов Паунд ретроспективно приписывает себе опыты идеограмматической поэзии, ведя отсчет с 1913 г. (в «Азбуке чтения») (Баш, 1976:10—11).

Отметим, однако, что Линдзи со свойственной ему пронизательностью указывал на близость имажизма и кинематографа уже в 1915 г. и призывал имажистов к сознательной ориентации на кино (Линдзи, 1970:267—269).

Глава 4

¹ Этот единственный «большой» текст Паунда о кино весьма интересен. В нем содержится ряд положений, общих со статьей Леже «Критическое эссе о пластическом значении фильма Абеля Ганса «Колесо»». Во всяком случае, фильм Ганса интерпретируется им как кубистический эксперимент в кино.

² Композитор Жорж Антей утверждает, что идея «Механического балета» принадлежит ему. И что именно Паунд привлек к работе Дадли Мерфи, который в свою очередь объединился с Леже (см.: Лаудер, 1975:117). Леже отмечал, что призматическое умножение предмета было предложено ему Марфи и Паундом (Лоудер, 1975:137; Леже, 1971:64). Идея эта принадлежала не Паунду, а представителю «вортицизма», течения, которое он возглавлял как теоретик, художнику и фотографу Элвину Ленгдону Коберну, чьи фото весьма близки некоторым кадрам «Механического балета».

³ В 1950 г. Сандрар вспоминал о балете Эрика Сати «Представление отменяется», «к которому для этого старика Сати я написал либретто. Идею этого либретто спер у меня Франсис Пикабия вместе с сюжетом кинематографического интермеццо «Антракт», благодаря которому Рене Клер смог дебютировать в качестве режиссера. Пикабия воспользовался тем, что я уехал в Бразилию» (Сандрар, 1971, т. 13:148).

⁴ Приведем характерный фрагмент текста Арруа о Гансе — явления уникального в истории кинокритической мысли: «Лицо его излучает теплое свечение, лучащуюся духовность и матовую прозрачность витража. Напрасно силюсь я припомнить все виденные мной розетки витражей, я не могу вспомнить, в центре какой из них я

видел подобное свечение. Но я знаю, что вскоре увижу это пожирающее пламя в сердце великой розы того светового собора, который он сейчас строит, совершенно один, в мучительной радости сверхчеловеческих родов. И я также знаю, что готической радости, которое преобразит в улыбки и слезы света это наделенное хрустальными шатунами *колесо* (выделено мной. — М. Я.), не сможет ранить души любовью опаснее, чем уже пожирает их эта глухая лихорадка, обжигающая лицо, вечно хранящее свои двадцать лет под посеребренными волосами» (Арруа, 1927:6). Сам Ганс любил играть в свою святость. Характерно, что в одном из фильмов он исполняет роль Христа, а затем раздаривает свои фотографии в этой роли с терновым венцом на голове, в частности дарит одну из таких фотографий С. М. Эйзенштейну. Его излюбленная тема — церковь будущего, кинематографическая «церковь света» и т. п.

⁵ Ганс превращает колесо для колесования в свой знак. На специально для него изготовленной почтовой бумаге кровавые картинки колесованных не без претензии украшают поля (мы можем в этом убедиться, познакомившись с письмами Ганса И. Мозжухину, хранящимися в ЦГАЛИ. Ф. 2632, оп. 1, ед. хр. 170).

⁶ Ср. с репликой Дана Яка: «Я создал для нее фирму. «Кинокомпанию Мирей». Хороший сюрприз на первое апреля, не правда ли? Подумать только, что сегодня можно создать фирму, чтобы доставить удовольствие женщине!» (Сандрар, 1960, т. 13:173). Сандрар как ассистент должен был во время работы постоянно испытывать на себе произвол Ганса, подчинявшего весь график съемок и отчасти замысел фильма состоянию своей любовницы.

⁷ В порядке гипотезы мы бы также хотели высказать предположение о возможных реминисценциях «Колеса» в поэзии Ивана Голля. Посмертно (ум. 14.3.1950) в 1951 году был опубликован цикл Голля «Магические круги», в котором явственно чувствуется увлечение Голля мистицизмом, в частности каббалистикой. Отметим также, что иллюстрации к «Магическим кругам» выполнил Леже. Цикл открывается текстом, посвященным символике круга: «Заклученный в круг моего светила (Вращаясь с колесом, крутящимся в моем сердце) И жерновом мироздания, мелющим зерна времени...» Далее следует фрагмент, который можно интерпретировать как интертекстуальную контаминацию сцен из двух фильмов, «Колеса» Ганса и «Орфея» (1949) Кокто. В первом случае мы имеем в виду сцену гибели Эли, срывающегося в пропасть в горах, во втором случае — проникновение ангела Эртебиза в зазеркальный мир сквозь зеркаловоду (впрочем, эта сцена является репликой аналогичного эпизода из

«Крови поэта» (1931) того же Кокто): «Что это за персонаж, бегущий по краю колеса // Поднимающийся в гору и падающий в глубь своей могилы? Ни он, ни я не ждем ответа // Ветер астрального свода обрезает нам память // Я пробую все ключи, чтобы разбить круг // Я швыряю буквы алфавита как якоря в забвение <...>. А если я попробую ангелом нырнуть в зеркало // Тысяча новых кругов победит к краю мира...» (Голль, 1956:172—173).

⁸ Сандрар связывает кинематограф с демотическим письмом и в «Азбуке кино» (1917—1921), где становление мироздания метафорически описывается как становление разных форм письма (Сандрар, 1988:40).

⁹ Исключение составляет картина 1905 года «Пейзаж с диском», в которой М. Хуг видит «круг как формальный элемент и космический символ» (Хуг, 1976:25). Думается, что Хуг читывает в эту картину смысл, которого она во время ее создания не имела.

¹⁰ Ж.-Кл. Ловей указывает: «Сандрар вводит в свое понимание симультанеизма исключительно плодотворный принцип: принцип контраста как генератора глубины» (Ловей, 1965:236). Нам представляется, что Сандрару следует приписать мифологизацию этого принципа, скорее чем его открытие, носящее в целом живописно-технологический характер и, вероятно, принадлежащее Делоне.

¹¹ На связь «Велосипедного колеса» Дюшана и ньютоновских дисков Делоне указывает Александрин (Александрин, 1976:33). Тут же, вероятно, содержится и намек на излюбленный Делоне мотив так называемого «Большого колеса» — аттракциона, помещавшегося рядом с Эйфелевой башней и изображенного Делоне в известном полотне «Команда Кардифф» (1912-1913) и иных, менее знаменитых, холстах. «Большое колесо» также было многократно воспето французскими поэтами круга Сандрара.

¹² Через некоторое время этот мотив был повторен в сценарии для Ганса «Атланты» (1918), где изображение мирового катаклизма должно было, судя по сохранившемуся плану, занимать значительное место (Сандрар, 1969^a:410:412). Постановка «Атлантов» не была осуществлена. Однако Ганс значительно позже поставил фильм «Конец света» (1931), хотя и далекий от идей Сандрара, но являвшийся вариацией на темы Камиля Фламариона — автора, оказавшего большое влияние на формирование мифа Сандрара—Ганса.

¹³ Нумерология Сандрара здесь носит отчетливо мистический характер. Далее этот текст продолжается следующим образом: «Число. Как в средние века, носорог — это Христос; медведь — дьявол; яшма — живость; хризопраз — чистое смирение. 6 и 9». Отметим

фантастичность сандраровского символизма (например, по-видимому, совершенно личная ассоциация Христа и носорога). Все это поэтическое пифагорейство, вероятно, связано с увлечением Сандрара астрологией. Впрочем, тема цифрового, ритмического сопряжения всего живого со звездами через некую сексуальную цикличность развивалась в это время не только Сандраром. Весьма любопытно сходный нумерологический миф астральной эротике выражен в писаниях друга Фрейда Вильгельма Флисса, в особенности в его главном труде «Ритм Жизни» (1906 г.). Но нам неизвестны свидетельства о знакомстве Сандрара с работами Флисса.

¹⁴ Под влиянием Морикана Миллер написал свои знаменитые «Тропик рака» и «Тропик козерога». Он также посвятил Морикану книгу «Дьявол в раю», из которой можно узнать много подробностей об этом человеке. Любопытно, что в этой книге Миллер называет «Эбаж» Сандрара среди важнейших трудов по мистике, которые он изучал (Миллер, 1965:33).

Не исключено, что именно Морикан привил Сандрару вкус к учению Якоба Бёме, оказавшему через него влияние на гансовскую интерпретацию символа колеса. Во всяком случае Бёме относился к тем авторам, которых Морикан пропагандировал Миллеру (Мартин, 1979:318).

Глава 5

¹ В одном случае пролог понимается как описание детской сексуальности, где глаз символизирует женский, а бритва мужской половой органы (Даргнет, 1967:23—24), в другом случае — как символ дефлорации (Александрон, 1974:179), в третьем — как воплощение кастрационных комплексов и фантазмов (Мари, 1981) и т. д. Автор последней версии, Мишель Мари, правда, мотивирует свою позицию сюрреалистским «интертекстом»: он сближает пролог «Андалузского пса» с «Историей глаза» Жоржа Батайя, написанной немного позже не без влияния Бунюэля (Мари, 1981:196—197).

² Непосредственно перед началом работы над «Андалузским псом» Бунюэль в «Газета литерария» утверждал, например, что крупный план до Гриффита был открыт в литературе Рамоном Гомесом де ла Серна и, возможно, позаимствован Гриффитом у последнего (Бунюэль, 1988:119).

³ Этот мотив перекочует в дальнейшем и в иные французские фильмы, но уже не в качестве визуализированного тропа, но как элемент сюжета (ассимиляция авангардистского тропа сюжетом харак-

терна для периодов разложения авангардизма). В «Аталанте» (1934) Ж. Виго отрубленная заспиртованная рука — курьез в коллекции старого эксцентричного моряка. В фильме М. Турнера «Рука дьявола» (1943) мертвая рука в шкатулке — талисман дьявола, приводящий к смерти героя, художника Ролана Бриссо.

⁴ Приведем в качестве примера только несколько цитат из Супо.

В «Маржи» о руках: «Наверное нужно отрезать их, чтобы перестать их любить» (Супо. 1973:135). В «Трех звездах» поэт видит «облака и птиц (естественно), звезды и руки» (Супо, 1973:136) — здесь опять в подтексте актуализован мотив морской звезды, похожей на руку. В «Улыбке на губах»: «След зверя в траве» («Отрезанный палец» — Супо, 1973:152). В «Цепях»: «Мне остается лишь бросить мои руки на весы» (Супо, 1973:153).

⁵ «Рядом со мной вдруг появляется мужчина, который превращается в женщину, потом в старика. В этот момент появляется другой старик, который превращается в ребенка, затем в женщину» (Супо, 1979:24). Л. Уильямс справедливо считает эти примитивные метаморфозы «мельесовскими» по своему типу (Уильямс, 1981:5). «Мельесовская» метаморфоза может считаться одним из первоэлементов авангардистского кинематографа различных ориентаций. Ср. с «Дневником Глумова» (1923) С. М. Эйзенштейна, целиком построенным на этом типе трюков.

Обилие метаморфоз в «Антракте» позволило Марку Бертрану, впрочем без достаточных оснований, снять различие между фильмом Клера-Пикаби и сюрреалистским кино. Бертран относит метаморфозу к главным свойствам последнего (Бертран, 1980).

