

К ИНТЕРПРЕТАЦИИ ФИЛЬМА

Михаил ЯМПОЛЬСКИЙ

ФРОНТ И ТЫЛ

(О фильме Алексея Германа
«Двадцать дней без войны»)

«Двадцать дней без войны» (1976)—этапный для Германа фильм. Если «Проверка на дорогах»—это нащупывание новых путей, фильм во многом половинчатый, в котором наряду с открытиями еще много вполне традиционных для советского кино ходов, то «Двадцать дней»—уже стопроцентно германовская картина, в которой неповторимая поэтика Германа явлена уже во всей полноте. К тому же, это чрезвычайно тонкий и сложный фильм. Никакой «проверки» тут уже нет и в помине, и этические оппозиции почти не присутствуют. К тому же, в фильме есть сильное лирическое начало, придающее ему дополнительную глубину.

Сюжет пересказывается в двух словах. Фронтовой журналист, майор Василий Николаевич Лопатин (Юрий Никулин) получает двадцатидневный отпуск и отправляется с фронта в Ташкент, где живет его бывшая жена, а также жена его убитого приятеля, и где ставится фильм по его очеркам о Сталинградской битве. В Ташкенте он встречает портниху Нину Николаевну (Людмила Гурченко) и переживает с ней короткий роман. После отпуска Лопатин возвращается на фронт.

С самого начала весь фильм объявляется воспоминанием. То же самое Герман повторит и в начале «Лапшина». Воспоминание это имеет странную модальность. Закадровый голос сценариста Константина Симонова однозначно говорит о воспоминаниях самого Лопатина. Но Лопатин фигурирует в фильме как главный его герой, и соответственно дается зрителю в том, что называется «внешней фокализацией». Понятно ведь, что вспоминающий не видит себя в собственных воспоминаниях со стороны. Да и чрезвычайно важный вступительный текст Симонова произносится не от лица Лопатина, а от лица автора сценария (голос Симонова мгновенно опознается по характерной картавости). Воспоминания героя—в конце концов, это модальность симоновского (и германовского) повествования. Приведу это текст:

«Черт его знает, думал потом Лопатин, почему вспоминается одно, а не другое, почему, хотя после этой высадки в Феодосии был и Дон, и Сталинград, и два ранения, а в памяти вновь—эта туманная сырость над морем, и это утро перед обратной дорогой на большую землю, и этот солдат с его словами про Гитлера, и Паша Рубцов в этой своей пилотке похожий на пленного фрица. Почему вспоминается именно это? Может, потому, что прошел год, и ты жив, а он нет. И получив после Сталинграда отпуск не он твой, а ты его жене повезешь в Ташкент его вещи. Почему?»

Этот текст звучит на фоне кадров, показывающих бесконечно длинный пустынный берег зимнего моря (у Феодосии?), и Пашу Рубцова, и молодого солдата «с его словами про Гитлера». Эти кадры Феодосии особенно удивительны потому, что Лопатин отправляется в Ташкент после Сталинграда, и Сталинград многократно фигурирует в фильме. Основное действие фильма разворачивается вокруг Нового года, в канун 1943-го. Начальный эпизод, однако, как мы понимаем из сказанного, относится к зиме 1941–1942 года.

Название фильма как будто подчеркивает, что отпуск Лопатина—это время отлучки от войны. Критика довольно единодушно описывала фильм, как фильм без традиционного показа военных действий и линии фронта, как фильм, сосредоточенный на описании тылового быта. В этом смысле «Двадцать дней» как будто лежали в русле той модели, которая была опробована Чухраем в «Балладе о солдате». У Чухрая фильм начинался коротким прологом, в котором молоденький солдат Алеша Скворцов, один оставшийся в живых на поле боя, чудом подбивает четыре немецких танка, за что получает увольнительную, рассказ о которой и составляет сюжет фильма. При этом Чухрай (и об этом много писали) сознательно в прологе создает образ войны как бесчеловечной машины смерти, воплощенной в безликих танках. Скворцов—хрупкое человеческое существо, чудом выигрывающее поединок с этой машиной и демонстрирующее глубокую человечность во время своего путешествия к матери. Встреча в поезде с девушкой, которую играет Жанна Прохоренко, выражала эту идею человечности с предельной ясностью. В этом смысле у Чухрая противопоставление фронта (полностью дегуманизированного) и тыла (хранителя гуманности) лежало в основе фильма.

У Германа такого противопоставления нет, и образ фронта—совершенно иной. Фронт показан Германом таким образом, что многие зрители упу-

скают из вида, сколь важен он для фильма. Связано это с тем, что в «Двадцати днях» нет эпизода битвы, никаких чухраевских танков не видно и в помине. Да и то, что фронт пролога—это фронт за год до отпуска, снимает ощущение причинно-следственной связи между началом фильма и его основным сюжетом. В силу одного этого прямой оппозиции фронта в начале и поездки в тыл как будто нет. Есть, впрочем, одна реплика Паши Рубцова (Михаил Кононов), которая может объяснить, почему в сознании Лопатина Феодосия начала 1942 года ассоциируется с Ташкентом конца 1942: «Слышь, Лопатин, а если война еще год не кончится, начнут давать отпуска...» Отпуск Лопатина неожиданно делает предсказание Рубцова актуальностью, «прошлое» таким образом вливается в «настоящее».

Но самое важное в прологе—это то, как представлена война. Первые кадры фильма: показывают солдат, группками бредущих по берегу моря или греющихся у костра после высадки десанта. Речь несомненно идет о провалившихся попытках десанта в Феодосии и Евпатории, кончившихся катастрофой и предвосхитивших немецкое наступление под Керчью (Керчь упоминается Лопатиным) в начале мая 1942 года, когда советская армия потеряла 176 000 убитыми и 150 000 пленными. Высадка десанта в Феодосии состоялась 30 декабря 1941 года. Но высадка эта происходила прямо в порту, а не на пустынном пляже. Зато в Керчи десант высадился на несколько дней раньше—26 декабря. Высадка пехоты происходила прямо в ледяное море, отчего войска понесли существенные потери. Местность высадки в фильме, греющиеся на пустынном морском берегу солдаты говорят, скорее, о Керченской операции. Но в тексте упоминается Феодосия. И это, по-видимому, не случайно, так как для Германа существенна дата именно феодосийской операции—30 декабря, то есть канун Нового года, который ровно год спустя Лопатин встретит в Ташкенте. Эта дата, возможно, имеет такое же мнемоническое значение, как и фраза Рубцова. Показанное событие, к тому же, локализуется во времени очень точно. 15 января немцы перешли в контрнаступление, а 18-го вновь захватили Феодосию. Иными словами, начальный эпизод фильма точно вписывается в промежуток между 26 декабря и 15 января. Я еще вернусь к смыслу этих точных исторических дат. Пока что напомним читателю, что в первом варианте «Проверка на дорогах» должна была называться «Операция “С Новым годом”», по одноименной повести отца режиссера, Юрия Германа. «Операция “С Новым годом”»—переносится таким образом из предыдущего фильма в ленту о Лопатине.

Итак, Лопатин, Рубцов и неизвестный солдат бредут среди отдыхающих бойцов по пляжу и о чем-то беседуют. Беседа их прерывается появлением немецких бомбардировщиков, атакующих с воздуха. Люди падают на песок, пытаются закапаться в него. Следуют взрывы. Самолеты пролетают, и люди начинают шевелиться, вставать с земли. Одного из бойцов вытаскивают из моря—он мертв. «Вот не повезло парню»,—комментирует кто-то. Герман показывает лицо мертвеца, из его кармана вынимают документы. Один из тащивших его тело из воды говорит: «Осколочек-то махонький». Помогавший Лопатин отходит в сторону и снимает с себя сапоги, выливает из них воду. Все это время мимо идут люди, звучат обрывки их реплик. Затем Герман показывает железную бочку, прибоем вынесенную к берегу.

Камера ползет вверх и на горизонте возникает цепочка советских кораблей, которые бомбят немецкие самолеты. И на фоне этой бомбежки появляется название фильма и начинают идти титры.

Таков изначальный образ войны—не столкновение, не поединок, а внезапно возникающие самолеты и взрывы вокруг, сеющие смерть. В конце фильма, то есть через год, уже после поездки в Ташкент Лопатин вновь возвращается на фронт, на сей раз на Кубань. Бескрайним серым просторам зимнего моря тут соответствуют бескрайние «плоские» просторы вспаханного поля¹, по которому идет Лопатин. Показательно, что его сопровождает тот самый немолодой солдат, которого мы видели на пляже в начале фильма. К ним прибивается и юный, необстрелянный лейтенант. И вновь вокруг начинает рваться земля. На сей раз не от бомбежки, а от артиллерийского обстрела. И вновь персонажи падают на землю, Лопатин забирается в воронку от взрыва по соседству и переживает приступ артиллерийской атаки.

Этот образ войны имеет принципиальное значение для всего фильма. Это война без битвы, без внятного противостояния неприятелю. Уже в Ташкенте Лопатин объясняет, что стрелял он всего раза три и что вряд ли в кого бы то ни было попал. Враг был далеко, да и видит он плохо. Исчезновение традиционного понятия битвы, начавшееся уже во время Первой мировой войны, привело к общему изменению характера боины, которая становится, с одной стороны, все более фаталистической, а с другой стороны, все более случайной и непредсказуемой. Еще во время битвы при Ватерлоо поле сражения было окружено толпами любопытствующих крестьян, собравшихся в лесу Суань. Крестьяне эти наблюдали за ходом сражения и высчитывали, какие потери в урожае они понесут. При всем этом они чувствовали себя в безопасности потому, что огонь прицельно шел исключительно по войскам. Зона сражения была ясно отделена от зоны безопасности, фронт от тыла. В современной войне различие между гражданскими лицами и военнослужащими исчезает не только в силу тотального характера войны, но и просто в силу характера огня, становящегося, несмотря на весь технологический прогресс, все менее прицельным. Когда солдат говорит о погибшем на пляже под Феодосией, что ему «не повезло», он выражает сущность и случайность происходящего. На фронте никто наперед не знает, пощадит ли его судьба во время бомбежки или обстрела или нет. В такой перспективе смерть становится событием (Ereignis) в хайдеггеровском смысле. Смысл этого события всегда не ясен, не определен, ускользает от человека. И хотя такое событие неотвратимо, оно всегда непредсказуемо. Хайдеггер писал о событии смерти: «Ее <...> понимают как неопределенное нечто, которое как-то должно случиться где-то, но вблизи для тебя самого *еще не налично* и потому не угрожает. Это “человек смертен” распространяет мнение, что смерть касается как бы человека. Публичное толкование присутствия говорит: “человек смертен”, потому что тогда любой и ты сам можешь себя уговорить: всякий раз не именно я, ведь этот человек *никто*. “Умирание” нивелируется до происшествия, присутствие, правда, задевающего, но ни к кому собственно не относящегося»².

Случайность смерти на фронте распространяется на весь характер событийности и прежде всего отражается на изменении статуса субъективно-

сти. Джон Киган так описывает существо современной войны: «Почти все солдаты Первой мировой войны и многие—Второй мировой, даже солдаты армий-победительниц, говорили о своем чувстве незначительности,—почти ничто—о своей брошенности в дикой местности, над которой царили могучие безликие силы и из которой были изгнаны даже такие признаки нормальности, как течение времени. Размеры совершенно лишённого гражданских поля битвы, простирающегося далеко за пределы индивидуального восприятия, события, происходящие на нем: безостановочный артиллерийский обстрел, неожиданные и чудовищно мощные воздушные бомбардировки, массовые вторжения бронетехники,—свели их субъективную роль, какой бы объективно жизненно важной она ни была, к роли жертвы»³.

