

К ИНТЕРПРЕТАЦИИ ФИЛЬМА

Михаил ЯМПОЛЬСКИЙ

АФФЕКТИВНАЯ ИСТОРИЯ

*Памяти Саши Трошина, чья
жизнь вписана в аффективную
историю тех, кто его любил*

В «Двадцати дней без войны» существует один аспект, который требует специального рассмотрения. В этом фильме впервые возникает тема любви, которой не было в «Седьмом спутнике» и «Проверке на дорогах». Тема эта затем будет играть существенную роль и в «Лапшине». Введена она в фильм своеобразно. В Ташкенте Лопатин встречает бросившую его жену Ксению, которая стремится поставить окончательную точку в отношениях с оставленным ею мужем. Весь эпизод с Ксенией—это эпизод, фиксирующий полное фиаско личной жизни героя. Именно в этом контексте Нина Николаевна возникает в квартире Ксении. Ташкент оказывается местом, которое сводит воедино «дурную жену» прошлого и новую «любовь», если можно отнести к героине Гурченко это понятие. В любом случае, стремление Лопатина увидеть Нину Николаевну, быть с ней очевидно. Нет сомнений в том, что эта новая женщина имеет существенное эмоциональное значение для героя.

Герман не просто сводит воедино в одном месте двух женщин, он сводит воедино и два времени—прошлое, олицетворяемое женой, и настоящее, с которым связана героиня Гурченко. Через этих двух женщин в фильм вводится иная темпоральность, которая не связана ни с непредсказуемостью фронтового времени, ни с большими историческими нарративами, которые Герман решительно отвергает. На вопрос о смысле путешествия Лопатина в Ташкент можно с большей или меньшей уверенностью ответить: смысл

Эта статья продолжает разговор, начатый в моей статье «Фронт и тыл» (о фильме «Двадцать дней без войны»), см. «Киноведческие записки», № 96 (2010). Как и предыдущий текст, это фрагмент большого исследования фильмов Алексея Германа.

этого путешествия в сведении воедино довоенного прошлого и военного настоящего через встречи с двумя женщинами. Встречи эти сложно встроены друг в друга. В них нет случайности. Первая—с Ниной Николаевной—происходит в поезде, где оба героя обращают друг на друга внимание. Вторая их встреча происходит необычным образом. Нина Николаевна узнает своего попутчика на фотографии у своей приятельницы Ксении. Эта встреча в отсутствие Лопатина существенна. Во-первых, здесь Нина Николаевна парадоксальным образом встречается с Лопатиным прошлого, с довоенным Лопатиным, зафиксированным на фотографии. Кроме того, эта встреча позволяет совершенно иначе оценить впечатление от первого вагонного ползнакомства. Теперь Нина Николаевна понимает, что удачливый и совершенно счастливый офицер, каким Лопатин показался ей в поезде, вовсе и не счастлив: «Оказывается, вы это вы, и вас тоже ничего хорошего не ждет».

Подлинное знакомство с Лопатиным происходит именно в доме Ксении, из которого они уходят вместе (и это имеет особое значение для их отношений). Таким образом, авторы подчеркивают своего рода передачу Лопатина от Ксении Нине Николаевне. Но это не просто передача мужчины от одной женщины другой, это *возобновление* тех отношений, которые кончились для Лопатина фиаско. Это своего рода возвращение к прошлому, но на новом витке и с новой участницей отношений. То, что этот эпизод каким-то образом связан с идеей темпоральности, подчеркивает одна деталь. Когда Лопатин и Нина Николаевна выходят от Ксении, у самой двери к ним обращается с вопросом девочка-подросток: «Дяденька, который час?». Лопатин отвечает: «Половина десятого». Эта точная фиксация существенна. В конце фильма, когда Лопатин остается на одну-единственную ночь у Нины Николаевны, Герман вводит в фонограмму подчеркнутое, утрированное тиканье часов. Время вновь фиксируется. Особый вид темпоральности вырастает именно из этих моментов.