⁶ Эротическая функция морских животных подспудно выражена почти всегда. Иногда же она выявляется с грубой очевидностью, как, например, у Б. Пере: «Я вдруг заметил, что между моих ног поселилась медуза, откуда неизмеримое сладострастие, сладострастие столь острое, что в какой-то момент мне уже больше ничего не хотелось» (Пере, 1967:24).

⁷ В этом же кинотеатре показывается фильм «Различные способы приручения улиток». Морская тема также развивалась в высоко ценимых сюрреалистами «научных» фильмах Жана Пенлеве: «Осьминог» (1928), «Морские ежи» (1928), «Дафния» (1928), «Ракотшельник» (1930), «Креветки» (1930) и т. д. Важными для развития этой темы были и «Сушеные эмбрионы» Э. Сати с их выдуманными ракообразными, и фрагменты «Магнитных полей» Бретона—Супо, написанные от лица моллюска и др.

⁸ «Устрицы, морские ракушки, улитка, жемчужина связаны как с

акватическими космологиями, так и с сексуальным символизмом. Все они причастны священным силам, сконцентрированным в Водах, Луне, Женщине; кроме того, они по разным причинам являются эмблемами этих сил: сходство между морской раковинной и гениталиями женщины, связи, объединяющие устриц, воды и луну, наконец, гинекологический символизм жемчужины, формируемой в устрице. Вера в магические свойства устриц и раковин распространена по всему миру от древнейших времен до наших дней» (Элиаде, 1979:164). (Подробное исследование связи жемчуга с обрядами погребения и смертью см. Элиаде, 1979:178—190).

⁹ Дамиш, в частности, пишет по поводу «Триумфа добродетели», что эта «картина открывает вслед за пространством аналогий пространство метаморфоз, в котором искусство обретает источник: художник лишь выигрывает от «изобретения», позволяющего ему находить вдохновение в постоянно меняющихся формах облаков» (Дамиш, 1972:55). Любопытно, что и Пруст особое значение придавал именно небу Мантеньи, в котором вычитывал определенную символику (Шеврие-Легар, 1977:46—47).

¹⁰ Ср. у О. М. Фрейденберг: «Иисус, едущий на осле, повторяет собой осла, который сам является божеством, но в форме более древней, нежели Иисус» (Фрейденберг, 1978:502). Наличие двух ослов в фильме может также быть евангельской реминисценцией: «Ученики пошли и поступили так, как повелел Иисус: привели ослицу и молодого осла и положили на них одежды свои, и он сел поверх их» (Мф. 21, 6—7).

¹¹ О слепых и болонской колбасе у Пере Бунюэль вспоминает и через множество лет: «Пере пишет: «Разве неправда, что болонская колбаса делается слепыми?» Черт побери! Какая удивительная точность! Я, конечно, знаю, что слепые не делают болонской колбасы, но ОНИ ЕЕ ДЕЛАЮТ! Я вижу, как они ее делают» (Бунюэль, 1981:7).

¹² Само понятие «*simulacre*» весьма многозначно, оно имеет значение изображения, призрака, видения, измышления, подобия, видимости. Это понятие было вынесено в заглавие поэтического сборника сюрреалистом Мишелем Лейрисом в 1925 году. „*Simulacre*“ Лейриса — один из самых темных сюрреалистских текстов, в котором, однако, различимы еще до Дали некоторые мотивы, характерные для теории «множественных изображений». Лейрис пишет, в частности, о «пустыне уничтоженного сходства» (Лейрис, 1965:15) (ср. с привилегированным «полем подобий» у Дали — пустыней, пляжем), он говорит о «монотонной мякоти форм» (Лейрис, 1969:16). Лейрис

пишет и о метаморфозах (Лейрис, 1969:19). Вопрос о возможном влиянии Лейриса на Дали совершенно не изучен.

¹³ Сопоставление клавишей с зубами достаточно самоочевидно, чтобы обнаруживаться даже у Ольги Форш в «Сумасшедшем корабле» (1930): «Желтоватые зубы без слюны были как клавиши кукольного рояля» (Форш, 1989:272).

Глава 6

¹ К числу таких свидетельств относится, например, печальный эпизод травли Тынянова на «Белгоскино», по-видимому предопределивший окончательный разрыв писателя с кинематографом. Сценарист Б. Л. Бродянский квалифицировал «Поручик Киж» как «арьергардный бой, данный сильным участком формализма». Тынянов, присутствовавший на заседании, состоявшемся по этому поводу на «Белгоскино», выразил резкий протест против такого рода провокационных деклараций: ««Арьергардные бои» больше не угрожают вашей фабрике, и сценаристы фабрики имеют полное основание больше не тревожиться. Я их больше беспокоить своим присутствием не буду...» — и ушел до конца заседания». (А-ва. «Скромницы» из Белгоскино. «Кино», № 7, 10 февр. 1934.)

² О реализации принципов стиховой поэтики в прозе Тынянова см.: Эйхенбаум, 1969:405, где специально отмечается мобилизация Тыняновым в «Смерти Вазир-Мухтара» колеблющихся признаков значения.

³ Помимо гиперакцентировки перспективы для создания эффекта субъективной камеры может также использоваться и обратный прием — разрушение перспективы за счет каше, изображения вне фокуса и т. д. Этот прием был типичен для раннего кино, но требовал неприемлемой в контексте «Киж» особой психологической мотивировки — например, слезы героини могли мотивировать нерезкость субъективного изображения, опьянение — дрожание камеры и т. д.

⁴ Имеется в виду эпизод, где воображению больного Грибоедова предстает его отец: «Он стал подходить к постели, на которой лежал и смотрел Грибоедов, и стала видна небольшая, белая, прекрасная ручка отца. Отец отогнул одеяло и посмотрел на простыни.

— Странно, где же Александр? — сказал он и отошел от постели.

И Грибоедов заплакал, закричал тонким голосом — он понял, что не существует» (Тынянов, 1963:257-258).

⁵ В конце «Шинели» имеется прямое указание на ее связь с будущим «Киже». В фильм Фэксов введена записка Башмачкина, кончающаяся следующими словами: «...титularный советник Акакий Акакиевич Башмачкин за смертью из списков выбыл. А. Башмачкин». Эта записка, несомненно, — прямая заявка на линию Синюхаева в рассказе «Подпоручик Киже». «Киже», таким образом, непосредственно выходит из тыняновского Гоголя.

⁶ Гоголевский подтекст также вводится темой запахов в «Киже» (ср. с темой запахов в «Носе»): «Павел Петрович имел привычку принохиваться к собеседнику» (Тынянов, 1954: 11); «...комната из синего стекла — табакерка» (Тынянов, 1954:28); «Нужно бы спрятаться в табакерку, — подумал император, нюхая табак» (Тынянов, 1954:28) — в этих сценах Павел ведет себя совершенно как персонаж: «Поручик Синюхаев <...> различал людей по запаху» (Тынянов, 1954: 26). В сценарии повторяются навязчивые мотивы «табакерки» Палена как угрозы Павлу. Павел по запаху определяет проанглийскую ориентацию Палена и т. д.

⁷ В пародийном подтексте этих сцен, возможно, скрыты намеки на пушкинский «Медный всадник». Ср., например, со следующей гротескной реминисценцией пушкинского наводнения: «316. Павел смотрит. Вдруг принимает вызывающий вид, быстро едет к воротам замка. 317. Карлик за ним. С головы памятника падает струйка ему за ворот. Он ежится. Надпись: Прадед... Карлик говорит: — Прадед плачет» (Тынянов, 1933).

Глава 7

¹Приведем свидетельство такого авторитетного эксперта, как Пьер Булез, который в принципе разделяет точку зрения Адорно—Эйслера: «Интерес мелодической линии вовсе не заключается в том, чтобы обеспечить более или менее красивую визуальную транспозицию. Напротив, восхитительная кривая, переведенная в ноты, может дать самую банальную мелодическую линию. Глаз на основании кривой не может оценить тонкости интервалов, повтора некоторых из них, их отношений с гармонией — иначе говоря, всего того, что и составляет ценность мелодической линии. Тут нужны иные критерии, тут существуют измерения, недоступные для визуальной репрезентации, и о которых ни один рисунок не может дать представления» (Булез, 1989:53).

² Эйзенштейн ссылается на Воррингера в работе «Поиски отца» (Эйзенштейн, ф. 1923, оп. 1, ед. хр. 234). Поиски абстракции у

Эйзенштейна идут путем, близким всей абстрагирующей линии в эстетике от Ригля, Хильдебранда, Вельфлина до Клее и Кандинского.

³ Эйзенштейн, признавая, что у Сведенборга, «как всегда у мистиков, есть какое-то знание», считает главной ошибкой последних слишком вещественное понимание образа или, метафорически выражаясь, недостаточную выключенность дневного зрения. У мистиков, согласно Эйзенштейну, «росток *ощущения* становится и развивается не в познании (в нашем смысле), а в метафизическую идеограмму: образ понятий вещественно» (Эйзенштейн, ф. 1923, оп. 2, ед. хр. 233). Таким образом режиссер косвенно признает свою связь с мистикой, но претендует на ее поправку более высоким уровнем абстрагирования.

⁴ Ср.: «Шаг за шагом производится в читателе сдвиг в сторону чтения явлений по образу предметов и представлениям, сопутствующим их форме, их виду, а не их содержанию или назначению, т. е. перестройка на т. н. «физиогномическое» — непосредственно чувственное восприятие» (Эйзенштейн, 1980:148).

⁵ «Под холмами этих долин можно различить очертания вздутых ребер, длинные стволы обличают скрытые под ними спинные хребты, плоские и хищные черепа встанут из моря...» и т. д. (Волошин, 1988:316). Волошин также отдал дань эволюционизму, выделяя в развитии искусства три периода: 1) условный символизм знака; 2) строгий реализм; 3) обобщенная стилизация (Волошин, 1988:216). По существу эта схема совпадает с концепцией Воррингера и Эйзенштейна.

⁶ Ср. ощущения «выхода из себя» у Белого в «Петербурге»: «Будто слетела какая-то повязка со всех ощущений... <...>, будто тебя терзают на части, растаскивают члены тела в противоположные стороны: спереди вырывается сердце, сзади из спины вырывают как из плетня хворостину, собственный позвоночник твой <...>. А уколы-то, биения, пульсы — поймите вы! — очертили собственный контур мой — за пределами тела, вне кожи: кожа внутри ощущений. Что это? Или я был вывернут наизнанку, кожей — внутрь, или выкопчил мозг? <...> Я же чувствовал себя *вне себя* совершенно телесно, физиологически...» (Белый, 1981:258—259).