Это описание в полной мере отражает германовский образ фронта. Видимого противника тут нет, человек является случайной мишенью невидимых орудий или самолетов. Все это сводит к нулю его роль как активного субъекта. Солдат во время обстрела или бомбардировки не может предпринять ровным счетом ничего, кроме того, чтобы упасть и зарыться, насколько он может, в землю. Тем самым боец превращается в «жертву», из субъекта в объект. Речь идет о девальвации воли, инициативы бойца. Положение безостановочно бомбардируемой жертвы создало эффект психологической изнашиваемости, с которым связана и практика отпусков с фронта. По результатам психологического исследования, проведенного американским командованием, большинство бойцов теряло боеспособность после 180 или даже 140 дней на фронте. Практика показывала, что боец был наиболее эффективен в первые 90 дней сражения, а после этого его эффективность начинала падать. После 200–240 дней ценность бойца для его подразделения была минимальной⁴.

Разрушение чувства времени, о котором упоминает Киган, в значительной степени объясняется трансформацией воина в пассивную жертву. Отчасти это также связано с исчезновением понятия «опыта», о котором писал Беньямин в связи с Первой мировой войной. Дело в том, что человеческое сознание синтезирует множественность получаемых им данных в некий *опыт*, некую картину, приобретающую смысл. Виктимизация бойца, его превращение в «объект» разрушали оперативность сознания, неотделимую от его активности. Единства опыта, как и течения времени, не стало, на их место заступила череда шоков, которые не синтезировались в картину опыта. Эти шоки были чередой травматических встрясок без порядка, смысла и единства. Время как некое течение, прогрессия, движение создается синтезом сознания, которое постоянно сопрягает уходящее в прошлое и наступающее будущее в точке настоящего, создавая форму временного континуума. Франсуаза Пруст пишет о том, что в современности травматические шоки обращаются не столько к сознанию, сколько к памяти, но эта инскрипция в памяти имеет особый характер, резко отличающий эффект такого события от классической репрезентации прошлого: «Событие никогда не переживается сознанием; оно никогда не присутствует. Дело в том, что настоящий (*Jetzt*) испепеляющий момент его явления поджигает воспринимающее сознание, и после того, как оно шокировало, травмировало или, вернее, сожгло его, событие это рассыпается, распадается,

оставляя лишь осыпь: не воспоминание, но след, не "фигуративный образ", но пепел, место, дату, которые с момента их записи вызывают к воспоминанию»⁵. Сам момент события вычеркивается из настоящего, которое остается совершенно пустым, незаполненным. В финале фильма, когда Лопатин и его сопровождающие попадают под обстрел, молодой, задиристый лейтенант, шедший с ними по полю, в какой-то момент утрачивает слух и возрождается после обстрела совершенно иным человеком, испытавшим неопишемую, бессодержательную травму. Из задиристого юноши он превращается в растерянного, пассивного человека. Его эго отчасти перестает существовать, и он входит в зону разрушенного времени не как активный субъект, но как странный объект войны.

Травма имеет странную двойную природу. Она повторяется (один взрыв неотличим от другого) и одновременно уникальна, так как в ней человек сталкивается с реальностью, которая лежит за усвоенным, узнаваемым и, в конце концов, неоднократно воспроизводимым. Травма повторяется, но всякий раз как нечто уникальное, а потому и невыразимое, выходящее за пределы освоенного опыта. Лакан считал, что невербализуемая, выходящая за границы понимания травма—это и есть момент столкновения человека с «реальным»: «Разве не замечателен сам по себе тот факт,—писал он,—что Реальное с самого начала заявило о себе в психоаналитическом опыте в форме того, что не поддается в нем усвоению—в форме травмы»⁶. Именно поэтому опыт этот нельзя вербализовать.

Время, таким образом, начинает строиться из шоков, к которым сводятся события фронтового существования. Эти шоки индивидуальны и неразличимы одновременно. Время, которое они отмечают,—время без синтеза, время следов и травм, это время, которое в сущности не движется вперед. Сколько бы взрывов не следовало друг за другом, они не складываются в прогрессию. Отсюда ощущение безвременности или, вернее, постоянного воспроизведения одного и того же момента. В общей структуре фильма очень важно то, что он начинается взрывами на пляже в канун 1942 года под Феодосией, а кончается взрывами в таком же пустынном ландшафте, на поле в начале 1943 года на Кубани⁷. Прошел год, поменялась география, но Герман подчеркивает совершенно монотонно-травматическое однообразие происходящего. Показательно, конечно, и то, что по полю Лопатин идет с тем же пожилым солдатом, который говорил о Гитлере в дотитровом прологе. Мы имеем буквальное ницшевское вечное возвращение. Эта неподвижность времени позволяет воспоминанием нанизывать события годовой давности на настоящий момент без видимого зазора. Герман подчеркивает, что сочельник 1942 и сочельник 1943 годов сливаются воедино. Феодосия и Кубань оказываются лишь разными именами одного и того же пустого, неразличимого пространства.

Именно в контексте этого остановившегося времени приобретают все свое значение и строгая временная детерминированность лопатинского отпуска (20 дней), но также даты и топонимы. Франсуаза Пруст, на мой взгляд, права, когда называет их формой инскрипции события, которая подменяет его репрезентацию, «фигуративный образ». В сущности, между Кубанью и Феодосией физическая разница невелика: и там и тут взрывы в пустоте. Но

именно в такой перспективе неразличимых, неиндивидуализируемых, одинаковых шоковых событий имена и приобретают все свое значение, так как позволяют вносить различие в единообразии. Новый 1942 год отличается от 1943-го именем, номером, инскрипцией. Феодосия отличается от Дона и Сталинграда хотя бы названием. Дата индивидуализирует, но неким безликим образом, так как она не имеет репрезентативного наполнения.

Дата—не просто индивидуальная зарубка на времени. Это отметина, позволяющая состояться встречам. Именно в этот день две или более судеб пересекаются. Дата обеспечивает встречу разных временных цепочек. И в этом смысле она перестает быть датой, принадлежащей только одному. Деррида замечал по поводу использования дат Паулем Целаном: «Несколько своеобразных событий могут соединяться, сочетаться, *сосредоточиваться* в одной и той же дате, которая становится, тем самым, той же и какой-то другой, совсем другой как той же, способной говорить другому о другом, тому, кто не может расшифровать такую абсолютно замкнутую дату, надгробие над отмечаемым событием. Эту сведенную воедино множественность Целан называет сильным, несущим особую нагрузку словом *сосредоточенность*»⁸.

Поль Вейн пытался определить, что именно придает индивидуальность историческому событию: «Что именно индивидуализирует события? Это не различие в детали, их “манера”, то, чем они являются, но то, что они случаются, то есть что они случаются в определенный момент; история никогда не повторится, даже если бы ей приходилось повторять одно и то же». Вейн сравнил историка с читателем газетной рубрики «происшествия»⁹. Интерес этих происшествий заключается не в том, пишет он, что собака, которую задавили сегодня, отличается от собаки, которую задавили вчера, но в том, что «сегодня, не вчера». Иными словами, событие индивидуализируется только с помощью дат. Но дата—это только условный знак события, его инскрипция. Бенъямин называл такие исторические инскрипции аллегориями. Он писал в своей «Берлинской хронике»: «Я нахожу в своей памяти жестко зафиксированные слова, выражения, стихи, которые, подобно остывшей и затвердевшей некогда тягучей массе, сохраняют во мне отпечаток столкновения между мной и сообществом»¹⁰. Эти жестко зафиксированные слова—не похожи на события, они знаки событий. Бенъямин писал о воспоминании, как о раскопках, во время которых из-под слоя земли возникают обломки прошлого: «Образы, оторванные от всех минувших ассоциаций, стоящие—наподобие ценных обломков торса в коллекции—в темных комнатах наших прозрений»¹¹. Это именно обломки, руины, трупы, мертвые реликвии. Недаром Деррида прямо сравнивает дату с надгробием над отмечаемым событием. В «Zentralpark» Бенъямин пишет: «Ключевая фигура ранней аллегии—это труп. Ключевая фигура поздней аллегии—это “вспоминание” <...>, образы памяти полностью вытесняются воспоминанием»¹². И там же Бенъямин уточняет: «Вспоминание—это до-полнение пережитого опыта. Оно кристаллизует растущее отчуждение человека, который инвентаризирует свое прошлое, как если бы оно умерло. В XIX веке аллегория покинула внешний мир и разместились во внутреннем мире. Реликвия происходит от трупа, воспоминание—от усопшего опы-

та, который эвфемистически называет пережитым опытом. <...> Аллегория—это арматура современности»¹³.

Аллегория—это инскрипция, продукт письма, она в сущности не дает непосредственного доступа к опыту прошлого. Назвать этот опыт—именем, датой, нетрудно, но описать его содержательно сложно, потому что в нем нет наполненности, позитивности. Важно, что Лопатин—литератор, журналист, человек, профессионально переводящий опыт в слова. Показательно, что на протяжении всего фильма он испытывает определенные затруднения в описании своего фронтового опыта. Эта неспособность людей рассказать о фронте заявляет о себе очень рано. Еще на титрах мы видим поезд, ползущий через депрессивно-унылый зимний пейзаж. На этом поезде Лопатин едет в Среднюю Азию. В коридоре вагона летчик пытается рассказать группе женщин и детей о воздушном бое, в котором он принимал участие: «Я на своем вот-вот так—он туда, я сюда, он сюда, я сюда, он сюда, я сюда, он опять сюда. Я ниже, он проскочил и опять заходит мне на вираж. Я еще ниже, он опять проходит мне на вираж. Я навстречу. Он опять проходит, и опять так. Еще заходит, проходит, делает большой вираж, и я туточки. Я так—он так, я так—он так. Я так, а тут просека. Я по просеке, а он за мной. И у него просадка, он—бац, и в сосны». Опыт тут практически на поддается вербализации. Он стерт самой травматической ситуацией боя. Джорджо Агамбен справедливо заметил, что «опыт в основном служит защитой от неожиданностей; шок всегда предполагает, что в опыте открывается брешь. Иметь опыт вещи означает лишить ее новизны, нейтрализовать ее способность к шоку»¹⁴.

Эта невыразимость опыта и слабость памяти, однако, связаны не только с фронтом. Поездка Лопатина—это поездка прочь от войны, в «нормальные» условия человеческого существования, которые называются тылом. Но между тылом и фронтом гораздо больше сходства, чем мы ожидаем. Здесь совершенно нет того контраста, который культивировал Чухрай в «Балладе о солдате». Прежде всего поражает некое унылое единообразие пейзажей. Если фронт дается как «пустота», как незапоминаемый ландшафт, перепаханый взрывами, то тыл дается как столь же унылое единообразие строений и пустых зимних полей. Это особенно существенно потому, что поездка Лопатина—это поездка в более или менее экзотические края. Но вся экзотика тут сводится к какому-то случайному верблюду. За окном идущего поезда, а потом в Ташкенте—серая унылость окружения практически нигде не прерывается чем-то ярким, запоминающимся. Нина Николаевна объясняет Лопатину, что дом ее легко найти, потому что это единственное место, где трамвайные пути загибаются возле длинного деревянного забора, на котором висит плакат «Не болтай» (весьма, кстати, красноречивый в контексте афазии, которой страдают некоторые персонажи). Но само это примечательное и легко опознаваемое место—поражает своей неразличимостью, своей тотальной стергостью. Конечно, тыловой ландшафт, в отличие от фронтового, не таит в себе опасности непредвиденного шока. Здесь нет шокового, травматического стирания настоящего. Но тяжелая неразличимость составляющих тыловой жизни—делает ее ускользающей от запоминания. Память тут ищет чего-то яркого, и находит это «яр-

кое» только в фальшивых репрезентациях кино и театра, неизменным сюжетом которых является фронт.

Вторая существенная черта сходства между тылом и фронтом менее очевидна, но, пожалуй, даже более важна. Выше я говорил о *пассивности* воспринимающего сознания, которая заявляет о себе на фронте, а затем становится в значительной степени отличительной чертой современности в целом. Эта тема пассивности возникает уже в «Проверке на дорогах», но в моральном смысле. Локотков говорит Лазареву, который сначала «продался немцам», а потом вновь вернулся к своим: «Сперва туда, потом обратно. Не ту дорожку, парень, выбрал, обсчитался». Лазарев отвечает ему: «Так я ее не выбирал, она меня сама нашла». Речь идет об абсолютной пассивности персонажа. Мораль со времен Канта связывалась со свободой воли, способностью выбора¹⁵. Германовская критика морального взгляда на историю выражается в неверии в способность сознания свободно выбирать и действовать.