Каким образом эти сугубо личные переживания Лопатина соотносятся со временем? Могут ли они, например, соотноситься с историей, ведь под историей мы привыкли понимать абстрактное движение наций, классов, цивилизаций, а не частный опыт индивида? Дёрдь Лукач сравнил историю с описанием пейзажа, данным Эрнстом Блохом. Пейзаж, как и история, всегда отделен от наблюдателя расстоянием, которое невозможно преодолеть: «Наблюдатель находится вне пейзажа, иначе не будет никакого пейзажа вообще. Если бы он попытался интегрировать себя и непосредственно окружающую его природу в пространство внутри “природы-увиденной-как-пейзаж”, при этом не изменяя своей эстетически созерцательной непосредственности, сразу стало бы очевидно, что пейзаж *начинает* становиться пейзажем с определенного (хотя и варьируемого) расстояния от наблюдателя, и что только будучи отделенным в пространстве может он соотноситься с природой в категориях пейзажа»¹. В историю, особенно в нарративную историю, как и в пейзаж, нельзя войти. Между человеком и историей всегда сохраняется расстояние, которое, если бы оно исчезло, привело бы к исчезновению истории, ее распаду на несвязанные и бессмысленные фрагменты.

Между тем Вальтер Беньямин (и его я использую в качестве путешественника) считал, что индивидуальный аффективный опыт позволяет вхож-

дение в историю. Может быть, это вообще единственный способ проникнуть в историю, в то время как большие исторические нарративы не позволяют человеку в них втиснуться. Вхождение в такие нарративы требует нарративизации жизни отдельного человека, примеры которой многократно являл нам кинематограф 30–40-х годов. В этих фильмах было показано, что единственный способ приобретения смысла жизни «маленьким человеком»—это присоединение к большому историческому сюжету: классовый борьбы, революции и т.д.

Для марксистов, в том числе и для Лукача, вхождение в историю возможно через участие в движущей силе истории, а именно через принадлежность к исторически прогрессивному классу. Молодой Маркс, например, писал в труде «К критике гегелевской философии права», что понастоящему понять историческую ситуацию может лишь класс, который является продуктом этой ситуации, а именно пролетариат: «Возвещая разложение существующего миропорядка, пролетариат раскрывает лишь тайну своего собственного бытия, ибо он и есть фактическое разложение этого миропорядка. Требуя отрицания частной собственности, пролетариат лишь возводит в принцип общества то, что общество возвело в его принцип, что воплощено уже в нем, в пролетариате, помимо его содействия, как отрицательный результат общества»². Иными словами, пролетариат движет историю в сторону отмены частной собственности потому, что как класс он уже лишен этой собственности, он уже находится в будущем, как продукт разложения настоящего миропорядка. Но индивидуальный человек не имеет платформы, которая позволила бы ему пропустить историческую темпоральность такого типа через самого себя, иначе как через присоединение индивидуальной судьбы к судьбе класса.

Именно на этот абстрактный, не индивидуализируемый характер истории реагировал Вальтер Беньямин в своих знаменитых тезисах «О понятии истории». Во втором тезисе, в частности, говорится: «К наиболее примечательным свойствам человеческой души,—замечает Лютце,—принадлежит... наряду с таким множеством эгоизма в отдельном человеке всеобщая независтливость любой современности по отношению к будущему». Из этого положения следует, что образ счастья, нами лелеемый, насквозь пропитан временем, в которое нас определил ход нашего собственного пребывания в этом мире. Счастье, способное вызвать нашу зависть, существует только в атмосфере, которой нам довелось дышать, у людей, с которыми мы могли бы беседовать, у женщин, которые могли бы нам отдаться. Иными словами, в представлении о счастье непременно присутствует представление об избавлении. С представлением о прошлом, которое история выбрала своим делом, все обстоит точно так же. Прошлое и несет в себе потайной указатель, отсылающий ее к избавлению»³. В этом тексте необычно связывание истории с понятием о счастье, с переживанием счастья, которое чаще всего относится человеком к прошлому. Майкл Лёви так комментирует этот тезис: «Прежде всего, Беньямин помещает его [теологический термин «искупление», «избавление»—Erlösung] в сферу индивида: его личное счастье предполагает искупление его собственного прошлого, исполнение того, что могло бы быть, но не состоялось»⁴.