Библиография

- Абель, 1984: Abel R. French Cinema. The First Wave 1915—1929. Princeton: Princeton University Press, 1984.
- Абель, 1988: Abel R. The point-of-view shots from spectacle to story in several early Pathé films. — In: “Ce que je vois de mon ciné...”/Sous la direction d’A. Gaudreault. — P.: Méridiens, Klincksieck, 1988, p. 73—76.
- Адорно—Эйслер, 1977: Adorno T. W., Eisler H. Komposition für den Film. Leipzig: Deutscher Verlag für Musik, 1977.
- Александриан, 1974: Alexandrian S. Le surréalisme et le rêve. P.: Gallimard, 1974.
- Александриан, 1976: Alexandrian S. Marcel Duchamp. P.: Flammarion, 1976.
- Американский романтизм, 1977: Эстетика американского романтизма. М.: Искусство, 1977.
- Амп, 1925: Амп. П. Рельсы. М.—Л.: Земля и фабрика, 1925.
- Антология поэтов, 1936: Anthologie des poètes de la N.R.F. P.: Gallimard, 1936.
- Аполлинер, 1972: Apollinaire G. L’Enchanteur pourrissant suivi de Les mamelles de Tirésias et de Couleurs du temps. P.: Gallimard, 1972.
- Аполлодор, 1972: Аполлодор. Мифологическая библиотека. Л.: Наука, 1972.
- Аранда, 1975: Aranda F. Luis Bunuel. A Critical Biography. L.: Secker and Warburg, 1975.
- Арвидсон, 1925: Mrs. D. W. Griffith (Linda Arvidson). When Movies Were Young. N. Y.: Dutton, 1925.
- Арендт, 1986: Arendt H. Vies politiques. P.: Gallimard, 1986.
- Арним, 1987: Арним фон Л. А. О народных песнях. — В кн.: Эстетика немецких романтиков. М.: Искусство, 1987, с. 376—406.
- Арнольд, 1908: The Poems of Matthew Arnold 1840 to 1866. L.—N. Y.: J. Dent, E. Dutton, 1908.
- Арп, 1966: Arp J. Jours effeuillés. P.: Gallimard, 1966.
- Арруа, 1927: [Arroy J.] En tournant “Napoléon” avec Abel Gance. Souvenirs et impressions d’un sans-culotte. P.: La Renaissance du livre, 1927.
- Арто, 1968: Artaud A. Le théâtre et son double. P.: Gallimard, 1968.

- Арто, 1976: Artaud A. Oeuvres complètes. P.: Gallimard, 1976, v. 1*.
- Арто, 1978: Artaud A. Oeuvres complètes. P.: Gallimard, 1978, v. 3.
- Арто, 1979: Artaud A. Héliogabale ou l'anarchiste couronné. P.: Gallimard, 1979.
- Арто, 1988: Арто А. Раковина и священник. Сценарий. — ARS, 1988, №6.
- Асселино, 1980: Asselineau R. The Transcendentalist Constant in American Literature. N. Y.—L.: New York University Press, 1980.
- Байограф, 1973: Biograph Bulletins 1908—1912. N. Y.: Octagon Books, 1973.
- Балакиан, 1947: Balakian A. Literary Origins of Surrealism: A New Mysticism in French Poetry. N. Y.: King's Crown Press, 1947.
- Бальзак, 1835: Balzac H. de. Le livre mystique II: Séraphita. P.: Werdet, 1835.
- Бальзак, 1960: Бальзак О. Собрание сочинений. В 24-х т. М.: Худлит, 1960, т. 20.
- Барт, 1976: Barthes R. S/Z. P.: Seuil, 1976.
- Барт, 1982: Barthes R. L'Obvie et l'obtus: Essais critiques III. P.: Seuil, 1982.
- Барт, 1984: Барт Р. Третий смысл: Исследовательские заметки о нескольких фотограммах С. М. Эйзенштейна. — В кн.: Строение фильма. М.: Радуга, 1984, с. 176—188.
- Барт, 1989: Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс, 1989.
- Батай, 1967: Bataille G. L'Expérience intérieure. P.: Gallimard, 1967.
- Батай, 1970: Bataille G. Oeuvres complètes. P.: Gallimard, 1970, v. 1.
- Бахтин, 1975: Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. М.: Худлит, 1975.
- Бахтин, 1979: Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979.
- Баш, 1976: Bush R. The Genesis of Ezra Pound's "Cantos". Princeton: Princeton University Press, 1976.
- Беллукио, 1975: Belluccio A. "Cabiria" e "Intolerance" tra il serio e il faceto. — Bianco e nero, 1975, N 5—8, p. 53—57.
- Беллур, 1984: Беллур Р. Недостигаемый текст. — В кн.: Строение фильма. М.: Радуга, 1984, с. 221—230.
- Белый, 1981: Белый А. Петербург. Л.: Наука, 1981.
- Беньямин, 1982: Benjamin W. Charles Baudelaire: Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme. P.: Payot, 1982.

- Беньямин, 1983: Benjamin W. Essais II: 1935—1940. P.: Denoël, Gont-hier, 1983.
- Беньямин, 1984: Benjamin W. Allegorien kultureller Erfahrung. Leip-zig: Reclam, 1984.
- Беньямин, 1989: Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. — Киноведческие записки / ВНИИК, 1989, вып. 2, с. 151—173.
- Беньямин, 1989^a: Benjamin W. Paris, capitale du XIXe siècle: Le livre des Passages. P.: Cerf, 1989.
- Бертран, 1980: Bertran M. Image cinématographique et image surréali-ste. — Les Cahiers de la cinémathèque, 1980, N 30—31, p. 43—47.
- Бизант—Лидбитер, 1905: Besant A., Leadbeater C.-W. Les formes-pen-sées. P.: Publications théosophiques, 1905.
- Блум, 1973: Bloom H. The anxiety of influence: A theory of poetry: N. Y.: Oxford University Press, 1973.
- Блум, 1973^a: Bloom H. Visionary Cinema of Romantic Poetry. — In: Idem. The Ringers in the Tower: Studies in Romantic Tradition. Chicago—L.: The University of Chicago Press, 1973, p. 37—52.
- Блум, 1975: Bloom H. A Map of Misreading. N. Y.: Oxford University Press, 1975.
- Блум, 1976: Bloom H. Poetry and Repression: Revisionism from Blake to Stevens. New Haven—L.: Yale University Press, 1976.
- Бодлер, 1962: Baudelaire. Curiosités esthétiques. L'Art romantique et autres oeuvres critiques. P.: Garnier, 1962.
- Бодлер, 1966: Baudelaire Ch. Les paradis artificiels. P.: Garnier, Flam-marion, 1966.
- Бодлер, 1970: Бодлер Ш. Цветы зла. М.: Наука, 1970.
- Бозон-Скальцитти, 1972: Bozon-Scalzitti I. Blaise Cendrars et le symbo-lisme. — Archives des lettres modernes, 1972, N 137.
- Бонитцер, 1985: Bonitzer P. Peinture et cinéma: Décadrages. P.: Ed. de l'Etoile, 1985.
- Бордуэл, 1981: Bordwell D. The Films of Carl-Theodor Dreyer. Berke-ley—Los Angeles—L.: University of California Press, 1981.
- Борхес, 1970: Borges J. L. Labyrinths. Harmondsworth: Penguin Books, 1970.
- Борхес, 1984: Борхес Х. Л. Проза разных лет. М.: Радуга, 1984.
- Боусер, 1975: Bowser E. Griffith e la struttura circolare in alcuni film Biograph. — Bianco e nero, 1975, N 5—8, p. 46—51.
- Боусер, 1984: Bowser E. "Old Isaacs the Pawnbroker" et le raccorde-ment d'espaces éloignés. — In: David Wark Griffith/Etudes sous la direction de J. Mottet. P.: L'Harmattan, 1984, p. 31—43.

- Бочковска, 1980: Boczkowska A. Tryumf Luny i Wenus. Krakow: Wydawnictwo Literackie, 1980.
- Браун, 1973: Brown K. Adventures with D. W. Griffith. L.: Secker and Warburg, 1973.
- Браунинг, 1916: Poems of Robert Browning. Oxford: Milford, Oxford University Press, 1916.
- Браунинг, 1971: Browning R. The Ring and the Book. Harmondsworth: Penguin Books, 1971.
- Браунинг, 1981: Браунинг Р. Стихотворения. Л.: Худлит, 1981.
- Браунлоу, 1968: Brownlow K. The parade's gone by... N. Y.: Bonanza Books, 1968.
- Бретон, 1928: Breton A. Nadja. P.: Gallimard, 1928.
- Бретон, 1932: Breton A. Le Revolver à cheveux blancs. P.: Ed. des Cahiers libres, 1932.
- Бретон, 1948: Breton A. Poèmes. P.: Gallimard, 1948.
- Бретон, 1965: Breton A. Arcane 17. P.: J. J. Pauvert, 1965.
- Бретон, 1968: Breton A. Anthologie de l'humour noir. P.: J. J. Pauvert, 1968.
- Бретон, 1970: Breton A. Point du jour. P.: Gallimard, 1970.
- Бретон, 1973: Breton A. Manifestes du surréalisme. P.: Gallimard, 1973.
- Бретон—Супо, 1968: Breton A., Soupault Ph. Les Champs magnétiques. P.: Gallimard, 1968.
- Брион, 1982: Brion P. Filmographie de D. W. Griffith. — In: D. W. Griffith/Sous la direction de P. Brion, P.: L'Equerre, Centre Georges Pompidou, 1982, p. 93—209.
- Брюниус, 1987: Brunius J.—В. En marge du cinéma français. Lausanne: L'Age d'homme, 1987.
- Булез, 1989: Boulez P. Le pays fertile: Paul Klee. P.: Gallimard, 1989.
- Бульвер Литтон, 1960: Бульвер Литтон Э. Д. Пьесы. М.: Искусство, 1960.
- Бульвер Литтон, б. г.: Lord Lytton. Zanoni. L.—N. Y.: G. Routledge, E. Dutton, n. d.
- Бунюэль, 1978: Bunuel L. Notes on Making of "Un Chien Andalou". — In: The World of Luis Bunuel/Ed. by J. Mellen. N. Y.: Oxford University Press, 1978, p. 151—153.
- Бунюэль, 1981: Colina de la J., Perez-Turrent T. Entretien avec Luis Bunuel. — Positif, 1981, N 238, p. 2—14.
- Бунюэль, 1982: Bunuel par Bunuel. — Le Nouvel Observateur, 1982, 6 mars, N 904, p. 60—66.
- Бунюэль, 1986: Bunuel L. Mon dernier soupir. P.: Robert Laffont, 1986.
- Бунюэль, 1988: Бунюэль Л. О фотогеничном плане. — В кн.: Из

- истории французской киномысли: Немое кино, 1911—1933. М.: Искусство, 1988, с. 115—119.
- Бюлер, 1960: Buhler J. *Blaise Cendrars, homme libre, poète au coeur du monde*. Bienne: Ed. du Panorama, 1960.
- Бюшоль, 1956: Buchole R. *L'évolution poétique de Robert Desnos*. Bruxelles: Palais des Académies, 1956.
- Бялостоцки, 1978: Bialostocki J. *Man and Mirror in Painting: Reality and Transcience*. — In: *Studies in Late Medieval and Renaissance Painting in Honor of Millard Meiss*. N. Y., 1978, p. 61—72.
- Вануа, 1976: Vanoye F. *Le cinéma de Cendrars*. — *Europe*, 1976, N 566, p. 183—196.
- Вариле, 1977: Varilä A. *The swedenborgian background of William James's philosophy*. — *Annales Academiae Scientiarum fennicae. Dissertationes humanorum litterarum 12*. Helsinki, 1977.
- Вебер, 1958: Weber J.-P. *La psychologie de l'art*. P.: P.U.F., 1958.
- Вергилий, 1971: Публий Вергилий Марон. *Буколики. Георгики. Энеида*. М.: Худлит, 1971.
- Верне, 1988: Vernet M. *Figures de l'absence*. P.: Ed. de l'Etoile, 1988.
- Вёльфлин, 1986: Wölfflin H. *Renaissance und Barock*. Leipzig: Koehler und Amelang, 1986.
- Вилье де Лиль-Адан, 1908: Villiers de l'Isle-Adam. *Tribulat Bonhomet*. P.: Stock, 1908.
- Винн, 1981: Winn J. A. *Unsuspected eloquence: A History of Relations between Poetry and Music*. New Haven—L.: Yale University Press, 1981.
- Виноградов, 1976: Виноградов В. В. *Избранные труды: Поэтика русской литературы*. М.: Наука, 1976.
- Вирмо, 1976: Virmaux A. *Les surréalistes et le cinéma*. P.: Seghers, 1976.
- Волошин, 1988: Волошин М. *Лики творчества*. Л.: Наука, 1988.
- Вордсворт, 1978: Wordsworth W. *The Prelude*. Harmondsworth: Penguin Books, 1978.
- Воррингер, 1957: Воррингер В. *Абстракция и одухотворение*. — В кн.: *Современная книга по эстетике*. М.: Изд. Иностранной литературы, 1957, с. 459—475.
- Гандольфо, 1979: Gandolfo A. *The Sands of Dee: Analisi di un dramma marino di D. W. Griffith*. — *Griffithiana*, 1979, N 34, p. 25—30.
- Ганнинг, 1980: Gunning T. *Note per una comprensione dei film di Griffith*. — *Griffithiana*, 1980, N 5—6, p. 13—23.
- Ганнинг, 1984: Gunning T. *De la fumerie d'opium au théâtre de la mora-*