Наиболее последовательную трактовку этики в категориях *радикальной пассивности* предложил Левинас, который утверждал, что альтруизм, великодушие не могут быть порождением свободной воли, но лишь выражением пассивности, когда в лоно моей субъективности проникает нечто ей чуждое, внешнее. Он писал: «Эта пассивность есть незащищенность субъекта по отношению к другому <...>, уязвимость по отношению к оскорблению, боли, болезни, старости...»¹⁶ Этот другой, входящий в меня, позволяет мне развить эмпатию с другим, занять в воображении его место, и стать способным на жертву. Конечно, эта пассивная нравственность как будто очень далека от характерной для новейших войн пассивности солдата, не способного к волевому решению, брошенного на произвол непредсказуемых травм и шоков. Но различие это не так радикально, как кажется.

Этическая позиция у Германа прямо связана с новой субъективностью, порождаемой войной. Лазарев не выбирает дорогу, она сама его находит. Левинас пишет о том, что нечто предшествует абсолютной свободе и активности Я, как ее мыслил Фихте, у которого Я—абсолютное начало, в том числе и самого себя. Это абсолютное логическое начало всего в Я превращает Я в «трансцендентальное эго». Левинас пишет: «Итак, субъект выделяется на фоне бытия не свободой, якобы делающей его хозяином вещей, а предначальной восприимчивостью, более древней, чем начало. Восприимчивостью, которая провоцируется в субъекте, но эта спровоцированность никогда не предстояла себе, не становилась логосом, предлагающим принять или отвергнуть себя и помещенным в биполярное поле ценностей. В силу такой восприимчивости субъект ответствен за свою ответственность, не способен уклониться от нее, не запятнав себя дезертирством»¹⁷. Этическая позиция теперь определяется неспособностью человека уклониться от восприимчивости, поставить преграду тому, что входит в поле его восприятия. Такого рода этика пассивности характерна для некоторых героев Германа, и она получает своеобразное выражение в его кинематографической поэтике.

Камера Германа часто ведет себя странно. С одной стороны, она как будто чрезмерно инертна. Она не поспевает за героем, постоянно отстает от него. И в этом смысле она в какой-то мере напоминает инертный объ-

ект. С другой стороны, ее своеволие, способность к совершенно независимому от персонажей движению указывает на то, что она имеет нечто вроде собственной автономной воли, а потому ведет себя более субъективно, чем традиционная камера повествовательного кино, которая, хотя и позволяет себе «уходы в сторону», фиксацию «лишних» деталей, в целом подчинена активности персонажей. Когда камера подчиняется повествованию, вопрос о ее субъективности в принципе не возникает. Она работает как бы в автоматическом режиме, детерминированном извне.

Бергсон когда-то предложил полезные критерии наличия сознания в живом организме. Он утверждал, что практически все живое в той или иной форме наделено сознанием, поскольку оно связано с движением, и в силу этого связано с выбором—в какую сторону, например, двигаться: «Если сознание, действительно, означает выбор, и если роль сознания заключается в принятии решений, сомнительно, чтобы мы сталкивались с сознанием в организмах, которые не имеют спонтанного движения, и которые не имеют нужды в принятии решений»¹⁸. Некоторые организмы, по мнению Бергсона, предпочитают отказ от сознания и полную инертность. Такие организмы—паразиты. Бергсон, между прочим, считал растения «паразитами земли». Те организмы, которые тяготеют к сознанию, вырывают у материи, которая полностью детерминирована в своем поведении, то, что Бергсон называет «зоной неопределенности»¹⁹, внутри которой они существуют. Эта зона неопределенности обладает некоторым напряжением, создаваемым соединением в точке настоящего прошлого, которое необходимо подготавливает действие, и будущего, которое позволяет проектировать спонтанное действие. Но что происходит, спрашивает философ, «когда одно из наших действий утрачивает спонтанность и становится автоматизированным? Сознание отступает»²⁰.

Камера—удивительна тем, что сочетает в себе чистую нейтральную материальность аппарата с субъективной волей режиссера и оператора. Неудивительно поэтому, что для зрителя она постоянно ассоциируется то с автоматизмом и бессознательностью, то со спонтанностью выбора и выражением субъективного сознания, хотя, конечно, приписать это сознание кому бы то ни было крайне затруднительно. Странность поведения камеры по отношению к персонажам, и, в частности, Лопатину проявляется уже в дотитровом прологе «под Феодосией». Еще более очевидной эта странность становится сразу по приезде Лопатина в Ташкент, на вокзале. Люди толпой выходят из поезда и идут мимо камеры к вокзальному выходу. Неожиданно камера оператора Валерия Федосова выбирает из толпы лицо улыбающейся девушки в армейской ушанке и начинает следить за ней. Движение прерывается, и вновь возникает толпа на перроне, в которой мы узнаем на заднем плане того самого пилота, который пытался описать свой воздушный бой²¹. Камера слегка сдвигается вправо. В кадр попадает Лопатин, но его отталкивает упомянутый пилот. Лопатин зачем-то нагибается, но камера вдруг ненадолго прилепляется к лицу юноши в кепке, который сразу же выходит за рамки кадра, а камера почему-то фиксирует офицера, проверяющего документы у вагона. Опять монтажный стык, и слева в кадре теперь вновь возникает Лопатин. Паровоз выпускает клубы пара, застывая зрение.

Когда пар рассеивается, Лопатин оказывается на втором плане, а на первый план выходит молодая женщина в платке, и камера начинает следить за ней, но отстает от нее и показывает ее уже сзади, и т.д. Камера ведет себя так, как будто она одновременно *автономна* по отношению к герою повествования, сама выбирает, куда ей «смотреть», и *не способна выбирать*, подчинена возникающим и исчезающим случайным фигурам. Она как будто следует за любым попадающим в ее поле зрения прохожим, совершенно не селективна, и в этом смысле абсолютно пассивна.

Напомню, что у Бергсона акт свободной воли возникает в точке пересечения памяти (прошлого) и предвосхищаемого будущего. Камера же Германа как будто не обладает памятью. Человек, которого она уже «видела», за которым «следила», в какой-то момент являет себя как совершенно незнакомый, совершенно равнозначный иным прохожим. В силу этого она не обладает «предвосхищающим сознанием». Так как прошлое для нее не существует, она не может на него опереться в предвосхищении будущего. Примерно в таких терминах Ролан Барт описывал поведение фотокамеры, когда утверждал, что фотография—«область чистой случайности, и ничем иным быть не может»²². С этой случайностью, неожиданностью фиксируемого на пленку связан у Барта фотографический «шок», который «заключается не столько в том, чтобы нанести травму, сколько в раскрытии того, что было скрыто столь надежно, что само действующее лицо его игнорировало или хранило в бессознательном (*ignorant ou inconscient*)»²³.

Фотографический шок, казалось бы, принципиально отличен от шока, вызванного взрывами, но и в том и в другом случае случайность, разрыв причинно-следственных связей и непредсказуемость выявляют что-то новое, хотя и происходит это в режиме своего рода безразличия к попадающему в поле зрения и исчезающему из него. Камера Валерия Федосова способна совершенно равнодушно «бросить» человека, за которым секунду назад наблюдала. Любой прохожий в равной мере и интересует ее, и не сулит ей ничего интересного. Это всегда—*случайный* прохожий, он *случайно* возникает в поле зрения и *случайно* из него исчезает. Таким же местом случайных встреч до этого был вагон, его коридор, и даже купе, где Лопатин случайно встречает летчика, рассказывающего ему об измене жены. Но что особенно важно, в этом коридоре он впервые *случайно* встречает и Нину Николаевну, с которой позже у него будет короткий роман.

Лакан писал о том, что *принцип удовольствия* всегда толкает нас к повторению, воспроизведению уже испытанного, ведет нас в область знаков, которые всегда повторяют себя. *Принцип реальности* всегда же связан у него со случайной и единичной встречей, как он пишет, таящейся за автоматизмом повтора²⁴.

Поскольку реальное связано со случайной встречей, оно никогда не может быть вербализовано, ведь вербализация лежит в области знаков и повтора. А потому «функция *tuché*, функция Реального как встречи—встречи, которая может не состояться, которая, более того, и есть по самой сути своей встреча несостоявшаяся,—предстала поначалу в истории психоанализа в форме, которая уже сама по себе заслуживает внимания,—в форме *травматизма*»²⁵.

Именно в силу этой непредсказуемой и невербализуемой единичности встреча с реальным—это всегда несостоявшаяся встреча. Вот почему моделью такой встречи оказывается травма от взрыва. Не будет сильным преувеличением утверждение, что встреча с Ниной Николаевной имеет нечто общее с этой травматической встречей. Прежде всего она—*несостоявшаяся встреча*. Смысл ее не поддается вербализации, перспективы ее развития близки к нулю. Это просто момент теплоты, соприкосновения двух тел и душ, которые сейчас же расходятся по своим столь разным траекториям. В повести Симонов заставляет Нину Николаевну (Нику) произносить по поводу столь быстрого расставания целый монолог. У Германа хватает такта этого не делать. В контексте такой случайной встречи сказать практически нечего.

Когда я говорю о том, что встреча эта напоминает о встрече с реальным у Лакана, я вовсе не думаю, что Нина Николаевна обладает какой-то особой степенью «реального», нет, конечно. «Реальным» в ее случае является именно невозможности символизировать, перевести в слова, расположить в знаковом поле повторов и желаний. И это, как и стертость опыта, отсутствие памяти сближает «реальное» тыла с «реальным» фронта.

И тут и там жизнь в равной степени фрагментарна, лишена тотализирующего континуума, который позволяет прочитывать ее как цепочку причин и следствий. В тех эпизодах, где этот стиль радикальной пассивности достигает максимальной выраженности, как в эпизоде на вокзале, повествование почти прекращается. Непредсказуемая работа камеры выдвигается на первый план. Эта выделенность, подчеркнутость непредсказуемой развертки зрения в подобных эпизодах маркирует эти эпизоды как *дискурсивные* *par excellence*.

К дискурсу относятся те элементы фильма, которые исключительно относятся к плану выражения, к процессу высказывания, то есть отсылают к авторской инстанции. Впервые сформулировавший разделение речи на *дискурс* и *повествование* Эмиль Бенвенист замечал: «Индивидуальный акт присвоения языка вводит того, кто говорит, в его собственную речь. <...> Присутствие говорящего в его высказывании приводит к тому, что каждый речевой акт образует центр внутренней референции. Эта ситуация находит выражение с помощью особых форм, функция которых заключается в установлении необходимой и постоянной связи между говорящим и его высказыванием»²⁶.

В кино дискурсивные элементы—указывающие на процесс создания фильма и его авторов—это прежде всего монтаж, поведение камеры, внедиететический звук и т.д. Поскольку фильм весь увиден автором, автор, естественно, постоянно в нем присутствует. Но Кристиан Метц когда-то заметил, что дискурс в классическом кино имеет необычную форму: «В терминах Эмиля Бенвениста, традиционный фильм обнаруживает себя как история, а не как дискурс. Однако он все же является дискурсом, если рассматривать его с точки зрения режиссерского замысла и того воздействия, которое оказывает на публику, и т.д., хотя особенность этого вида дискурса и сам принцип его эффективности как дискурса состоит в том, что в нем исчезают все знаки высказывания и дискурс маскируется под исто-

рию»²⁷. Привязанность камеры к герою повествования, ее подчиненность ему—и есть способ такой маскировки дискурса под повествование.