- lité: discours moral et conception du septième art dans le cinéma primitif américain. — In: David Wark Griffith/Etudes sous la direction de J. Mottet. P.: L'Harmattan, 1984, p. 72—90.
- Ганнинг, 1984: Gunning T. Présence du narrateur: l'héritage des films Biograph de Griffith. — In: David Wark Griffith/Etudes sous la direction de J. Mottet. P.: L'Harmattan, 1984, p. 126—147.
- Ганнинг, 1986: Gunning T. D. W. Griffith and the Narrator-System: Narrative structure and industry organization in Biograph Films 1908—1909/A Dissertation for the Degree of Doctor of Philosophy. N. Y., 1986.
- Ганс, 1962: Gance A. Blaise Cendrars et le cinéma. — Mercure de France, 1962, N 1185, p. 170—171.
- Ганс, 1969: Témoignage d'Abel Gance. — In: Cendrars. Oeuvres complètes. P.: Le club français du livre, 1969, v. 2, p. XX—XXI.
- Ганс, 1988: Ганс А. Время изображения пришло! — В кн.: Из истории французской киномысли: Немое кино, 1911—1933. М.: Искусство, 1988, с. 64—73.
- Гарин, 1935: Гарин Э. Обогащение литературы. — Литературная газета, 15 янв., 1935.
- Гаспаров, 1978: Гаспаров М. Л., Рузина Е. Г. Вергилий и вергилианские центыны (Поэтика формул и поэтика реминисценций). — В кн.: Памятники книжного эпоса. М.: Наука, 1978, с. 190—211.
- Гаспаров, 1988: Гаспаров М. Л. Первочтение и перечтение: к тыняновскому понятию сукцессивности стихотворной речи. — В кн.: Тыняновский сборник. Третьи тыняновские чтения. Рига: Зинатне, 1988, с. 15—23.
- Гедульд, 1971: Focus on D. W. Griffith/Ed. by H. M. Ceduld. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1971.
- Герхард, 1984: Герхард М. Искусство повествования: Литературное исследование «1001 ночи». М.: Наука, 1984.
- Гёррес, 1987: Гёррес Й. Афоризмы об искусстве. — В кн.: Эстетика немецких романтиков. М.: Искусство, 1987, с. 58—202.
- Гоголь, 1959: Гоголь Н. В. Собрание сочинений. В 6-ти т. М.: Худлит, 1959, т. 3.
- Годар, 1980: Godard J.-L. Introduction à une véritable histoire du cinéma. P.: Albatros, 1980.
- Годар, 1985: Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard. P.: Ed. de l'Etoile, Cahiers du cinéma, 1985.
- Годро, 1988: Gaudreault A. Du littéraire au filmique: Système du récit. P.: Méridiens, Klincksieck, 1988.

- Голдинг, 1965: Golding J. *Le cubisme*. P.: Julliard, 1965.
- Голль, 1920: Die Chapliniade. Filmdichtung von Iwan Goll. Dresden: Rudolf Koemmerer Verlag, 1920.
- Голль 1956: Ivan Goll. P.: Seghers, 1956.
- Голль 1978: Goll I. Das Kinodram. — In: Kino-Debatte. Texte zum Verhältnis von Literatur und Film 1909—1929/Herausgegeben von A. Kaes. Tübingen: Deutscher Taschenbuch Verlag, Max Niemeyer Verlag, 1978, S. 136—139.
- Гомес де ла Серна, 1927: Гомес де ла Серна Р. Кинолаңдия. Л.: Новинки всемирной литературы, 1927.
- Гомес де ла Серна, 1980: Gomez de la Serna R. L'Enterrement du Stradivarius. — Les Cahiers de la cinémathèque, 1980, N 30—31, p. 163.
- Гофман, 1978: Гофман Э. Т. А. Новеллы. М.: Худлит, 1978.
- Грехем, 1985: Graham C. C., Higgins S., Mancini E., Vieira J. L. D. W. Griffith and the Biograph Company. L.: The Scarecrow Press, 1985.
- Грин, 1984: Greene N. Artaud and Film: A Reconsideration. — Cinema Journal, 1984, v. 23, N 4, p. 28—40.
- Гриффит, 1944: Д. У. Гриффит/Под редакцией С. М. Эйзенштейна и С. И. Юткевича. М.: Госкиноиздат, 1944.
- Гриффит, 1967: Griffith D. W. Cinéma, miracle de la photographie moderne. — Cahiers du cinéma, 1967, N 187, p. 18—21.
- Гриффит, 1969: Griffith D. W. The movies 100 years from now. — In: Film makers on film making/Ed. by H. M. Geduld. Bloomington—L.: Indiana University Press, 1969, p. 49—55.
- Гриффит, 1982: Griffith D. W. Le théâtre et le cinéma. — In: D. W. Griffith/Sous la direction de P. Brion. P.: L'Esquerre, Centre Georges Pompidou, 1982, p. 87—89.
- Гриффит, 1982^a: Griffith D. W. L'avenir du film à deux dollars. — Positif, 1982, N 262, p. 21.
- Гриффит, 1982^b: Griffith D. W. Le cinéma et les bûchers. — Positif, 1982, N 262, p. 20—21.
- Губерн, 1984: Gubern R. Contribution à une lecture de l'iconographie griffithienne. — In: David Wark Griffith/Etudes sous la direction de J. Mottet. P.: L'Harmattan, 1984, p. 117—125.
- Гуд, б. г.: The poetical works of Thomas Hood. L.—N. Y.: F. Warne, n. d.
- Гудмен, 1961: Goodman E. The Fifty-Year Decline and Fall of Hollywood, N. Y.: Simon and Schuster, 1961.
- Гура, 1981: Gura Ph. F. The Wisdom of Words. Language, Theology and Literature in the New England Renaissance. Middletown: Wesleyan University Press, 1981.

- Гюго, 1872: Hugo V. Les orientales. Les feuilles d'automne. Les chants du crépuscule. P.: Hachette, 1872.
- Гюго, 1930: Hugo V. La légende des siècles. P.: Nelson, 1930, v. 1.
- Гюго, 1965: Hugo V. Les contemplations. P.: Gallimard, Librairie Générale Française, 1965.
- Гюго, б. г.: Hugo V. Les rayons et les ombres. P.: Hetzel, s. d.
- Гюго, б. г.^а: Hugo V. Les Châtiments. P.: Nelson, s. d.
- Дали, 1930: Dali S. L'Ane pourri. — Le Surréalisme au service de la révolution, 1930, N 1, p. 9—12.
- Дали, 1942: Dali S. The Secret Life of Salvador Dali. N. Y.: Burton C. Hoffman, Dial Press, 1942.
- Дали, 1979: Dali S. Catalogue de la rétrospective 1920—1980: 18 déc. 1979—14 avr. 1980. P.: Centre Georges Pompidou, Musée National d'Art Moderne.
- Дамаз—Делоне, 1971: Damase J., Delaunay S. Sonia Delaunay: Rythmes et couleurs. P.: Hermann, 1971.
- Дамиш, 1972: Damisch H. Théorie du (nuage): Pour une histoire de la peinture. P.: Seuil, 1972.
- Данте, 1950: Данте Алигьери. Божественная комедия. М.—Л.: Худлит, 1950.
- Даргнет, 1967: Durgnat R. Luis Bunuel. Berkeley: University of California Press, 1967.
- Даргнет, 1976: Durgnat R. Films and Feelings. Cambridge: MIT, 1976.
- де Гурмон, 1903: Gourmont de R. Physique de l'Amour: Essai sur l'instinct sexuel. P.: Mercure de France, 1903.
- де Гурмон, 1983: Gourmont de R. La culture des idées. P.: U.G.E., 1983.
- Декарт, 1955: Descargues P. Fernand Léger. P.: Cercle d'art, 1955.
- де Квинси, 1937: Selected Writings of Thomas de Quincey. N. Y.: Random House, 1937.
- де Квинси, 1949: De Quincey Th. The Confessions of an English Opium-eater. L.—N. Y.: Dent, Dutton, 1949.
- де Квинси, б. г.: Selected Essays of De Quincey. L.: Scott, n. d.
- де ла Брежек, 1980: Breteque de la F. "A l'échelle animale": Notes pour un Bestiaire dans le cinéma des surréalistes. — Les Cahiers de la cinémathèque, 1980, N 30—31, p. 58—67.
- Делевуа, 1982: Delevoy R. L. Le symbolisme. Genève: Skira, 1982.
- Деллюк, 1921: Delluc L. Charlot. P.: M. de Brunoff, 1921.
- Делоне, 1957: Delaunay R. Du cubisme à l'art abstrait: Documents inédits publiés par P. Francastel. P.: S.E.V.P.E.N., 1957.

- Деррида, 1979: Derrida J. *L'Écriture et la différence*. P.: Seuil, 1979.
- Деруэ, 1989: Derouet Ch. *Léger et le cinéma*. — In: *Peinture—cinéma—peinture*. P.: Hazan, 1989, p. 120—143.
- Деснос, 1966: Desnos R. *Cinéma*. P.: Gallimard, 1966.
- Дженнингс, 1964: Jennings W. C. Diderot: A. Suggested Source of Jules—Phene Episode in “Pippa Passes”. — *English Language Notes*, 1964, N 1, p. 32—36.
- Джойс, 1989: Джойс Дж. *Улисс*. — *Иностранная литература*, 1989, № 1—12.
- Джулиано—Кинен, 1976: Guiliano E., Keenan R. C. *Browning without Words: D. W. Griffith and the Filming of “Pippa Passes”*. — *Browning Institute Studies*, 1976, N 4, p. 125—159.
- Диккенс, 1962: Диккенс Ч. *Собрание сочинений*. В 30-ти т. М.: Худлит, 1962, т. 27.
- Доан, 1987: Doane M. A. *The Desire to Desire: The Woman's Film of the 1940s*. Bloomington: Indiana University Press, 1987.
- Драммонд, 1977: Drummond Ph. *Textual Space in “Un Chien Andalou”*. — *Screen*, 1977, v. 18, N 3, p. 55—119.
- Древнеиндийская философия, 1963: *Древнеиндийская философия: Начальный период*. М.: Изд. социально-экономической литературы, 1963.
- Друзи, 1982: Drouzy M. Carl Th. Dreyer né Nilsson. P.: Cerf, 1982.
- Дэлленбах, 1976: Dällenbach L. *Intertexte et autotexte*. — *Poétique*, 1976, N 27, p. 282—296.
- Дюбуа, 1986: Дюбуа Ж., Эделин Ф. и др. *Общая риторика*. М.: Прогресс, 1986.
- Дюкро—Тодоров, 1979: Ducrot O., Todorov T. *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*. P.: Seuil, 1979.
- Дю Морье, 1895: du Maurier G. Trilby. N. Y.: Harper, 1895.
- Дюркгейм, 1912: Durkheim E. *Les formes élémentaires de la vie religieuse: Le système totémique en Australie*. P.: Felix Alcan, 1912.
- Жаффе, 1964: Jaffé A. *Symbolism in the visual arts*. — In: C. G. Jung. *Man and his symbols*. L.: Aldus Books, Jupiter Books, 1964.
- Жейже, 1970: Geiger M. Louis Boulanger: Sa vie, son oeuvre. — In: *Louis Boulanger: peintre-graveur de l'époque romantique (1806—1867)*. Dijon, 1970.
- Женетт, 1979: Genette G. *Introduction à l'architexte*. P.: Seuil, 1979.
- Женни, 1976: Jenny L. *La stratégie de la forme*. — *Poétique*, 1976, N 27, p. 257—281.
- Жид, 1951: Gide A. *Journal 1889—1939*. P.: Gallimard, 1951.