Но дискурсивная форма в «Двадцати днях без войны», как она является себя, например, в эпизоде на вокзале, необычна²⁸. Она не просто отсылает к субъективности автора «высказывания», режиссера, но к пассивной, объектной стороне камеры, которая плохо согласуется с идеей субъективности как таковой. Вот почему я полагаю, что дискурсивность такого рода эпизодов в «Двадцати днях» не «образует центра внутренней референции», о которой писал Бенвенист. Она скорее говорит о реальности как лишенной такого центра, хаотичной, фрагментарной, случайной. Если в классическом голливудском кино, по словам Метца, дискурсивность действительно маскируется под повествование, под «историю», то у Германа *разрушенная, аллегоризированная реальность, ее руины маскируются под дискурсивность*. Можно сказать и иначе: *невозможность истории*, повествования в посттравматическом и амнезическом мире вызывает к жизни *подобие дискурсивности*.

Рассказы, истории в мире Германа в основном относятся не к опыту «своего», но к опыту иного мира. На фронте люди думают и говорят о тыле, который представляется фронтовикам более связным и осмысленным пространством, чем фронтовая полоса. Зато в тылу складываются истории о фронте, который издалека кажется местом осмысленных действий и событий. Несколько в ином ключе эту взаимную связанность фронта и тыла Лопатин с трудом (после долгого молчания) формулирует во время митинга на заводе, где он обращается к рабочим в качестве фронтовика, побывавшего под Сталинградом: «Товарищи, о чем думают люди там, в Сталинграде? О вас. <...> О чем думаете, для кого стараетесь здесь вы, в Ташкенте? Для них».

Положение Лопатина определяется его промежуточностью, существованием между двумя этими мирами. Он—фронтовик, но не боец, а корреспондент. Он часто на передовой, но часто и в тылу. Прототипом такового тылового фронтовика, по признанию режиссера, послужил его отец, писатель Юрий Герман: «Я мальчиком всю войну прожил на севере, в поселке Полярный. Там был знаменитый подводник Старков, друживший с моим отцом. Папа—отважный человек, почти всю Великую Отечественную плавал на эсминце “Гремящий”, хотя в обязанности спецкора ТАСС это не входило. Читая “Двадцать дней без войны”, я вспомнил Старкова, и папины морские походы, и мамины тревожные ожидания»²⁹. Лопатин—не просто посредник между мирами, он пишет об одном мире для другого, собственно переводит свой жизненный опыт в очерки, или проще говоря—*истории*. В качестве такого посредника он выступает в самом начале фильма в поезде, везущем его в Ташкент. Его попутчиком оказывается летчик-капитан по имени Юрий (эту небольшую, но запоминающуюся роль сыграл Алексей Петренко). Он и рассказывает Лопатину в длинном семиминутном монологе о том, как изменила ему жена, как она сошлась, куда он был на фронте, с местным учителем.

Напомню, что в поезде вместе с Лопатиным оказался еще один летчик, тот самый, который рассказывал о своем воздушном бое и который по-

том на перроне встречается с матерью. Этот второй летчик, как я уже говорил, никак не может вербализовать свой фронтовой опыт, превращающийся в его устах в косноязычное объяснение того, как противник «заходил ему на вираж». Другое дело герой Петренко. Он рассказывает по-настоящему драматическую, даже мелодраматическую, историю, но она относится не к фронту, а к тылу³⁰. Она начинается с письма жены летчику, в котором говорится об ее отношениях с учителем. Письмо глубоко травмирует мужа: «Спать не могу, есть не могу, картинки в мозгу представляются, как они там любовь крутят». Эти «картинки в мозгу» и есть репрезентация, которая опирается на память, опыт прошлого, синтезируемый с моментом настоящего. Но эта репрезентация и память функциональны только по отношению к воображаемому тылу. Как только летчик попадает в тыл, он испытывает такую же неспособность понимать и реагировать, какую испытывают жертвы обстрелов на фронте. История возможна только по отношению к воображаемому тылу, к его репрезентации в памяти и воображении. Новость об измене жены действует на капитана точно так же, как взрывы на фронте: она его парализует, шокирует и блокирует его сознание. Сам капитан говорит о своем разговоре с оперуполномоченным³¹: «Я как глухонемой, ну там разговаривал, там отвечал...» Когда он встречается свою жену, он совершенно утрачивает дар речи: «А у меня зубы сбило, хоть долотом разжимай, не могу разорвать». Свидание с женой превращается в тягостную насильственную молчанку, потому что капитан просто физически не в состоянии говорить. И сама сверхэкспрессивная манера исполнения Петренко строится на интериоризации блокировки, нарастающей неспособности говорить, описывать. Но и жена капитана тоже в конце концов утрачивает способность говорить: «Она как замолчала, и всё...»

История капитана в каком-то смысле типична и отражает значительные изменения в отношениях полов, имевшие место практически во всех воевавших странах. Женщины, оставшиеся без мужской тирании, за годы войны эмансипировались, как в смысле профессиональном (на их плечи легли многие заботы, которые ранее считались исключительно мужскими), так и в сексуальном. Женское либидо за годы войны заметно освободилось от пут традиционной семейной морали. Эта ситуация создала у воюющих мужчин фон страха и неуверенности в себе. К тому же между мужчинами и женщинами легла пропасть в смысле их опыта. Женщины, по большей части, не испытали тех травм, которые выпали на долю мужчин, не умевших даже рассказать о них. Эта пропасть особенно чувствовалась на фоне особой фронтовой мужской дружбы. Показательно, конечно, что капитан без смущения рассказывает Лопатину самые интимные подробности своих отношений с женой.

Упомяну еще одну деталь. Значительная часть мужчин, переживших на фронте шок от обстрелов и бомбардировок, стали импотентами. Врачи установили, что непрекращающийся травматический невроз не оставлял в организме свободного адреналина, необходимого для полноценной сексуальной активности. Потеря эрекции была обычным следствием фронтового шока. Все это еще более усиливало мужской невроз. Произошла неожиданная реверсия традиционных сексуальных ролей. Сексуальная инициати-

ва отчасти перешла к эмансипированным женщинам, в то время как мужчины оказались в положении половой беспомощности³². Показательно, конечно, что вся инициатива в отношениях между Лопатиным и Ниной Николаевной принадлежит последней, что еще сильнее подчеркнуто в повести Симонова «Из записок Лопатина», по которой поставлен фильм. Капитан сообщает Лопатину, что он не спал со своей женой во время их драматического свидания. Он объясняет свое воздержание стремлением наказать изменницу, но ситуация, конечно, сложнее. Кошмар, испытываемый капитаном, вполне вероятно, связан с его неспособностью спать с женщиной, которая ему изменила. Все это, возможно, добавляет к ситуации травматической афазии сильный сексуальный невротический элемент, усиливающий блокировку речи.

Эта блокировка, в конце концов, объясняет финальную просьбу капитана к Лопатину: «Товарищ майор, напишите моей жене письмо, чтоб почувствовала». Лопатин естественно колеблется: «Вы ведь сами толком не знаете, как жить-то дальше³³. <...> Как же так—за вас написать. Ну, я напишу, а вам не понравится». Капитан отвечает: «Понравится, я читал ваши произведения, мне понравилось». Летчик обращается к Лопатину как к литератору, потому что только в литературе невыразимая ситуация боли, распад связей могут получить выражение, превратиться в историю. Когда опыт становится невыразим, реальность не знает иного языка, кроме языка искусства, который неизбежно превращает травму молчания в фальшивую речь. В фильме есть персонаж Вячеслав (Николай Гринько), который существенен для данной темы (в повести Симонова он, впрочем, занимал гораздо более существенное место³⁴). Этот Вячеслав—известный поэт, который, направляясь на фронт, попал под бомбежку состава под Минском. Он рассказывает Лопатину о пережитом, самой своей речью выдавая сложности речевой артикуляции³⁵: «Когда наш эшелон под Минском... я вылез из-под обломков, из-под кусков людского мяса, меня рвало до желчи, до пустоты...» В результате этого шока Вячеслав был признан негодным к службе и комиссован. В повести персонаж этот объясняет, что пишет стихи о войне, но стихи эти дрянь. Шок от бомбежки лишает литератора дара слова.

Дискурсивное в данном случае связывается с травмой говорящего и пишущего субъекта, которая ведет к распаду субъектности, блокировке высказывания, то есть как раз того, что и составляет существо дискурсивности. Вместо того, чтобы обнаруживать автора, производителя высказывания, такая дискурсивность обнаруживает неспособность автора производить высказывание. Речь становится возможной только тогда, когда прямое высказывание заменяется *историей*. Для фронтовика-летчика Лопатин—профессионал, способный овладеть тыловой ситуацией, он специалист по чувствам, отношениям с женщинами. Его техника, его владение репертуаром историй, то есть литературной традицией, впрочем, в равной мере приложимы и к травмам фронта, и к травмам тыла, между которыми не существует пропасти. В действительности же Лопатин в равной мере беспомощен и тут и там. Свидетельство этому—история его отношений с собственной женой, которая изменила ему, ушла к благополучному директору эвакуированного в Ташкент театра Веденееву. В повести Симонова

Лопатин признается, что она все еще притягательна для него. В фильме этой притягательности не чувствуется, отношения между Лопатиным и женой не поддаются ни прояснению, ни разрешению. Писатель избегает тягостного для себя выяснения отношений, которое навязывает ему бывшая супруга. В собственной семье он не в состоянии ни формулировать, ни находить решения. Например, сама дилемма «прощать/не прощать», мучающая капитана, в таких терминах даже не стоит перед Лопатиным.

Будучи посредником между фронтом и тылом, Лопатин постоянно вынужден «переводить» опыт фронта для жителей тыла. И этот «перевод» имеет две стороны. Лопатин фигурирует у Германа как литератор (формальной причиной его поездки в Ташкент является вызов на киностудию, где ставится фильм о Сталинграде на основе написанного им очерка), превращающий свой опыт в статьи и, во вторичной переработке, в фильм (сценарист фильма по очерку Лопатина, как подчеркивает Симонов, сам никогда не был на фронте, а потому адаптирует очерк в соответствии с принятыми в кино того времени клише). Но он действует и как эксперт, давая разъяснения, уточнения, делясь собственным опытом.

Художественный дискурс эпохи представлен в фильме во многих своих ипостасях—как театр, как кино, отчасти как поэзия и даже как песни и пляски. Театральность по-своему разлита в депрессивной атмосфере Ташкента еще и в связи с Новым годом. Герман со вкусом показывает, как с танцами и песнями справляют Новый год у Вячеслава и его соседей. Он даже вставляет в фильм маленький забавный эпизод, где какой-то тыловой старшина изображает деда Мороза, нацепив на себя бороду из ваты.

Впервые эта чисто тыловая тема возникает уже в поезде, когда проводник начинает вдруг истошно голосить какой-то жестокий романс. Эти разнообразные формы «искусства» постоянно возникают в фильме, Нина Николаевна объясняет Лопатину их исключительную важность погруженностью людей в беспросветно тягостный быт. При этом практически единственной темой тылового искусства является фронт. Искусство это играет роль и пропаганды, и развлечения. Оно призвано вселять бодрость и нести уверенность в будущем. Уже в силу одного этого опыт фронта подвергается чудовищному искажению. Но искажение это особенно существенно на фоне невыразимости и травматичности фронтового опыта, в принципе не поддающегося описанию.

Первое столкновение Лопатина с тыловыми художниками (после встречи с Вячеславом) происходит на квартире его бывшей жены Ксении (Люсьена Овчинникова), где собрались работники театра, директором которого служит ее новый сожитель Веденеев (Дмитрий Бессонов). Здесь присутствует художественный руководитель театра Зинаида Антоновна (Ангелина Степанова), молодая актриса, которая играет в готовящейся новой постановке женщину-снайпера,—Лидия Андреевна (Людмила Зайцева). Театральные деятели жадно расспрашивают Лопатина о фронте, который им представляется в литературно-романтических тонах. Зинаида Антоновна: «Что испытывает человек, точно зная, что он убьет? Наслаждение, удовлетворение, восторг?» Позже она объясняет, почему ее интересует именно убийство, она объясняет, что уже стара: «Я хорошо знаю, как страдают

и умирают люди, а вот как они убивают—не знаю. А мне нужно знать, необходимо!» Любопытно это распределение опыта. Зинаида Антоновна знает только формы пассивности (умирать, страдать), но не имеет опыта радикальной активности (убивать), который она ошибочно приписывает фронтовику. За этими расспросами стоит система Станиславского, театральный «метод» того времени. Чтобы сыграть женщину-снайпера, актеру необходимо вжиться в роль снайпера, понять, что именно он чувствует.