Жирмунский, 1978: Жирмунский В. М. Байрон и Пушкин. Л.: Наука, 1978.

Золя, 1957: Золя Э. Ругон-Маккары. М.: Правда, 1957, т. 1.

Золя, 1971: Zola E. Le roman expérimental. P.: Garnier, Flammarion, 1971.

Зоркая, 1967: Зоркая Н. Тынянов и кино. — Вопросы киноискусства, 1967, вып. 10, с. 258—295.

Иванов, 1976: Иванов В. В. Очерки по истории семиотики в СССР.
М.: Наука, 1976.

Иванов, 1981: Иванов В. В. Фильм в фильме. — В кн.: Текст в тексте. Труды по знаковым системам. Тарту: ТГУ, 1981, вып. 14, с. 19—32.

Икар, 1981: Icart R. A la découverte de "La Roue". — Les Cahiers de la cinémathèque, 1981, N 33—34, p. 185—192.

Иодер, 1978: Yoder R. A. Emerson and the Orphic Poet in America. Berkeley—Los Angeles—L.: University of California Press, 1978.

Ирвин, 1980: Irwin J. T. American Hieroglyphics: The Symbol of the Egyptian Hieroglyphics in the American Renaissance. New Haven—L.: Yale University Press, 1980.

Йейтс, 1969: Yates F. A. The Art of Memory. Harmondsworth: Penguin Books, 1969.

Кайзер, 1972: Kayser W. La doctrine du langage naturel chez Jacob Boehme et ses sources. — Poétique, 1972, N 11, p. 337—366.

Как мы пишем, 1989: Как мы пишем. М.: Книга, 1989.

Кастельно, 1962: Castelnau J. Belle époque. P.: Librairie académique Perrin, 1962.

Кауфман, 1972: American Film Criticism from the Beginnings to "Citizen Kane"/Ed. by S. Kauffman with B. Henstell. N. Y.: Liveright, 1972.

Кингсли, 1899: Kingsley S. Poems. N. Y., L.: The coop. publ. soc., 1899.

Киру, 1962: Kyrou A. Luis Bunuel. P.: Seghers, 1962.

Клее, 1971: Klee P. Théorie de l'art moderne. P.: Denoël, Gonthier, 1971.

Клейман—Нестева, 1979: Клейман Н., Нестева М. Выдающийся художник-гуманист. — Советская музыка, 1979, № 9, с. 68—78.

Клименко, 1967: Клименко Е. И. Творчество Роберта Браунинга. Л.: ЛГУ, 1967.

- Козарински, 1979: Cozarinsky E. Jorge Luis Borges: sur le cinéma. P.: Albatros, 1979.
- Козинцев, 1983: Козинцев Г. Собрание сочинений. Л.: Искусство, 1983, т. 2.
- Козлов 1970: Козлов Л. Гипотеза о невысказанном посвящении. — Вопросы киноискусства, 1970, вып. 12, с. 109—133.
- Кокто, 1925: Cocteau J. Poésie 1916—1923. P.: Gallimard, 1925.
- Коллен де Планси, 1863: Collin de Plancy J. Dictionnaire Infernal. P.: Plon, 1863.
- Коллинз, 1971: Collins Ch. The use of observation: A study of correspondent vision in the writings of Emerson, Thoreau, and Whitman. The Hague—P.: Mouton, 1971.
- Кольридж, 1974: Кольридж С. Т. Стихи. М.: Наука, 1974.
- Коппе, 1909: Coppée F. Le luthier de Crémone. Varsovie: Arct, 1909.
- Краусс, 1986: Krauss R. Originality as Repetition: Introduction. — October, 1986, N 37, p. 35—40.
- Кристева, 1969: Kristeva J. Sémeiotikè: Recherches pour une sémanalyse. P.: Seuil, 1969.
- Кро, 1970: Cros Ch., Corbière T. Oeuvres complètes. P.: Gallimard, 1970.
- Кролоп, 1977: Krolop K. Dichtung und Satire bei Karl Kraus. — In: Kraus K. Vor Walpurgisnacht: Ausgewählte Werke. Berlin: Volk und Welt, 1977, Bd. 3, S. 651—691.
- Кэрролл, 1989: Carroll N. Interpreting "Citizen Kane". — Persistence of Vision, 1989, N 7, p. 51—62.
- Кунтзель, 1975: Kuntzel T. Le travail du film, 2. — Communications, 1975, N 23, p. 136—189.
- Ланг, 1898: Lang A. Custom and Myth. L.—N. Y.—Bombay: Longmans, Green, 1898.
- Ланген, 1940: Langen A. Zur Geschichte des Spiegelsymbols in der deutschen Dichtung. — Germanisch-Romanische Monatschrift, 1940, Heft 10—12, S. 269—280.
- Ланглес, 1821: Langlès L. Monuments anciens et modernes de l'Hindoustan, décrits sous le double rapport archéologique et pittoresque. P.: Didot, 1821, v. 2.
- Ланьи, 1988: Lagny M. Histoire et cinéma: der amours difficiles. — CinémaAction, 1988, N 47, p. 73—78.
- Латини, 1980: Latini B. Livre du Trésor. — In: Bestiaires du moyen age. P.: Stock, 1980, p. 169—240.

- Левеск, 1947: Lévesque J.-H. Blaise Cendrars. P.: Ed. de la Nouvelle Revue Critique, 1947.
- Леви-Брюль, 1930: Леви-Брюль Л. Первобытное мышление. М.: Атеист, 1930.
- Левинтон, 1988: Левинтон Г. А. Источники и подтексты романа «Смерть Вазир-Мухтара». — В кн.: Тыняновский сборник: Третьи тыняновские чтения. Рига: Зинатне, 1988, с. 6—14.
- Леви-Стросс, 1962: Lévi-Strauss C. La pensée sauvage. P.: Plon, 1962.
- Леже, 1965: Léger F. Fonctions de la peinture. P.: Gonthier, 1965.
- Леже, 1971: Léger F. Présentation du "Ballet mécanique". — Europe, 1971, N 508—509, p. 64—65.
- Леже, 1973: Леже Ф. Москва, Эйзенштейну. — Искусство кино, 1973, № 1, с. 86.
- Лейрис, 1969: Leiris M. Mots sans mémoire. P.: Gallimard, 1969.
- Леонардо да Винчи, 1960: The Notebooks of Leonardo da Vinci. N. Y., L., Scarborough: Plume Books, 1960.
- Леруа, 1975: Leroy Cl. Cendrars, le futurisme et la fin du monde. — Europe, 1975, N 551, p. 113—120.
- Линдзи, 1925: Lindsay V. Collected poems. N. Y.: Macmillan, 1925.
- Линдзи, 1970: Lindsay V. The Art of the Moving Picture. N. Y.: Live-right, 1970.
- Линдзи, 1979: Letters of Vachel Lindsay. Ed. by M. Chenetier. N. Y.: Burt Franklin, 1979.
- Линдсей, 1939: Lindsay J. A Short History of Culture. L.: Victor Gollancz, 1939.
- Лиотар, 1986: Lyotard J.-F. Le Postmoderne expliqué aux enfants. P.: Galilée, 1986.
- Ловей, 1965: Lovey J.-Cl. Situation de Blaise Cendrars. Neuchâtel: A la Vasconnière, 1965.
- Локк, 1985: Локк Д. Собрание сочинений. В 3-х тт. М.: Мысль, 1985, т. 1.
- Лотман, 1972: Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста. Структура стиха. Л.: Просвещение, 1972.
- Лотман, 1981: Лотман Ю. М. Текст в тексте. — В кн.: Текст в тексте. Труды по знаковым системам. Тарту: ТГУ, 1981, вып. 14, с. 3—18.
- Лотман, 1984: Лотман Ю. М. Символика Петербурга и проблемы семиотики города. — В кн.: Семиотика города и городской культуры: Петербург. Труды по знаковым системам. Тарту: ТГУ, 1984, вып. 18, с. 30—45.
- Лотман, 1987: Лотман Ю. М. Несколько мыслей о типологии куль-

- тур. — В кн.: Языки культуры и проблемы переводимости. М.: Наука, 1987, с. 3—11.
- Лотман—Цивьян, 1984: Лотман Ю. М., Цивьян Ю. Г. SVD: Жанр мелодрамы и история. — В кн.: Тыняновский сборник: Первые тыняновские чтения. Рига: Зинатне, 1984, с. 46—78.
- Лоудер, 1975: Lawder S. The Cubist Cinema. N. Y.: New York University Press, 1975.
- Майер-Мейнтшел, 1986: Майер-Мейнтшел А. Вермеер Дельфтский и Григорий Теллов: Письмо как мотив изображения. — В кн.: Вещь в искусстве. М.: Советский художник, 1986, с. 82—89.
- Майклсон, 1973: Michelson A. "Anemic Cinema": Reflections on an Emblematic Work. — *Artforum*, 1973, N 12, p. 64—69.
- Макферлейн, 1976: McFarlane J. The Mind of Modernism. — In: *Modernism 1890-1930*/Ed. by M. Bradbury and J. McFarlane. Harmondsworth: Penguin Books, 1976, p. 71—93.
- Малевич, 1976: Малевич К. С. Письма к М. В. Матюшину. — В кн.: Ежегодник рукописного отдела Пушкинского дома на 1974 г. Л.: Наука, 1976, с. 177—195.
- Малявин, 1982: Малявин В. В. Китайские импровизации Паунда. — В кн.: Восток—Запад. М.: Наука, 1982, с. 246—277.
- Манчини, 1980: Mancini E. La Teoria cinematografica di Hugo Munsterberg in relazioni ai primi film di Griffith. — *Griffithiana*, 1980, N 5—6, p. 62—72.
- Мари, 1981: Marie M. Le Rasoir et la Lune: Sur le prologue de "Un Chien Andalou". — In: *Cinemas de la modernité: Films, théories*. P.: Klincksieck, 1981, p. 187—198.
- Мари, 1988: Marie M. La scène des fantômes originaires. — In: "Ce que je vois de mon Ciné". P.: Meridiens, Klincksieck, 1988, p. 61—65.
- Мартин, 1979: Martin J. Always Merry and Bright: The Life of Henri Miller. L.: Sheldon Press, 1979.
- Масса, 1970: Massa A. Vachel Lindsay: Fieldworker for American Dram. Bloomington — L.: Indiana University Press, 1970.
- Маттиссен, 1957: Matthiessen F. O. American Renaissance: Art and Expression in the Age of Emerson and Whitman. L., Toronto, N.Y.: Oxford University Press, 1957.
- Меррит, 1981: Merritt R. Rescued from Perilous Nest: D.W. Griffith's Escape from Theater into Film. — *Cinema Journal*, 1981, v. 21, N 1, p. 2—30.
- Метц, 1975: Metz Ch. Essais sur la signification au cinéma. P.: Klincksieck, 1975, v. I.