Лопатин отвечает, подчеркивая именно аффекты пассивного, *pathos* 'a: «Удовлетворение? Пожалуй! А восторг, наслаждение как-то мало подходят к войне». Вступает актриса Лидия Андреевна: «Но ведь сказал же поэт “есть упоение в бою”³⁶, как быть с этими словами?» Лопатин: «Откуда я знаю, как быть с этими словами? Никто не знает... Впрочем, как и со многими другими. Поэзия...» Слова проецируют смысл на событие, экзистенциального смысла не имеющее, исчезающее во фрагментах и руинах аллегорической памяти. Слова «поэзии»—не те слова. Актриса продолжает испытывать на Лопатине смысл слов: «Ну а решимость умереть, как быть с этим?» Лопатин отвечает, что и решимости умереть не существует, кроме случаев самоубийц. Лидия Андреевна настаивает: «А какие слова те?» Лопатин отвечает: «Я вижу, вам не по душе проза. Тогда так: “До тебя мне дойти нелегко, а до смерти четыре шага...”», цитируя популярную песню «В землянке» друга Симонова Алексея Суркова³⁷, и добавляет: «Вот эти слова те!»

Герман строит этот эпизод столкновения Лопатина с театром на сложной полифонии. В какой-то момент герой выходит в коридор, где состоится его разговор с женой, который прямо развивает поэтику «театральности», только что обсуждавшуюся в более абстрактных терминах за водкой. Ксения просит Лопатина написать заявление о разводе. Им с Веденевым оно необходимо для прописки. Лопатин берет бумагу и пишет заявление. В этот момент и начинаются театральные демарши Ксении, испытывающей чувство неловкости перед мужем, которому она изменила, пока он был на фронте (как выясняется, даже родная дочь не пишет ей писем). Она достает платок и начинает плакать, вытирать слезы. Лопатин спрашивает, каким числом подписать заявление. Плачущая Ксения отвечает: «Мне все равно»,—и тут же прозаическим тоном вставляет: «Одиннадцатым». Взяв заявление из рук Лопатина, она раздражается «театральным» монологом: «Господи! Ты сам, ты сам во всем виноват! Сам во всем виноват. Ты виноват сам! Ты сам виноват». Лопатин: «Как тебе не стыдно, Ксения!» Ксения: «Мне не стыдно! Ты все время занимался только своей писаниной. Над тобой смеялись. Ты ненавидел моих друзей, а я старела, я старела!» Лопатин прерывает ее: «Что-то я отвлек от всего этого, Ксюша!»

Лопатин отвлек от пустых слов, но отвлек и от театральности поведения. В повести Симонов так описывает свидание Ксении и Лопатина, правда, состоявшееся не в Ташкенте, но в Москве: «Я пришла просить, чтобы ты снял с меня грех и отпустил меня <...>. Я должна выйти за Евгения Алексеевича. Сказала “пришла”, а не “приехала”,—наврное, заранее обдумала. Грешницы не приезжают, а приходят»³⁸. Эта манерность, это раздражающее желание подать себя у Симонова в конце концов приводят к тому, что

вину за распад отношений с женой Лопатин перекладывает на Ксению, и делает это довольно сложным образом. Вот как это сформулировано в повести: «В конце концов, причём тут она? Во всем виновата не она, а вот это ее тело, которое он целые пятнадцать лет любил рассудку вопреки. <...> Он <...> смягчился, удивленный мыслью о собственной вине. Раньше раздраженно привык считать ее виноватой в том, что в нужном ему теле жила ненужная ему душа...»³⁹ Чувство вины, которое вдруг обнаруживает в себе Лопатин, связано с эротическим влечением к телу Ксении, которое совершенно изгоняется Германом из фильма. А потому все сетования Ксении на вину Лопатина оказываются чистой «театральной» риторикой, не имеющей никакого отношения к связи Лопатина и Ксении. У Симонова Лопатин мыслит в категориях чрезвычайной пассивности—виновата не Ксения, но ее тело, оказывающее на Лопатина влекущее воздействие. Вина тут странным образом уживается с полной пассивностью виноватых. Тема вины у Симонова занимает центральное место, что и определяет важность для повести струсившего Вячеслава. У Германа вся проблематика вины, то есть классическая нравственная проблематика, удаляется вовсе. Если следы ее и обнаруживаются, то как чисто риторический элемент, связанный с кодами театральности.

Здесь и проявляется основное различие фронта и тыла. Фронт—зона, исключаяющая театральность, фальшь. Но в силу этого фронт и оказывается пространством без «смысла». Я, конечно, далек от мысли, что гибель людей на фронте была бессмысленной. Я говорю лишь о том, что само ежеминутное столкновение со смертью в ее совершенно случайном и бесчеловечном обличье делало фронтовой опыт лишенным смысла как функции порядка и времени. Странность ситуации заключается в том, что именно *тыл вырабатывает дискурс, придающий фронту смысл*. Но в процессе этого производства смысла содержание фронтового опыта неизбежно неузнаваемо искажается. Ложь есть необходимое условие этой смысловой стратегии. Когда Лопатина привозят на новогодний митинг на завод, где выступают партийные начальники, и просят его выступить, он с самого начала принимает условия игры. Он является перед рабочими не как военный корреспондент, но как фронтовик, награжденный орденом и украшенный нашивками, свидетельствующими о ранениях.

Зинаида Антоновна у Симонова говорит о том, что ложь ее не пугает, ей нужна только правда чувств, и в качестве примера указывает на потрясенность актрисы, вернувшейся с фронта и навравшей, что она стреляла из пушки по немцам и попала в фашистский грузовик: «Даже если она немножко приврала, все равно она вернулась потрясенная! И всем было важно это слышать. Не ее слова, и даже не ее вранье, если оно было, а ее потрясенность!»⁴⁰ «Потрясенность»—это, конечно, фронтовое состояние, но в устах Зинаиды Антоновны оно неизбежно сближается с «правдой чувств» Станиславского. В то время как на фронте «потрясенность» выражается в немоте, в тылу она выражается в преувеличенной риторике, во вранье. Вранье—это форма выражения невыразимого, странный результат шока.

Полифония эпизода встречи с женой усиливается еще одной параллелью. Первый визит, который Лопатин наносит в Ташкенте,—это посеще-

ние вдовы его сослуживца Рубцова (Михаил Кононов), который возникает в фильме неоднократно в эпизодах фронтовых «воспоминаний»—и под Феодосией, и в Сталинграде. Он везет вдове вещи, оставшиеся от Рубцова, и кое-что, собранное фронтовиками для вдовы друга. Визит к Рубцовой и посещение новой семьи Ксении—это два столкновения с памятью, с доверенным прошлым. В каком-то смысле Ташкент для Лопатина—это мир прошлого, куда можно съездить на несколько дней в отпуск.

У Рубцовой (Екатерина Васильева) Лопатина ждет неожиданный прием. Теща погибшего бросается на вещи и, не смущаясь, спрашивает: «А сахарку не привез?» Эта старуха, жаждущая сахара, потом возникнет в квартире Лапшина в следующем фильме Германа. Вдова же ведет себя совершенно иначе. Она встречает Лопатина с открытой агрессивностью и просто гонит его из дому с вещами: «Чего вы приехали? Уходите отсюда! Уйдите, пожалуйста!» В конце она понимает, что ведет себя дико, и просит у него прощения. Эта реакция вдовы подается Германом как нежелание и неумение изливать свое горе публично, при других. Изгнание свидетеля, *зрителя* тут—прямое свидетельство подлинности «потрясения», о котором рассуждала театральная режиссерша. Там, где память глубока, то есть именно там, где она связана с шоком, всякая способность ее манифестировать оказывается невозможной. Театр в таком контексте выступает как место, исключающее подлинность «потрясенности». Встреча с Ксенией в силу своей театральности делает невозможным погружение в память, замененную тут литературно-фальшивым дискурсом о прошлом.

Между тем тема памяти чрезвычайно важна для Германа. В одном из интервью он объяснял: «Читая “Двадцать дней без войны”, я вспомнил Старкова, и папины морские походы, и мамины тревожные ожидания. Очень хотелось встать в сценарий картинки из детства, чтобы как-то к этому прижаться, чтобы не был фильм чужим. Симонов не стал возражать»⁴¹. Посещение Ташкента, таким образом, оказывается погружением в память не только для Лопатина, но и для режиссера. И именно в этом контексте сконструированный дискурс «искусств» приобретает особое значение. Он не только является наиболее броской характеристикой эпохи. Он выступает и как мнемоническая аллегория. Особенно очевидно это в эпизоде на киностудии, где экранизируется очерк Лопатина о Сталинграде. Герман вводит посещение студии—кадром унылого «Ташкента», на который сыпется снег с дождем. Лопатин попадает в декорацию подвала, упомянутого в его очерке, и начинает уточнять детали—ламп столько не было, были трубы, спали не на топчанах, а на ящиках. Мы видим, что режиссер скептически реагирует на эти «малозначимые» поправки. Лопатин интерпретирует фильм в категориях памяти, а режиссер—в категориях художественного текста. У Симонова режиссер берет на себя труд объяснить существо процесса экранизации: «Многое из того, что невозможно снять, придется убрать, а вместо этого придумать и добавить то, что можно снять. <...> Вот у вас в начале очерка написано, как перед рассветом, еще в темноте тащат из-под откоса воду с Волги. Волги у меня здесь нет, волжский откос взять негде. Развалины трех домов, мимо которых у вас тащат воду, построить не могу. И времени нет, и рабочих-декораторов на всю студию осталось шесть чело-

век. Остальные на фронте. У вас написано “еще в темноте”. Темноту снять не могу, зрители на экране ничего не увидят. Вот и давайте вместе думать, как сделать, чтобы было не там и не так, как у вас, по-другому, а настроение и смысл оставить те же!»⁴²

Объяснение режиссера у Симонова прямо указывает на смысл трансформации правды. Подлинность детали элиминируется, но вместо деталей прошлого конструируются такие, которые должны сохранять пресловутую «правду чувств», как будто ее можно абстрагировать от контекста опыта. Существенно и то, что такая трансляция предполагает наличие некоего «смысла», который может сохраниться «тем же» совершенно в ином материальном контексте.

Герман убирает эти рассуждения режиссера и демонстрирует желание последнего насколько возможно восстановить детали. Он предлагает, например, заменить топчаны на ящики, а во время второй встречи с Лопатыным просит актеров снять каски и противогазы. И все же режиссер совершенно не понимает стремления Лопатина восстановить обстоятельства в их подлинном облике.

Во второй раз Лопатин приходит на студию сразу после Нового года и продолжает отстаивать принцип подлинности. Он говорит режиссеру, что от того, что он видит на съемочной площадке, есть «ощущение неправды». Он возражает против того, чтобы героиня его очерка, оставшаяся в Сталинграде, в подвале, поджигала в фильме немецкий танк. На что режиссер заявляет: «Без яркого подвига фильма вообще не будет». И действительно, за редкими исключениями, фильмы военного времени о фронте строились вокруг подвига. Подвиг—это не просто героическое действие, это действие, обладающее *смыслом*. Именно поэтому короткий очерк Лопатина (в повести фильм определяется как трехчастевка) не может существовать без подвига. В нем слишком мало места для описания событий, отсюда необходимость подвига как жеста, концентрирующего в себе смысл происходящего.