- Метц, 1977: Metz Ch. Langage et cinéma. P.: Albatros, 1977.
- Метц, 1977^a: Metz Ch. Le signifiant imaginaire. P.: U.G.E., 1977.
- Миллер, 1965: Miller H. Un diable au paradis. P.: Buchet-Chastel, 1965.
- Миллер, 1967: Miller P. (Ed.) The Transcendentalists: An Anthology. Cambridge: Harvard University Press, 1967.
- Монтесанти, 1975: Montesanti F. Pastrone e Griffith: mito di un rapporto. — Bianco e nero, 1975, N 5—8, p. 8—17.
- Монтескью, 1986: Montesquiou R. de. Diptyque de Flandre. Triptyque de France. P.: U.G.E., 1986.
- Мопассан, 1980: Maupassant G. de. Chroniques. P.: U.G.E., 1980, v. 3.
- Муратова, 1984: Муратова К. Средневековый бестиарий. М.: Искусство, 1984.
- Мэтьюз, 1975: Matthews J. H. Benjamin Péret. Boston: Twayne Publishers, 1975.
- Мюнстерберг, 1970: Münsterberg H. The Film: A Psychological Study. The Silent Photoplay in 1916. N.Y.: Dover, 1970.
- Наков, 1971: Nakov A. B. De la peinture sans référent verbal. — In: Hommage à Fernand Léger: XX-e siècle, 1971, N spécial, p. 48—52.
- Немая книга, 1980: Немая книга. — В кн.: Возникновение и развитие химии с древнейших времен до XVII века. М.: Наука, 1980 (на вкладках без пагинации).
- Нерваль, 1958: Nerval G. de. Oeuvres. V. 1-2. P.: Garnier, 1958.
- О'Делл, 1970: O'Dell P. Griffith and the Rise of Hollywood. N.Y., L.: A.Barnes, A.Zwemmer, 1970.
- Олтмен, 1989: Altman R. Dickens, Griffith and Film Theory Today. — The South Atlantic Quarterly, 1989, v. 88, N 2, p. 321—359.
- Омон, 1980: Aumont J. Griffith, le cadre, la figure. — In: Le cinéma américain: Analyses de films/Sous la direction de R. Bellour. P.: Flammarion, 1980, V. 1, p. 51—67.
- Омон, 1989: Aumont J. Crise dans la crise. — Hors cadre, 1989, N 7, p. 199—203.
- Омон, 1989^a: Aumont J. L'Oeil interminable: Cinéma et peinture. P.: Séguier, 1989.
- Пановский, 1955: Panofsky E. Meaning in the Visual Arts. Garden City, N.Y.: Doubleday Anchor Books, 1955.
- Пановский, 1959: Panofsky E. Style and Medium in Moving Pictures. —

- In: *Film: An Anthology*/Ed. by D. Talbot. Berkeley, Los Angeles, L.: University of California Press, 1959, p. 15—32.
- Пановский, 1989: Panofsky E. Idea. P.: Gallimard, 1989.
- Парро, 1953: Parrot L. Blaise Cendrars. P.: Seghers, 1953.
- Патер, 1910: Pater W. The Renaissance: Studies in Art and Poetry. L.: Macmillan, 1910.
- Паунд, 1970: Ezra Pound: A Critical Anthology/Ed. by J.P. Sullivan. Harmondsworth: Penguin Books, 1970.
- Паунд, 1980: Ezra Pound and the Visual Arts. N.Y.: A New Directions Book, 1980.
- Пейнтер, 1966: Painter G.D. Marcel Proust 1871—1903: les années de jeunesse. P.: Mercure de France, 1966.
- Пейнтер. 1966^a: Painter G.D. Marcel Proust 1904—1922: les années de maturité. P.: Mercure de France, 1966.
- Пере, 1925: Péret B. Il était une boulangère. P.: Ed. du Sagittaire, 1925.
- Пере, 1967: Péret B. Mort aux vaches et au champ d'honneur. P.: Eric Losfeld, 1967.
- Пере, 1969: Péret B. Oeuvres complètes. P.: Eric Losfeld, 1969, v. 1.
- Плейне, 1967: Pleynet M. Lautréamont par lui-meme. P.: Seuil, 1967.
- По, 1938: The Complete Tales and Poems of E. A. Poe. N.Y.: Random House, 1938.
- По, 1958: По Э. Избранное. М.: Худлит, 1958.
- По, 1972: По Э. Избранные произведения. В 2-х тт. М.: Худлит, 1972.
- Прокофьев, 1984: Прокофьев В. Н. Пространство в живописи Дега. — В кн.: Советское искусствознание 82 (2). М.: Советский художник, 1984, с. 101—119.
- Проуэр, 1980: Prawer S.S. Caligari's Children: The Film as Tale of Terror. Oxford: Oxford University Press, 1980.
- Пруитт, 1980: Pruitt J. I film Biograph 1908-1910: fotografia e illuminazione. — Griffithiana, 1980, N 5—6, p. 48—61.
- Пруст, 1977: Proust M. La prisonnière. P.: Gallimard, 1977.
- Рамирез, 1972: Ramirez G. El cine de Griffith. Mexico: Ediciones Era. S.A., 1972.
- Ремсей, 1926: Ramsaye T. A million and one nights. N.Y.: Simon and Schuster, 1926.
- Роджия, 1989: Rogin M. The Great Mother Domesticated: Sexual Difference and Sexual Indifference in D. W. Griffith's "Intolerance". — Critical Inquiry, 1989, v. 15, N 3, p. 510—555.
- Ропарс-Вюйемье, 1981: Ropars-Wuilleumier M.-C. Le texte divisé: Essai sur l'écriture filmique. P.: PUF, 1981.

- Рохайм, 1919: Roheim G. Spiegelzauber. Leipzig, Wienn: Internat. psychoanalytischer Verlag, 1919.
- Риттер, 1984: Ritter J.W. Fragmente aus dem Nachlasse eines jungen Physikers: Ein Taschenbuch für Freunde der Natur. Leipzig, Weimar: Kiepenheuer, 1984.
- Риффатерр, 1972: Riffaterre M. Sémiotique intertextuelle: l'interprétant. — Revue d'Esthétique, 1972, N 1—2, p. 128—150.
- Риффатерр, 1978: Riffaterre M. Le tissu du texte: Du Bellay, Songe, VII. — Poétique, 1978, N 34, p. 193—203.
- Риффатерр, 1979: Riffaterre M. La production du texte. P.: Seuil, 1979.
- Рише, 1972: Richer J. L'alchimie du verbe de Rimbaud. P.: Didier, 1972.
- Роденбах, б.г.: Rodenbach G. Brugges-la-morte. P.: Flammarion, s.d.
- Рудницкий, 1989: Рудницкий К. Л. Русское режиссерское искусство 1898—1907. М.: Наука, 1989.
- Рудо, 1967: Roudaut J. Un geste, un regard. — La Nouvelle Revue Française, 1967, N 172, p. 834—840.
- Садуль, 1959: Sadoul G. Fernand Léger ou la cinéplastique. — Cinéma, 1959, N 35, p. 73—82.
- Садуль, 1975: Sadoul G. Histoire générale du cinéma. P.: Denoël, 1975, v. 5.
- Садуль, 1982: Садуль Ж. Всеобщая история кино. М.: Искусство, 1982, т. 4(2).
- Саймонс, 1906: Symons A. An Introduction to the Study of Robert Browning. L.: Dent, 1906.
- Сандрар, 1956: Cendrars B. Moravagine. P.: Grasset, 1956.
- Сандрар, 1962: Cendrars B. Oeuvres complètes. P.: Denoël, 1962, v. 4.
- Сандрар, 1964: Cendrars B. Bourlinguer. P.: Denoël, 1964.
- Сандрар, 1967: Cendrars B. Du monde entier. P.: Gallimard, 1967.
- Сандрар, 1969: Cendrars B. Oeuvres complètes. P.: Le Club français du livre, 1969, v. 2, 6.
- Сандрар, 1969^a: Cendrars B. Inédits secrets. P.: Denoël, 1969.
- Сандрар, 1971: Cendrars B. Oeuvres complètes. P.: Le Club français du livre, 1971, v. 13, 14, 15.
- Сандрар, 1976: Cendrars B. Origine de l'idée du "Perpetuum mobile" / Publication d' H.Béhar. — Europe, 1976, N 556, p. 195—208.
- Сандрар, 1976^a: Cendrars B. Fernand Léger. — Europe, 1976, N 566, p. 214—216.
- Сандрар, 1984: Cendrars M. Blaise Cendrars. P.: Balland, 1984.
- Сандрар, 1988: Сандрар Б. Алфукя кино. — В кн.: Из истории фран-

- цузской киномысли: Немое кино 1911—1933 гг. М.: Искусство, 1988, с. 38—42.
- Сведенборг, 1896: Swedenborg E. Heaven and Hell; also the Intermediate State of World of Spirits. A relation of things heard and seen. L.: The Swedenborg Society, 1896.
- Сиета, 1982: Cieutat M. Naissance d'une iconographie: les courtsmétrages de D.W.Griffith (1908—1913). — *Positif*, 1982, N 262, p. 6—15.
- Ситни, 1979: Sitney P.A. Image and Title in Avant-Garde Cinema. — *October*, 1979, N 11, p. 97—112.
- Скобелев, 1982: Скобелев А. В. К проблеме соотношения романтической иронии и сатиры в творчестве Гофмана («Крошка Цахес»). — В кн.: *Художественный мир Э.Т.А. Гофмана*. М.: Наука, 1982, с. 247—263.
- Соколов, 1977: Соколов М. Границы иконологии и проблема единства искусствovedческого метода (к спорам вокруг теории Э. Панофского). — В кн.: *Современное искусствознание Запада о классическом искусстве XIII—XVII вв.* М.: Наука, 1977, с. 227—249.
- Соломон-Годо, 1986: Solomon-Godeau A. The Legs of the Countess. — *October*, 1986, N 39, p. 65—108.
- Соссюр, 1977: Соссюр Ф. де. Труды по языкознанию. М.: Прогресс, 1977.
- Софокл, 1970: Софокл. Антигона. — В кн.: *Античная драма*. М.: Худлит, 1970, с. 179—228.
- Старобински, 1971: Starobinski J. Les mots sous les mots: Les anagrammes de Ferdinand de Saussure. P.: Gallimard, 1971.
- Степанов, 1983: Степанов Н. Замыслы и планы. — В кн.: *Воспоминания о Ю. Тынянове*. М.: Советский писатель, 1983, с. 231—247.
- Супо, 1962: Soupault Ph. Enfin Cendrars vint... ou tel qu'en lui-même enfin. — *Mercure de France*, 1962, N 1185, p. 84—87.
- Супо, 1973: Soupault Ph. Poèmes et poésies. P.: Grasset, 1973.
- Супо, 1979: Soupault Ph. Ecrits de cinéma 1918—1931. P.: Plon, 1979.
- Супо, 1980: Soupault Ph. Vingt mille et un jours. P.: Belfond, 1980.
- Сурио, 1969: Souriau E. La correspondance des arts. P.: Flammarion, 1969.
- Сэпман, 1973: Сэпман И. Тынянов-сценарист. — В кн.: *Из истории Ленфильма*. Л.: Искусство, 1973, вып. 3, с. 51—77.
- Сюрваж, 1988: Сюрваж Л. Окрашенные ритмы. — *ARS*, 1988, № 7.
- Теннисон, 1907: *Poetical Works of Alfred Tennyson*. L.: Macmillan, 1907.