В момент, когда раздраженный режиссер призывает съемочную группу к порядку, Герман вдруг прерывает действие и переносит нас в Сталинград, о котором рассказывает очерк, в Сталинград лопатынской памяти. Первый кадр Сталинграда—руины, солдат в телогрейке, греющийся на солнышке, которое начинает прилекать. Этот неожиданный рывок в прошлое напоминает сцену с баржей в «Проверке на дорогах», где переброс в прошлое также дается через резкий перепад погоды—от зимы к теплу. Таким образом, память фиксирует не действие, но состояние тела, не подвиг—носитель смысла,—но физическое ощущение тепла. Мы видим солдата, обедающего в большой пробоине в стене дома, а затем Лопатина и Рубцова, пригревшихся на солнышке. Слышна мелодия гармоники «Девчоночка Надя». Но звуки речи до нас не доносятся. В руинах появляются женщины с детьми и козой, солдат с ведрами. Рубцов отдает фотоаппарат Лопатину и идет позировать для карточки с живописной группой «гражданских лиц» в сталинградских руинах. Первые возникает голос. Это голос Рубцова, который кричит Лопатину: «У меня затвор тугой». «Затвор» тут относится и к игре слов, сближающих фотокамеру с оружием. Группа позировает, но голоса их больше не слышны, все так же звучит гармонь. И вдруг в фонограм-

му врывается свист снаряда. Взрыв. Руины начинают падать на людей. Герман сознательно совмещает щелчок затвора фотоаппарата (который он позже отвезет в Ташкент вдове Рубцова) и момент взрыва. И то и другое *случайно* совпадают во времени, осуществляя именно то, что Лакан называл *tuché*—реальным как непредсказуемой встречей⁴³. Но это совпадение имеет и иную функцию—в нем фиксация в памяти (фотографирование) совпадает со смертью, разрушением, шоком и невыразимой травмой. В принципе, любая фиксация реальности на фотографию сейчас же превращает эту реальность в прошлое и ностальгически окрашивает ее как безвозвратно утраченную⁴⁴. Но в данном эпизоде этот перенос реальности в прошлое имеет совершенно прямой и насильственный характер. И люди на фотоснимке, и руины, на фоне которых они снимались, перестают существовать в самом прямом физическом смысле через мгновение после того, как Лопатин щелкнул затвором. Фиксация и уничтожение совпадают. Что же в итоге остается от исчезающей реальности? Ее фальшивое преломление в эпосе Истории. От Второй мировой войны остались фильмы, безбожно ее искажавшие и по-своему придававшие ей «смысл». Работа Германа вписывается в движение контристории, в усилие восстановить индивидуальную память о невыразимых событиях.

Пыль и дым застилают экран темнотой, в которой невыразимость, пустота, зияющая в памяти, получают совершенно материальное воплощение. Слышится кряхтение людей, пытающихся освободить засыпанных обломками здания. Их усилия тщетны. Потом возникает трактор, которому кричат: «Пошел, пошел!» И сразу действие вновь переносится в кинопавильон, где режиссер командует: «Мотор!». Эта команда стыкуется со звуком мотора трактора в воспоминаниях. Так же, как и слово «затвор», «мотор» создает ложный временной континуум.

В павильоне идет съемка центрального эпизода фильма. Военные расспрашивают героиню, почему она осталась в городе, и не боится ли она бомб и снарядов. Актриса отвечает: «Да притерпелись мы, не боимся их, товарищ майор...» В разговор вмешивается боец, который сообщает майору, что она дважды участвовала в боях и даже нанесла немцам ощутимый ущерб. В фильме недостаточно просто остаться в городе под ураганным огнем немцев, необходимо еще и активное действие, участие в боях и т.д.

Сразу после этого эпизода Герман вновь погружает нас в лопатинские воспоминания. На сей раз на экране возникает простая немолодая женщина—прототип героини фильма, и рассказывает свою историю. Она рассказывает, как сначала с детьми в подвале ей было страшно: «испугались первое время, но потом вот в подвале этом кругом все завалили и сидим потихонечку...»

И вновь действие перебрасывается в павильон, где бутафорские бойцы поют боевую песню времен гражданской. Весь эпизод построен на, казалось бы, элементарном контрасте памяти о подлинной войне и фальши ее реконструкции в тылу. Но существенно именно движение этой реконструкции прочь от незначимых бытовых деталей к тривиальности нарративных «смыслов». Например, женщина в Сталинграде со смехом сообщает Лопатину, что картошку попросту украла (накопала на огороде), в то время как

в фильме она, молодая и лихая, «спевает» вместе с отдыхающими бойцами. Быт, запечатленный в памяти, уступает место телеологии войны и сопротивления (которая уже была подвергнута критике в «Проверке на дорогах»).

Издавна смерть понималась как вызов смыслу войны. Противоядием абсурду смерти была идея посмертной славы, которая была нерасторжимо связана с поэзией. Именно поэзия со времен Гомера дарила бессмертие погибшему в бою. Грегори Надь, исследовавший понятие *славы* (kléos) в гомеровском эпосе, привлек внимание к этимологии этого слова, дословно означающего «то, что слышно», от слова klúō—слышать. Надь пишет: «Kléos начинает значить "слава", потому что сам поэт так называет то, что он слышит от муз, и то, что он передает слушателям»⁴⁵. Функция муз в Греции обозначалась словом mí-mnēskō, отсылающим к памяти. Но, как замечает Надь, это вовсе не значит, что музы «напоминают» поэту о том, что он должен сказать, но что «они обладают способностью ввести его ум или сознание в соприкосновение с местами и временами иными, чем его собственные, и позволить ему тем самым стать свидетелем героических деяний (или деяний богов). Он не обязан видеть здесь и теперь; он должен *слышать kléos*»⁴⁶.

Иными словами, поэт приобщает героя к бессмертию и славе благодаря способности «вспоминать» не то, что он лицезрел, но то, что он слышит от муз. Речь идет о странной деформации памяти, ее обезличивании. Но это не просто «не собственная» память, это память, неотделимая от шепота муз, от наговаривания муз, которое само по себе есть движение поэзии. Конечно, эта архаическая модель не дошла до нас в чистом виде, но следы ее более чем заметны в культуре нашего времени. В качестве примера приведу архетипический фильм о военном подвиге—«Рядового Александра Матросова» (1947) Леонида Лукова. Весь фильм Лукова стилизован под своего рода эпическую поэму. И совершенно естественно в этом фильме бойцы ведут себя как художники или артисты. Здесь точно так же, как и в фильме по очерку Лопатина, бойцы в касках (о которых тоже идет речь у Германа) вдруг начинают петь хорошо поставленным академическим хором эпическую песню об Иртыше. За кадром, подчеркивая связь с поэзией и стихией kléos, периодически звучат стихи Евгения Долматовского, в которых описывается постепенное нарастание боевой ярости в Матросове (который, конечно, подается как некий солдат «вообще», этакий «Алеша»), напоминающей святую ярость Ахилла перед боем:

И чувствует воин, как сердце твердеет,
И чувствует, как тяжелеет рука.
И жгучая ненависть зреет
На пыльной дороге полка.

Это пронизывание памяти поэзией принимает в фильме иногда совершенно неожиданные формы. В картине есть эпизод, в котором Матросов (Анатолий Игнатьев) врывается ночью в блиндаж со спящими немцами и, разбудив их пронзительным свистом, косит из автомата. Этот свист (как не-

кий призрак художественной формы) затем обсуждается в разговоре с капитаном, которого играет Олег Жаков и которому Матросов отвечает: «А когда надо, товарищ капитан, я и тихо могу без свиста, без шороха, по обстановке, как душа подскажет». Капитан отвечает: «Душа... Это, брат Матросов, иначе называется—вдохновение, а без него ни боя, ни труда, и ни песни...»

Вдохновение—ключевое слово и к пониманию последнего подвига Матросова, когда он идет на верную смерть. Он знает, что смерть неминуема. Прощается в окопе с любимой девушкой Машей и начинает в паре со старым солдатом Мишей ползти к немецкому дзоту. Пока они ползут по полю под огнем противника, Миша заводит поэтический монолог, в котором уже описывается отделение их души от тела, так или иначе характерное и для смерти, и для вдохновения: «Вот ползем мы с тобой под пулями, а враги нас боятся. Знаешь почему? Душа наша в полный рост на них идет...» Стоит Мише сделать это поэтическое замечание, как пуля прерывает его жизнь. Движение к смерти—это прежде всего поэтическое движение. Смерть Матросова сейчас же переходит в утверждение славы, когда имя его присваивается полку, где он служил, и он навечно заносится в список этого полка. Звучат стихи в его честь. Развевается знамя и появляется бронзовый памятник герою. *Kléos* превращается в собственный телос—бессмертие.

Именно такое превращение и происходит на ташкентской студии, где индивидуальная память о человеке исчезает в шепоте сценарных и режиссерских муз. Но эта трансформация памяти—индивидуальной в безличную—обязательно предполагает превращение пассивного человека в активного героя, сознательно идущего на подвиг. Поэтому нельзя снять фильм без того, чтобы женщина, отсидевшая Сталинградскую битву в подвале, не бросала гранаты, не стреляла в немцев и даже не пела песню... *Kléos* собственно и есть превращение пассивности в активность, следов памяти—во вдохновение и творение, претерпевание—в сознательный жест самопожертвования.

Но это преобразование одной памяти в другую не стирает до конца следов пережитого опыта. Время все более тесно связывается с аллегорическими фигурами, отсылающими к прошлому, аллегорией прошлого оказывается и дискурс муз, заставляющих вспоминать о прошлом, которого не было. Но эти риторические аллегии прошлого все-таки способны пробуждать память о событиях. Симонов писал в повести об актрисах, пробывавшихся в Ташкенте на роль героини лопатинского очерка: «Актрисы были не похожи на нее, но все равно напоминали о ней, о том, как не на экране, а на самом деле она рассказывала все это комбату и совала ему письмо от мужа»⁴⁷. Фальшивая реальность кино выступает как искусственная память, как мнемоническое подспорье, которое издавна строилась по модели непрерывного движения, нарратива⁴⁸. «Историческое», эпическое прошлое таким образом оказывалось мнемоническим подспорьем для индивидуальной памяти. Отчасти отсюда—такое значение всевозможных «представлений» в зрелищных фильмах Германа. «Актрисы»—это аллегии иного, подлинного прошлого, но одновременно и вехи эпической трансформации реальности в нарратив и зрелище.

Вторжение активности «муз» в жизнь прямо связано с превращением пассивного человека в активного творца своей судьбы. Поэт становится героем, а герой поэтом, складывающим эпос своей жизни. Радикальная пассивность тут претерпевает трансформацию в активность дискурса, в энергию высказывания. История таким образом оказывается прямым продуктом трансформации памяти (фрагментарной, неполной, бессвязной) в эпический нарратив. В конце «Проверки на дорогах» мы видим лейтенанта Локоткова, толкающего увязший грузовик на дороге европейской страны, куда перенеслись военные действия. Россия освобождена, партизаны исчезли и влились в общее движение армейских сил. Локотков не сделал ни карьеры, ни имени. Он так и не вписался в общий нарратив истории, так как являл из себя слишком «негероическую» фигуру.

В итоге мы имеем два типа дискурса. Один проявляет сильное авторское начало в преобразовании реальности в текст и в превращении этой реальности в телеологический нарратив, Историю. Другой совершенно пренебрегает этим нарративом, и дискурсивность в его случае связана с отсутствием тотализирующего начала, которое в Греции воплощали музы. Монтень писал в «Опытах»: «У меня нет другого связующего звена при изложении моих мыслей, кроме случайности. Я излагаю свои мысли по мере того, как они у меня появляются; иногда они теснятся гурьбой, иногда возникают по очереди, одна за другой. Я хочу, чтобы виден был естественный и обычный ход их, во всех зигзагах»⁴⁹. Случайность складывания фрагментов у Монтеня прямо связана с пристальным вниманием к механизму порождения его собственного текста, то есть к дискурсивности «Опытов», которая проявляет себя в зигзагах ассоциаций и воспоминаний. Но эти зигзаги приобретают особое значение в мире, который утрачивает связь с трансцендентностью, в мире, где «музы» или «боги» молчат. В этой реальности, не организуемой богами и музами в некую смысловую цельность, место бога начинает занимать «автор», наблюдатель за миром, и, соответственно, порядок его наблюдений (или воспоминаний) становится очень важным. Как заметил Луи Ван Дельфт, по мере секуляризации взгляда на мир, «созерцатель жизни», изучающий зрелище мира, начинает сам занимать место бога⁵⁰. И соответственно, «зигзаги» его созерцания начинают играть все более значительную роль.