- Тоддес, 1981: Тоддес Е. Послесловие. — В кн.: Подпоручик Кижж. М.: Книга, 1981, с. 164—200.
- Томазино, 1975: Tommasino R. Griffith: una catalisi trasgressiva. — *Filmcritica*, 1975, N 254—255, p. 173—176.
- Томпсон, 1965: Thompson Ch. “Le Feu du ciel” de Victor Hugo et John Martin. — *Gazette des Beaux-Arts*, 1965, v. 65, N 1155, p. 247—256.
- Торо, 1937: *The Works of Thoreau*. Boston: Houghton Mifflin and Co, 1937.
- Торо, 1980: Торо Г. Д. Уолден, или жизнь в лесу. М.: Наука, 1980.
- Тцара, 1968: Tzara T. *L’homme approximatif*. P.: Gallimard, 1968.
- Тынянов, 1924: Тынянов Ю. Проблема стихотворного языка. Л.: Academia, 1924.
- Тынянов, 1927: Тынянов Ю. Подпоручик Кижж/Сценарий [1927], архив Центрального музея кино.
- Тынянов, 1933: Тынянов Ю. Поручик Кижж/Сценарий [1933], архив В. Каверина.
- Тынянов, 1954: Тынянов Ю. Подпоручик Кижж. М.: Гослитиздат, 1954.
- Тынянов, 1963: Тынянов Ю. Смерть Вазир-Мухтара. Подпоручик Кижж. Воронеж: Воронежское книжное издательство, 1963.
- Тынянов, 1969: Тынянов Ю. Н. Пушкин и его современники. М.: Наука, 1969.
- Тынянов, 1977: Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.; Наука, 1977.
- Тынянов, 1989: Тынянов Ю. Обезьяна и колокол. — *Киносценарии*, 1989, № 3, с. 130—144.
- Тынянов, 1989^a: Тынянов Ю. Кюхля. Подпоручик Кижж. Восковая персона. Малолетний Витушишников. М.: Худлит, 1989.
- Уилли, 1953: Willey B. *The Seventeenth Century Background*. Garden City, N.Y.: Doubleday, 1953.
- Уильямс, 1976: Williams L. The Prologue to “Un Chien Andalou”: A Surrealist Film Metaphor. — *Screen*, 1976—1977, v. 17, N 4, p. 24—33.
- Уильямс, 1981: Williams L. *Figures of Desire: A Theory and Analysis of Surrealist Film*. Urbana, Chicago, L.: Universty of Illinois Press, 1981.
- Уйтмен, 1891: *The Complete Prose Works of Walt Whitman*. L., N.Y.: D. Appleton, 1891.
- Уйтмен, 1958: Whitman W. *Leaves of Grass*. N.Y., Scarborough: New American Library, 1958.

- Уитмен, 1982: Уитмен У. Листья травы. М.: Худлит, 1982.
- Ульмер, 1985: Ulmer G.L. *Applied Grammatology: Post(e)-Pedagogy from Jacques Derrida to Joseph Beuys*. Baltimore, L.: Johns Hopkins University Press, 1985.
- Уорбертон, 1977: Warburton W. *Essai sur les hiéroglyphes des Egyptiens*. P.: Aubier, Flammarion, 1977.
- Фабрициус, 1967: Fabricius J. *The Unconscious and Mr. Eliot*. Copenhagen: Nyt Nordisk Forlag Arnold Busk, 1967.
- Фаверти, 1939: Faverty F.E. *The Source of the Jules-Phene Episode in "Pippa Passes"*. — *Studies in Philology*, 1939, N 36, p. 97—105.
- Фелл, 1974: Fell J.L. *Film and the narrative tradition*. Norman: Oklahoma University Press, 1974.
- Фенолоза, 1969: Fenolosa E. *The Chinese Written Character as a Medium for Poetry*/Ed. by E. Pound. San Francisco: City Lights Books, 1969.
- Фивер, 1975: Feaver W. *The Art of Jonh Martin*. Oxford: Clarendon Press, 1975.
- Физиолог, 1987: Physiologus. *Frühcrstliche Tiersymbolik*. Berlin: Union Verlag, 1987.
- Филлипс, 1976: Phillips L.R. D.W. Griffith: titan of the film art (A critical study). N.Y.: Gordon Press, 1976.
- Флобер, 1947: Флобер Г. *Избранные сочинения*. М.: ОГИЗ, 1947.
- Форш, 1989: Форш О. *Сумасшедший корабль*. — В кн.: Лазурь. М.: Прометей, 1989, вып. 1, с. 227—330.
- Франкастель 1983: Francastel P. *L'image, la vision et l'imaginaire: L'objet filmique et l'objet plastique*. P.: Denoël, Gonthier, 1983.
- Фрейденберг, 1978: Фрейденберг О. М. *Миф и литература древности*. М.: Наука, 1978.
- Фрид, 1986: Fried M. *Antiquity Now: Reading Winckelmann on Imitation*. — *October*, 1986, N 37, p. 87—97.
- Фуко, 1966: Foucault M. *Les mots et les choses*. P.: Gallimard, 1966.
- Хаднат, 1949: Hudnut J. *Architecture and the Spirit of Man*. Cambridge (Mass.): Harvard University Press, 1949.
- Хайдеггер, 1989: Хайдеггер. *Вещь*. — В кн.: *Историко-философский ежегодник 1989*. М.: Наука, 1989, с. 269—284.
- Ханзен, 1986: Hansen M. *Rätsel der Mütterlichkeit: Studie zum Wiegentiv in Griffith's "Intolerance"*. — *Frauen und Film*, 1986, Heft 41, S. 32—48.
- Ханзен, 1989: Hansen M. *The Hieroglyph and the Whore*: D.W. Grif-

- fith's "Intolerance". — *South Atlantic Quarterly*, 1989, v. 88, N 2, p. 361—392.
- Харт, 1972: Hart J. (Ed.). *The Man who Invented Hollywood: The Autobiography of D.W. Griffith*. Louisville: Touchstone publ., 1972.
- Хартлауб, 1951: Hartlaub G.F. *Zauber des Spiegels: Geschichte und Bedeutung des Spiegels in der Kunst*. München: R.Piper, 1951.
- Хеджес, 1983: Hedges J. *Languages of Revolt: Dada and Surrealist Literature and Film*. Durham: Duke University Press, 1983.
- Хендерсон, 1972: Henderson R.M. *D.W. Griffith: His Life and Work*. N.Y.: Oxford University Press, 1972.
- Хенсон, 1972: Hanson B. *D.W. Griffith: Some Sources*. — *The Art Bulletin*, 1972, v. 54, N 4, p. 493—515.
- Хиббард, 1978: Hibbard H. *Bernini*. Harmondsworth: Penguin Books, 1978.
- Хислоп, 1940: Hislop C., Richardson W.R. (Ed.). *"Trial without Jury" and other Plays by J.H. Payne*. Princeton: Princeton University Press, 1940.
- Хит, 1976: Heath S. *Narrative space*. — *Screen*, 1976, v. 17, N 3, p. 68—112.
- Хогг, 1981: Hogg J. *Robert Browning and the Victorian Theatre. The Experimental Dramatist: the Closet Plays/Salzburger Studien zur Anglistik und Americanistik; Bd.4, Salzburg, 1981, v. 1, part 2*.
- Хуг, 1976: Hoog M. *R.Delaunay*. P.: Flammarion, 1976.
- Хэган, 1983: Hagan J. *Cinema and the Romantic Tradition*. — In: *Film before Griffith/Ed. by J.Fell*. Berkeley, Los Angeles, L.: University of California Press, 1983, p. 229—235.
- Цивьян, 1985: Цивьян Ю. Г. *К истории идея интеллектуального кино*. — В кн.: *Из творческого наследия С. М. Эйзенштейна*. М.: ВНИИК, 1985, с. 107—111.
- Цивьян, 1986: Цивьян Ю. Г. *Палеограммы в фильме «Шинель»*. — В кн.: *Тыняновский сборник: вторые тыняновские чтения*. Рига: Зинатне, 1986, с. 14—27.
- Цивьян, 1988: Цивьян Ю. Г. *«Человек с киноаппаратом» Дзиги Вертова: К расшифровке монтажного текста*. — В кн.: *Монтаж. Литература, искусство, театр, кино*. М.: Наука, 1988, с. 78—98.
- Черчи Усаи, 1986: Cherchi Usai P. *Pastrone*. Firenze: La Nuova Italia, 1986.
- Чинкотти—Туркони, 1975: Cincotti G. e Turconi D. (a cura di). *I film, i dati, gli argomenti*. — *Bianco e nero*, 1975, N 5—8, p. 77—279.

Чхандогья, 1965: Чхандогья Упанишада. М.: Наука, 1965.

Шапиро, 1972: Шапиро М. Некоторые проблемы семиотики визуального искусства: Пространство изображения и средства создания знака-образа. — В кн.: Семиотика и искусствознание. М.: Мир, 1972, с. 136—163.

Шарансоль, 1935: Charansol G. 40 ans de cinéma 1895—1935: Panorama du cinéma muet et parlant. P.: Ed. du Sagittaire, 1935.

Шведские балеты, 1970: Ballets suédois 1920-1925/Catalogue de l'exposition. P.: Musée de l'Art Moderne, 3.11.1970—17.1.1971.

Шевалье, 1982: Chevalier J., Gheerbrant A. Dictionnaire des symboles. P.: Laffont, Jupiter, 1982.

Шеврие—Лерар, 1977: Chevrier J.-F., Legars B. L'Atelier Elstir. — Cahiers critiques de la littérature, 1977, N 3—4, p. 21—69.

Шефдор, 1976: Chefedor M. Blaise Cendrars et le simultanéisme. — Europe, 1976, N 566, p. 24—29.

Шикель, 1984: Schickel R. D.W.Griffith: An American Life. N.Y.: Simon and Schuster, 1984.

Шимчик-Ключчинска, 1989: Szymczyk-Kluszczyńska G. Antonin Artaud et l'idée du cinéma sans film. 1989 (рукопись).

Шкловский, 1983: Шкловский В. Город нашей юности. — В кн.: Воспоминания о Ю. Тынянове. М.: Советский писатель, 1983, с. 5—37.

Шкловский, 1990: Шкловский В. Гамбургский счет (1914—1933). М.: Советский писатель, 1990.

Шлезингер, 1933: Schlesinger A. The Rise of the City. N.Y.: The Macmillan, 1933.

Шмаленбах, 1977: Schmalenbach W. Fernand Léger. P.: Cercle d'art, 1977.

Шпет, 1989: Шпет Г. Г. Сочинения. М.: Правда, 1989.

Шпитцер, 1962: Spitzer L. Explication de texte applied to Walt Whitman's poem "Out of the cradle endlessly rocking". — In: Spitzer L. Essays on English and American Literature. Princeton: Princeton University Press, 1961, p. 14—36.

Шуб, 1972: Шуб Э. Жизнь моя — кинематограф. М.: Искусство, 1972.

Эйгельдингер, 1973: Eigeldinger M. Poésie et métamorphoses. Neuchâtel: Ed. de la Vaconnière, 1973.

Эйзенштейн, ф. 1923: Эйзенштейн С. М. Архивные материалы. ЦГАЛИ, фонд 1923.

- Эйзенштейн, 1949: Eisenstein S. *Film Form*. N.Y.: Harcourt, Brace and World, 1949.
- Эйзенштейн, 1964—1971: Эйзенштейн С. М. Избранные произведения. В 6-ти тт. М.: Искусство, 1964—1971.
- Эйзенштейн, 1966: Эйзенштейн С. М. Письмо Тынянову. — В кн.: Юрий Тынянов. Писатель и ученый: Воспоминания, размышления, встречи. М.: Молодая гвардия, 1966, с. 176—181.
- Эйзенштейн, 1980: Эйзенштейн С. М. О детективе. — В кн.: Приключенческий фильм: пути и поиски. М.: ВНИИК, 1980, с. 132—160.
- Эйзенштейн, 1985: Из творческого наследия С. М. Эйзенштейна. М.: ВНИИК, 1985.
- Эйзенштейн, 1988: Эйзенштейн С. М. Психология композиции. — В кн.: Искусствоведение и психология художественного творчества. М.: Наука, 1988, с. 267—299.
- Эйзенштейн, 1988^a: Eisenstein S. *Nachahmung als Beherrschung. — Film und Fernsehen*, 1988, N 1, S. 34—37.
- Эйзенштейн, 1988^b: Эйзенштейн С. М. Чет-нечет: Раздвоение единого. — В кн.: Восток—Запад. М.: Наука, 1988, с. 234—278.
- Эйхенбаум, 1927: Эйхенбаум Б. Проблемы киностилистики. — В кн.: Поэтика кино. Л., М.: Кинопечать, 1927, с. 13—52.
- Эйхенбаум, 1969: Эйхенбаум Б. М. О прозе. Л.: Худлит, 1969.
- Эйхенбаум, 1987: Эйхенбаум Б. О литературе. М.: Советский писатель, 1987.
- Элиаде, 1979: Eliade M. *Images et symboles: Essais sur le symbolisme magico-réligieux*. P.: Gallimard, 1979.
- Элиаде, 1988: Eliade M. *Aspects du mythe*. P.: Gallimard, 1988.
- Элиот, 1971: Элиот Т. С. *Бесплодная земля*. М.: Прогресс, 1971.
- Элиот, 1987: Элиот Т. С. *Традиция и индивидуальный талант*. — В кн.: Зарубежная эстетика и теория литературы XIX—XX вв. М.: МГУ, 1987, с. 169—176.
- Элюар, 1951: Eluard P. *Poèmes*. P.: Gallimard, 1951.
- Эмерсон, 1908: Emerson R. W. *English Traits, Representative Men and other Essays*. L., N. Y.: Dent, Dutton, 1908.
- Эмерсон, 1911: Emerson R. W. *Essays and other Writings*. L., N. Y., Toronto, Melbourne: Cassel, 1911.
- Эндрью, 1988: Andrew D. *Au Début du Souffle: le culte et la culture d' "A Bout de Souffle"*. — *Revue Belge du Cinéma*, 1988, N 22—23, p. 11—21.
- Эпштейн, 1974: Epstein J. *Ecrits sur le cinéma*. P.: Seghers, 1974, v. 1.

- Юткевич, 1962: Юткевич С. И. О киноискусстве. М.: Искусство, 1962.
- Якобсон, 1963: Jakobson R. Essais de linguistique générale. P.: Ed. de Minuit, 1963.
- Якобсон, 1987: Якобсон Р. Работы по поэтике. М.: Прогресс, 1987.
- Якубинский, 1986: Якубинский Л. П. Избранные работы: Язык и его функционирование. М.: Наука, 1986.
- Ямпольский, 1985: Ямпольский М. Б. Проблема взаимодействия искусств и неосуществленный мультфильм Фернана Леже «Чарли-кубист». — В кн.: Проблема синтеза в художественной культуре. М.: Наука, 1985, с. 76—97.
- Ямпольский, 1988: Ямпольский М. Б. «Смысловая вещь» в кинотеории ОПОЯЗа. — В кн.: Тыняновский сборник: третьи тыняновские чтения. Рига: Зинатне, 1988, с. 109—119.



Американская фирма „Ист-Уэст Тур энд Тревел Консалтинг, Инк.“ со штаб-квартирой в Нью-Йорке открывает в Москве туристическое агентство с предоставлением широкого комплекса услуг гражданам СНГ и зарубежных стран.

Фирма работает в области международного туризма свыше 4 лет, имеет отделения в Сан-Франциско, Вашингтоне, Филадельфии, Цюрихе, Москве, Санкт-Петербурге, Киеве, Вильнюсе и Таллине. Среди клиентов фирмы такие известные политические деятели и организации США, как Ричард Никсон, фонды Карнеги и Хэриедж, Колумбийский университет, Институт Гарримана, компании „Уорнер Бразерс“, АВВ, НВО и многие другие.

Туристическое агентство, которое открывается в Москве, будет заниматься обслуживанием индивидуального и группового туризма с предоставлением полного комплекса услуг на территории СНГ и за рубежом (бронирование гостиниц, транспорта, переводчиков, культурно-ознакомительных программ и т. п.), включая бронирование и выдачу авиабилетов через мировые системы бронирования — СИТА, СЭЙБЕРС и ГАБРИЭЛЬ. Основными партнерами, с которыми постоянно работает фирма, являются авиакомпании Финнэр, Эр Франс, Сабена, Делта, ЧСА, Малев, Аэрофлот, Чайна Истерн Эрлайн и другие.

Если Вы хотите воспользоваться услугами фирмы, обращайтесь, пожалуйста, по адресу:

10 EAST 39th ST. SUITE 1122, 1123
NEW YORK, NEW YORK 10016
Tel. 212/545-0725, 0737, 0770. Fax: 212/889-2009

«Философия по краям»

„Философия по краям“ — научно-издательский проект, в подготовке и реализации которого объединены усилия Лаборатории постклассических исследований в философии Института философии Российской Академии наук и московского издательства «Культура», специализирующегося на выпуске гуманитарной литературы широкого профиля (от книг по философии, эстетике, теории музыки и культурологии до альбомов по изобразительному искусству и художественной литературы).

Совместно подготавливаемая издательством и Лабораторией коллекция „Философия по краям“, первые книги которой вышли в свет в октябре 1992 года, должна, по замыслу ее создателей, ввести отечественного читателя в круг новейших проблем современной философии и культурологии, помочь преодолеть особенно очевидный сегодня дефицит гуманитарной информации, восстановить полноценный диалог с западной философской мыслью.

Другой, не менее важной, целью коллекции является объединение усилий отечественных и западных исследователей в деле создания международного интеллектуального сообщества, деятельность которого могла бы стать организация семинаров, коллоквиумов, конференций, а в перспективе — выпуск международного журнала современной мысли „*Ad Marginem*“ и создание гуманитарного центра подготовки молодых исследователей (по типу международного аспирантского центра в г. Дубровнике).

„Философия по краям“ — это первый в нашей стране опыт издания международной философской коллекции, в редакционный совет которой входят как крупные западные философы и культурологи (С. Бак-Морс, А. Майклсон и Ф. Джеймисон — США, Ж. Деррида, Ж. Л. Нанси и Ф. Гваттари — Франция), так и известные отечественные исследователи (В. Подорога, М. Ямпольский, М. Рыклин, Л. Ионин, А. Руткевич). Незадолго до кончины свое согласие войти в совет коллекции дал выдающийся отечественный философ Мераб Константинович Мамардашвили, многие идеи которого, а главное — тип практиковавшегося им философского усилия, легли в основу стратегии отбора и подготовки книг, предназначенных к публикации в составе серии „Философия по краям“.

В 1992 г. в составе международной коллекции «Философия по краям» вышли в свет следующие книги:

- Леопольд фон Захер-Мазох. *Венера в мехах*.
Жиль Делёз. *Представление Захер-Мазока*. Зигмунд Фрейд. *Работы о мазохизме*
- Антология „*Маркиз де Сад и XX век*“, представляющая панораму восприятия творчества Сада мыслителями современной Франции: от Симоны де Бовуар и Мориса Бланшо до Жоржа Батайя и Ролана Барта
- Михаил Рыклин. *Террорологии*
В книге анализируется особое соотношение визуального и речевого измерения в русской культуре, исследуется проблематика террора и его неподконтрольных разуму логик

В составе международной коллекции
«Философия по краям»
готовятся к изданию следующие книги:

- Валерий Подорога. *Выражение и смысл*
В книге анализируется творчество С. Киркегора, Ф. Ницше, М. Хайдеггера, М. Пруста, Ф. Кафки и других мыслителей и писателей XIX — XX вв.
- Лотреамон и XX век
Издание включает в себя «Песни Мальдорора» и «Стихотворения» знаменитого enfant terrible французского романтизма, а также обширную «лотреамониану»: от первых символистских откликов на творчество поэта до работ современных литературных критиков, анализирующих наследие Лотреамона.
- Жак Деррида. *Шпоры: Стили Ницше. Отобиографии. Хореографии*
Книга объединяет две работы известного французского философа, посвященные Ф. Ницше, а также интервью, данное им для американского журнала «Diacritics», в котором, отталкиваясь от своего понимания Ницше, Деррида размышляет о философских проблемах феминизма.

В составе международной коллекции
«Философия по краям»
готовятся к изданию следующие книги:

- Морис Мерло-Понти. *Видимое и невидимое. Глаз и дух*
Книга объединяет два произведения видного французского философа-феноменолога.
- Фредрик Джеймисон. *Работы по философии культуры*
Сборник избранных произведений современного американского философа, известного теоретика постмодернистского направления в философии и литературной критике.
- Валерий Подорога. *Сергей Эйзенштейн: кинематограф насилия*
В книге исследуются различные формы и типы насилия, которые, по мнению автора, определяют своеобразие художественного и биографического мира Сергея Эйзенштейна.

М. Ямпольский.

Я57 **Память Тиресия. Интертекстуальность и кинематограф.** М.: РИК «Культура», 1993. — 464 с.

Михаил Ямпольский (р. 1948) — автор многочисленных работ по вопросам киноискусства, семиотики, культурологии. Его новая книга «Память Тиресия» на материале кино развивает теорию интертекстуальности, основные идеи которой связаны с работами французской постструктуралистской литературной критики 70—80-х годов (Р. Барт, Ю. Кристева и др.). «Память Тиресия» позволяет приблизиться к пониманию многих сложных художественных текстов XX века, а также по-новому взглянуть на историю кино и эволюцию киноязыка. Книга рассчитана на широкий круг читателей, интересующихся проблемами современной культуры.

Я 4910020000-03 без объявл.

Б59-(02)-93

ББК 85.37

«Философия по краям»
Международная коллекция современной мысли
Литература. Искусство. Политика.

Михаил Бенеаминович Ямпольский
Память Тиресия

Интертекстуальность и кинематограф

Редактор *О. В. Аронсон*
Художник *Ю. А. Марков*
Художественный редактор *А. А. Верцайзер*
Технический редактор *Н. С. Еремина*
Корректор *И. Д. Аблина*

Сдано в набор 21.01.92. Подписано в печать 30.06.93. Формат издания 84×108/32. Бумага офсетная. Гарнитура таймс. Печать офсетная. Усл. печ. л. 18,34. Уч. -изд. л. 19,56. Тираж 10 000 экз. Заказ № 1052. Изд. № 180.

РИК «Культура», Москва, 121835, Арбат, 35

Ордена Трудового Красного Знамени Тверской полиграфический комбинат Министерства печати и информации Российской Федерации. 170024, г. Тверь, проспект Ленина, 5.