Лопатин—такой наблюдатель в мире, оставленном богом. Но в отличие от бога или муз—он пассивный наблюдатель, как и Монтень, подчиненный случайности. Его пассивность выражается в отсутствии рефлексии над виденным. Часто в ответ на вопросы он говорит о том, что не задумывался, не связывал и т.д. Когда Нина Николаевна, например, спрашивает его, сильнее ли хочется курить в момент опасности, он типичным для себя образом отвечает, что не знает, не связывал, когда хочется курить, он курит, а когда опасно, боится. Это отсутствие рефлексии на самом элементарном уровне проявляется в его поведении вновь и вновь.

До создания фильма Иосиф Райхельгауз поставил «Из записок Лопатина» в театре «Современник», а в 1975 году эта постановка была показана по Центральному телевидению. В «Современнике» Лопатина играл Валентин Гафт, который постарался придать своему герою черты повышенной рефлексивности. Гафт на сцене безостановочно размышляет. Никулин у Гер-

мана являет полный контраст гафтовскому Лопатину. В облике Никулина-Лопатина есть что-то от стареющего ребенка, принимающего мир как он есть. Пассивность ведет к своего рода ослаблению волевой спонтанности. Подвиг—это в конце концов волевое решение. Отсутствие рефлексии и волевого импульса делают «подвиг» невозможным.

Эти качества Лопатина отражаются и в короткой истории любовных отношений с Ниной Николаевной. В предшествующих фильмах Германа зрители не отводилось сколько-нибудь заметного места. В «Двадцати днях без войны» впервые возникает микросюжет любовных отношений между главным героем фильма и женщиной. Точно так же этот любовный сюжет появится и в «Лапшине». Существенно, конечно, что любовная история в обеих картинах в сущности маргинальна, но в воспоминаниях зрителей и восприятии критики, особенно в «Двадцати днях», она выходит едва ли не на первый план. Во всяком случае, о фильме часто писали как об истории короткой любви, каковой фильм, конечно, не является.

То, что фильм воспринимается как история любви (пусть короткой, но романтической), в значительной степени связано с тем, что именно любовные истории издавна являются *master-narratives* мировой культуры. В фильме, где по существу нет сюжета, даже короткий проблеск любовной интриги выходит на первый план и начинает подчинять себе его «смысл».

«Любовь», если это слово подходит к отношениям персонажей, в фильме довольно необычно. Нина Николаевна возникает почти в самом начале картины: она с ребенком оказывается в том же вагоне, что и Лопатин, исподтишка посматривает на него, а он поглядывает на попутчицу. В какой-то момент на ее лице возникает ироническая ухмылка, которую она позже объясняет Лопатину. Она ездила навестить парализованного отца и возвращалась «домой». В коридоре она заметила боевого майора и якобы задумалась: «Ну почему у моего отца все так безнадежно и навсегда. А вот думаю, стоит у окна человек, и все у него хорошо. И доволен, и орден сверкает и, наверное, семья дома ждет. Оказывается, вы это вы, и вас тоже ничего хорошего не ждет».

Нина Николаевна рассматривает Лопатина как персонажа того самого фильма, который делается по его очерку. Орден—знак довольства и фальши. Впрочем, в самом рассказе Нины Николаевны тоже есть элемент фальши. Она позже признается, что Ксения показывала ей фотокарточку Лопатина и рассказывала ей о своих с ним отношениях, так что она точно знала, кто стоит перед ней, и что «семья дома не ждет». Между тем сама Нина Николаевна, как и Лопатин—критический наблюдатель всяческой фальши. Она и ходит за Лопатиным, и всячески старается с ним познакомиться, привлечь к себе его внимание, когда узнает, что его бросила жена. Эта брошенность, собственно, и вызывает в ней интерес к герою, потому что ее саму, как она утверждает, постоянно бросают, и она не может понять почему. Вот как у Симонова она объясняет свой интерес: «Вздумала с вами познакомиться, потому что прочла ваши корреспонденции из Сталинграда. А потом Ксения, держа в руках вашу карточку, долго объясняла мне, почему она вас бросила, хотя вы и храбрый, и умный, и вообще предел совершенства, что я так ничего и не поняла. А я люблю все понимать».

—А чего тут понимать? Надоел, вот и бросила. Что, не бывает, что ли? Наверное, женщина, сказав “бросила”, ждала, что он возразит. Но он не возражал»⁵¹.

То, что обоих героев бросают, сближает их и создает странную основу для взаимного влечения. Но в этой ситуации любовной пассивности (их бросают чуть ли не как предметы) содержится и предчувствие безнадежности их отношений. Лопатин уезжает на фронт, по существу не простившись, а Нина Николаевна избегает прощания, так как не верит в продолжение отношений. В том же разговоре она цитирует Ахматову из «Четок»: «“Брошена”—придуманное слово. Разве я цветок или письмо?»⁵². Брошенность—это проявление любовной пассивности.

Эта пассивность в какой-то мере отражает и позицию Лопатина и Нины Николаевны по отношению к художественному дискурсу. Когда Нина Николаевна критикует Лопатина с его орденом и довольством, она делает то же самое, что Лопатин в студии. Фальшь—есть продукт активного авторского начала, творческой силы, преобразующей реальность. Пассивность являет то, какова реальность на самом деле, она не стремится к ее изменению. Любопытно, что и Лопатин и Нина Николаевна занимают странную позицию на периферии художественного творчества. Лопатин—наблюдатель, очеркист, тексты которого потом преобразуются сценаристом, режиссером и актерами. Нина Николаевна—портниха, работающая и для театра, и для киностудии. При этом она смотрит на зрелище из-за кулис и знает правду о его неправде. Когда Лопатин приходит в театр, чтобы попрощаться с Ниной Николаевной, та занята с костюмершей, которая ищет у нее помощи: «У Романовой подметка прохудилась: а если мы резину поставим, она же во втором акте вальс танцевать не сможет».

Это глубокое внутреннее сходство двух протагонистов определяет особенность их коротких отношений, которые собственно складываются из двух эпизодов. Вначале—длинной прогулки по городу, когда Нина Николаевна провожает Лопатина к «дому». Прогулка эта в высшей степени неромантична и большая ее часть проходит на свалке, у кучи тлеющего мусора. После Нового года, когда Лопатин получает предписание срочно вернуться в редакцию, он прямо ночью отправляется к Нине Николаевне. Мы видим только, как он находит забор ее дома и идет в луче автомобильных фар вдоль него. И сразу после этого камера следует за Лопатиным, бредущим по унылым окраинам Ташкента в полутьме, которая начинает рассеиваться. Временной провал маркирован только разницей в освещенности. То, что произошло между ночным и утренним кадрами, остается в намеке, хотя, конечно, нас приглашают к определенным выводам. Но выводы эти не могут быть определенными. Мы ведь наверняка даже не знаем, зашел ли Лопатин к Нине Николаевне или нет. На следующий день после визита на студию и выступления на митинге Лопатин является за ней в театр и сообщает, что завтра он покидает Ташкент. Героиня об этом не знает. И это ее незнание позволяет предположить, что ночью накануне они не виделись, ведь Лопатин получил распоряжение вернуться в редакцию во время встречи Нового года, то есть до предполагаемого ночного визита. Герои оказываются перед театром, откуда выходит колонна моряков, уходящих прочь под барабанный

бой. Две женщины говорят о моряках. Одна замечает, что «ребята хорошие, молодцы», что, мол, у них «последний культпоход». Вторая отвечает: «Их на фронт отправляют завтра». Эти реплики еще раз указывают на постоянное смешение театра и реальности. Мимо этих женщин и под звук барабана идут на расстоянии друг от друга Лопатин и Нина Николаевна. Слева в кадре грузовики, справа уходит вдаль колонна бойцов. Лопатин и Нина Николаевна заходят за грузовик и молча, без всяких объяснений, целуются в густой полумгле. После этого поцелуя они оказываются в комнате Нины Николаевны. Начинается второй эпизод любовной драмы—заклчительный, когда они проводят единственную (единственную ли?) ночь вместе. Герман принимает решение не показывать собственно объятий героев, возможно, считая, что Никулин—не лучший кандидат для постельной сцены. Так или иначе, момент интимности не присутствует в фильме. И это существенно.

Нина Николаевна отдает сына матери и, наконец, остается с Лопатиным наедине. Так же, без всяких слов, она начинает стелить чистое постельное белье. В фонограмме в этот момент режиссер резко усиливает звук ходиков. Отсчет времени становится драматическим. Нина Николаевна снимает платье, и Герман показывает нам еще один поцелуй. При этом Лопатин целует ее, не снимая шинели. Темнота. Бьющий стук часов. Нина Николаевна встает, накидывает шаль и, обращаясь к камере, которая в этот момент неожиданно идентифицируется с Лопатиным, говорит: «Спи! Я люблю тебя!» Камера осматривает комнату и фиксирует ходики. На них пять часов утра. И далее—уже утро. Лопатин сидит в накинутой шинели: его гимнастерку постирала Нина Николаевна. Она рассказывает ему о том, что только сейчас оценила любовь новой жены отца к отцу, а раньше не любила ее из-за матери. Лопатин берет Нину Николаевну на руки и несет к двери. Потом голоса исчезают, и мы видим Лопатина, пьющего чай, а в фонограмме звучит та же мелодия «Девчоночки Нади», которая сопровождала воспоминания о гибели Рубцова в Сталинграде. Это изменение фонограммы маркирует движение зрительного ряда в область воспоминаний. Это чаепитие под «Девчоночку Надю»—единственный идиллический момент отношений Лопатина и Нины Николаевны, идиллический еще и потому, что его модальность—воспоминание.

Чаепитие прерывается, и мы видим Лопатина с вещами выходящим вместе с Ниной Николаевны из двери ее дома. Нина Николаевна говорит, что, наверное, не сможет проводить его, и вновь обращается к нему на «вы». Момент интимности миновал, и жизнь начинает дистанцировать героев. Когда Лопатин пытается погладить ее, она отшатывается. Прощание и последние поцелуи прерываются криком из дома: «Мама! Мама!» «Все, иди!»—говорит она Лопатину и, не оборачиваясь, уходит в дом. Весь эпизод, от поцелуя у грузовиков до прощания, занимает восемь минут. И только однажды из уст Нины Николаевны мы слышим: «Я люблю тебя». Разговоры после ночи все обеззвучены и уведены в регистр памяти.

Эта чрезвычайно эллиптическая форма рассказа об интимности, вероятно, объясняется как раз тем, что оба персонажа занимают крайне критическую позицию по отношению к художественным нарративам, в которые почти автоматически превращаются все истории любви. Герман подчерки-

вает, что отношения Лопатина и Нины Николаевны не складываются в повествование. У истории этой нет ни начала, ни конца, да, в сущности, нет и «середины». Речь идет именно о встрече как о проявлении реального, которое не поддается ни пересказу, ни выражению. Это зона фрагментарной немoty, которая естественным образом переходит в образы фрагментированной и неполной памяти. Ксения может долго и фальшиво говорить о своих отношениях с Лопатиным, об их несостоявшейся любви. Нина Николаевна может только молчать. Любовь Лопатина и Нины Николаевны задается как «антилюбовь», как чувство, бросающее вызов и поэзии и прозе, как прорыв в истинное сквозь фальшивое, а потому и в невыразимое.

Нина Николаевна возникает еще один раз в самом финале фильма, когда Лопатин уже возвращается на фронт, на Кубань, идет по бескрайнему вспаханному полю и попадает под обстрел. Прячась от взрывов, он заползает в воронку, где пережидает неприятельский огонь. В какой-то момент он вдруг загадывает: «Если сейчас будут три снаряда, а потом тишина, значит, все в моей жизни будет хорошо, и в ее тоже». В этом гадании, в этой попытке прочесть судьбу в случайности пассивность вновь заявляет о себе с большой силой. Любовь тут поглощается стихией случайного, *tuché*, совпадения, иными словами, стихией непредсказуемого и непрочитываемого. Любопытно, что в этом финальном «загадывании» судьбы Лопатина и Нины Николаевны не сопрягаются, а продолжают мыслиться раздельно. Любовь не обретает нарратива, развития, континуума и окончательно замыкается в случайной мгновенности.

В «Двадцати днях без войны» Герман завершает и радикализирует разведение истории и памяти, случайности и нарратива. В фильме о партизанах История являла себя в облики фальшивого морализма; в «Двадцати днях»—в форме разного рода художеств, конечно, недалеко ушедших от моралистического дискурса, к которому так или иначе склоняется «героический» нарратив. Расхождение между фрагментарным опытом реальности и эпосом Истории в значительной мере формулировалось в категориях различия между фронтом и тылом. Фронт и тыл понимались как место генерирования Истории—фронт о тыле, тыл—о фронте. Это расхождение памяти и вымысла являло себя в фигуре литератора, наблюдателя за фронтом и тылом, радикально не приемлющем стихии вымысла, но не умеющего до конца сопротивляться ей (и на студии, и на митинге он в конце концов уступает требованиям художества).

1. Эта абсолютно плоская степная земля в финале фильма точно воспроизводит ландшафт боев, который показан, например, в документальном фильме Л. Варламова «Сталинград» (1943).

2. *Хайдеггер М.* Бытие и время. М.: Ad Marginem, 1997. С. 253. Я цитирую перевод Библихи-на, передавшего Dasein словом «присутствие». Конец приведенной цитаты я бы передал иначе: «...происшествия, хотя и касающегося Dasein, но ни к кому собственно не относящегося».

3. *Keegan John.* The Face of the Battle. New York: Viking, 1976. P. 322. Киган замечает, что поле битвы было не только оставлено гражданскими лицами, но даже фауной. Бои на востоке Франции зимой 1944 года привели к массовой миграции фауны. Так в 1950-х годах в бассейне Сены появились дикие медведи, которых тут не было с XIX века.

4. *Ibid.* P. 329.

5. *Proust Françoise*. L'histoire à contretemps. Le temps historique chez Walter Benjamin. Paris: Cerf, 1994. P. 24.
6. *Лакан Ж.* Четыре основные понятия психоанализа. Семинары. Книга XI (1964). М.: Гнозис, Логос. С. 63.
7. Январь 1943 года—важная дата—это момент разгрома немецких войск под Сталинградом.
8. *Деррида Ж.* Шибболет. СПб.: Академический проект, 2002. С. 27.
9. *Veune Paul*. Comment on écrit l'histoire suivi de Foucault révolutionne l'histoire. Paris: Seuil, 1979. P. 18.
10. *Benjamin Walter*: Selected Writings, v. 2, 1927–1934. Cambridge: Mass., Belknap Press, 1999. P. 602.
11. *Ibid.* P. 611.
12. *Benjamin Walter*: Selected Writings, v. 4, 1938–1940. Cambridge: Mass., Belknap Press, 2003. P. 190.
13. *Idid*. P. 183.
14. *Agamben Giorgio*. Enfance et histoire. Paris: Payot, 2000. P. 53–54.
15. Кант, впрочем, противопоставлял автономии воли как принцип нравственных законов тому, что он называл «гетерономией произвольного выбора»,—поведения, обусловленного отношением к объекту, например, желанием этого объекта, не подчиненным никакому законодательству разума. Эту стихию произвольного выбора, зависящего от отношения к объекту, Кант называл «низшей способностью желания». Но эта низшая способность желания не относится к области абсолютной автономии воли, так как подчиняется объекту: «Нетрудно видеть, что воля здесь будет обращена на нечто *другое*, о чем предполагается, что она этого желает; <...> Но для законодательства разума требуется, чтобы оно нуждалось лишь в одном: чтобы оно имело своей предпосылкой только *себя самого*...».—*Кант И.* Критика практического разума // Собр. соч. в 6 тт. М.: Мысль, 1965. Т. 4 (1). С. 333.
16. *Lévinas Emmanuel*. Autrement qu'être ou au-delà de l'essence. Kluwer Academic, 1978. P. 92–93.
17. *Левинас Э.* Гуманизм другого человека // *Левинас Э.* Избранное: Трудная свобода. М.: РОССПЭН, 2004. С. 639.
18. *Bergson Henri*. La conscience et la vie // *Bergson Henri*. L'énergie spirituelle. Paris: PUF, 1966. P. 10.
19. *Ibid.* P. 13.
20. *Ibid.* P. 11.
21. Этот совершенно эпизодический персонаж чем-то притягивает к себе камеру. Несколько позже там же, на вокзале, она следит за тем, как тот пьет воду из крана и т.д., забывая в это время о Лопатине. Потом возникает целый микроэпизод встречи этого летчика, которого, как выясняется, зовут Петей, с матерью.
22. *Барт П.* Camera lucida. М.: Ad Marginem, 1997. С. 48.
23. Там же. С. 53.
24. Повтор Лакан называл *automaton*, а случайную встречу с *реальным*—термином, позаимствованным у Аристотеля—*tuché* (τύχη), который обычно переводится, как «счастливей случай», «везение».
25. *Лакан Ж.* Четыре основные понятия психоанализа. Семинары. Книга XI (1964). М.: Гнозис, Логос. С. 63.
26. *Бенвенист Э.* Общая лингвистика. М.: Прогресс, 1974. С. 314.
27. *Метц К.* Воображаемое означающее. Психоанализ и кино. СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2010. С. 115.
28. Мне пришло в голову довольно подробно анализировать отношения дискурса и повествования в фильме «Мой друг Иван Лапшин». См.: *Ямпольский М.* Язык—тело—случай. М.: НЛО, 2004. С. 251–276.

29. Безрукова Л. Алексей Герман: свою историю надо выстрадать // Нева. 2006. №7 // URL: <http://magazines.russ.ru/neva/2006/7/be20.html>. Разумеется, у Лопатина был и иной прототип—сам автор сценария и повести Константин Симонов.

30. Показательно, что первая же реплика, сказанная капитаном Лопатину в коридоре до его монолога такая: «Товарищ майор, смешные анекдоты любите?» Капитан сразу возникает как анекдотчик, рассказчик.

31. Оперуполномоченный, требующий от капитана, чтобы он учил свою жену как знает, но «без смертей у меня», переключается с Локотковым из «Проверки на дорогах»—тоже участковым милиционером, и, конечно, с милицией в «Лапшине». Участковый в мире Германа—это всегда промежуточная фигура между миром закона и человеческой жизнью, фигура, связующая государство с индивидом, гуманизирующая закон и дисциплинирующая вольницу.

32. См.: *Shephard Ben. A War of Nerves. Soldiers and Psychiatrists in the Twentieth Century.* Cambridge: Mass., Harvard University Press, 2001. P. 145–149.

33. Дилемма летчика заключается в одновременном желании и неспособности простить. История его жены по-своему воспроизводит историю Лазарева из «Проверки на дорогах»: предательство, вина, раскаяние. И та же в сущности механика этого предательства. Жена, как и Лазарев, «не выбирает дорогу, она сама ее находит». Капитан не может написать письмо потому, что не может простить, но не может и не простить. Его ситуация более драматична, чем может показаться со стороны. Деррида заметил, что если прощение касается простимого прегрешения, то и прощать-то в сущности нечего. В религиозном смысле прощение применимо только к смертному греху, который нельзя простить. Он так формулирует апорию, связанную с прощением: «Прощение прощает только то, что нельзя простить. <...> Иными словами, прощение вынуждено заявлять о себе, как о невозможном» (*Derrida Jacques. Cosmopolitanism and Forgiveness.* London-New York: Routledge, 2001. P. 32–33). К сожалению, нам неизвестно, какое «решение» этой апории нашел Лопатин в письме, написанном им за капитана.

34. То, что Герман почти убрал этого центрального персонажа прозы Симонова из фильма, очень показательно. Именно с Вячеславом в повести была связана главная моралистическая тема—мужество, трусость, внутренние терзания человека, охваченного страхом, и его моральный статус. Все это у Симонова объект длинных монологов. Резкая негативность по отношению к морализаторству—вероятно, главная причина решения Германа в основном избавиться от Вячеслава.

35. Удивительным образом в фильме за Гринько говорит Иннокентий Смоктуновский, чей голос был хорошо знаком отечественным зрителям и легко опознаваем. Это говорение откровенно чужим голосом придает речи Вячеслава дополнительный оттенок дезартикуляции.

36. Актриса тут, как известно, цитирует песню председателя из «Пира во время чумы» А.Пушкина. Эта пьеса Пушкина потом возникнет как важный мотив в «Лапшине». У пушкинского председателя романтическое «упоение в бою» имеет смысл в контексте безжалостной чумы, косящей всех вокруг:

«И бездны мрачной на краю,
И в разъяренном океане,
Средь грозных волн и бурной тьмы,
И в аравийском урагане,
И в дуновении Чумы.
Все, все, что гибелью грозит,
Для сердца смертного таит
Неизъяснимы наслажденья—
Бессмертья, может быть, залог!
И счастлив тот, кто средь волненья
Их обретать и ведать мог»

(Пушкин А.С. Полное собр. соч. в 10 тт. М.: Наука, 1964. Т. 5. С. 419).

Упоение это, таким образом, дается как предвосхищение посмертного блаженства и бессмертия. В век безверия и атеизма это «упоение» утрачивает свой смысл, становится чистыми «словами».

37. «Четыре шага»—это к тому же название первой из трех повестей, составляющих симоновский цикл о Лопатине. «Двадцать дней без войны»—вторая повесть цикла.

38. *Симонов К.* Двадцать дней без войны // Собр. соч. в 10 тт. М.: Худ.лит., 1982. Т. 7. С. 187.
39. Там же.
40. Там же. С. 253.
41. *Выжуртович В.* Трудно быть собой // «Российская газета». 2008. № 4714, 24 июля
42. *Симонов К.* Двадцать дней без войны. С. 226.
43. Греки и Аристотель в том числе называли реальное *ta genomena*—вещи, которые имеют (имели) место. Для них реально то, что являет себя нам в некоем присутствии.—См.: *Ducros Franc.* *Le Poétique, Le Réel.* Paris: Meridiens Klincksieck, 1987. P. 9. Фотография во встрече с реальным фиксирует это присутствие перед нами, факт имения места. Но она же сейчас же переносит эти вещи в прошлое. Именно поэтому встречу с реальным можно мыслить именно как мгновенную встречу—*tuché*.
44. О фотографии как реализации утраты см.: *Prosser Jay.* *Light in the Dark Room: Photography and Loss.* Minneapolis: University of Minnesota Press, 2005.
45. *Nagy Gregory.* *The Best of the Achaeans. Concepts of the Hero in Archaic Greek Poetry.* Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1979. P. 16.
46. *Ibid.* P. 17.
47. *Симонов К.* Двадцать дней без войны. С. 223.
48. Френсис Йетс показала, каким образом мнемотехника издавна основывалась на ассоциации запоминаемых вещей с определенным порядком воображаемых мест (*loci*), для которых континуальность имела принципиальное значение: «Важно, чтобы эти места складывались в серии и могли вспоминаться по порядку их расположения, так, чтобы, начав с любого *locus*'а в серии, можно было двигаться по ней назад и вперед» (*Yates Frances.* *The Art of Memory.* Chicago: The University of Chicago Press, 1966. P. 7).
49. *Монтень М.* Опыты. М: Издательство Академии наук, 1958. Кн. 2. С. 95.
50. *Delft Louis Van.* *Les spectateurs de la vie. Généalogie du regard moraliste.* Québec: Les Presses de l'Université Laval, 2005. P. 231.
51. *Симонов К.* Двадцать дней без войны. С. 244.
52. Там же.
-