Нереализованность счастья в прошлом оставляет в человеке некий след, как пишет Бенъямин, «потайной указатель», который оживает в будущем, в тот самый момент, когда прошлое неожиданно актуализируется. Такой момент это, например, поездка Лопатина в Ташкент, когда сводятся воедино Ксения—неудавшаяся любовь—и Нина Николаевна, в которой оживает прошлая неудача, но оживает в перспективе «искупления», как сказал бы Бенъямин, оживает как обещание возможного счастья. Благодаря встрече с Ниной Николаевной открывается возможность «избавления» от травматического прошлого. Соединение этих двух моментов (прошлого и настоящего) может тоже пониматься как история, но история не с большой буквы, а личная, индивидуальная история, которую Вернер Хамахер исключительно удачно назвал «аффективной историей». Хамахер заметил, что у Бенъямина «историческое время основано на политическом времени, направленном к счастью»⁵, и подчеркнул, что темпоральная структура такого времени—это структура «политического аффекта»⁶. С точки зрения Бенъямина, «аффект недостигнутого счастья», как двигатель истории, соотносит историю не с победителями, но со слоем людей, обделенных счастьем. Люди, обойденные счастьем, однако, продуцируют историю совершенно иначе, чем пролетариат Маркса. История возникает не в результате обделения собственностью на средства производства. Люди, обделенные счастьем, нуждаются в истории, позволяющей перенести из прошлого в будущее «искупление» собственной нереализованности. Утопия будущего—это результат аффекта, имевшего место в прошлом.

История связывает настоящее с прошлым не через гегелевское осознание собственного бытия, а через момент настоящего, который некой вспышкой отсылает нас к аффекту прошлого, который и есть «потайной указатель», дремлющий в нашей памяти. Если спроецировать сказанное на ситуацию «Двадцати дней», можно сказать, что сознание исторического возникает в жизни Лопатина не через участие в войне, показанной как область невыразимого и непредсказуемого, но как встреча аффекта прошлого (Ксения) с настоящим, как момент «избавления» от этого прошлого. Встреча с Ниной Николаевной окончательно превращает эпизод с Ксенией в прошлое, но такое, которое сегодня может быть «искуплено».

Прошлое несет в себе возможность «искупления», оно интенционально. Оно устремлено в будущее. Все, что остается от прошлого—эта интенциональность возможного, которая, по мнению Хамахера, и есть время. Факты остаются в прошлом, только эти интенции возможного переживают факты и позволяют связывать настоящее с прошлым. Но эта возможность реализации очень слаба, а возможность искупления целиком зависит от случайности. Только случайная (но по-своему и необходимая) встреча с Ниной Николаевной позволяет слабой интенции несостоявшегося счастья замкнуть прошлое с настоящим. История, таким образом, лежит в области слабых возможностей и случайного, а не в плоскости большого исторического прогресса. Как пишет Хамахер, «возможность счастья обозначается вместе с соответствующей возможностью его фиаско»⁷. В «шестом тезисе» Бенъямин пишет: «Исторически артикулировать минувшее не значит познать его таким, “каким оно было на самом деле”. Задача в том, чтобы овладеть воспоминанием, как оно вспыхивает в момент опасности»⁸.

Этот «момент опасности» может пониматься по-разному. Он может отсылать к крайней хрупкости самой возможности установления исторической связи. Но «момент опасности»—это и момент аффекта, который оживляет в сознании иные моменты аффекта, «потайные указатели». Лопатин объясняет Нине Николаевне, что моменты опасности обладают способностью по-своему фиксировать момент, то есть создавать возможность для аффективной темпоральности: «У меня, например, память об опасности вот здесь сидит»,—говорит он, и показывает на затылок.

Сама по себе комбинация в одном фильме двух типов аффектов—военной травмы, психологического шока и «слабого» аффекта любви показательна. Большие события и травматические аффекты вступают в «соревнование» со слабыми аффектами личного интимного опыта. И аффект счастья, пожалуй, в этом «соревновании» побеждает.

Беньямин считал, что аффективная история только и может подключить индивидуальную судьбу к большому историческому нарративу. В «третьем тезисе» говорится: «Летописец, повествующий о событиях, не различая их на великие и малые, отдает тем самым дань истине, согласно которой ничто из единожды происшедшего не может считаться потерянным для истории. Правда, лишь достигшее избавления человечество получает прошлое в свое полное распоряжение»⁹. Это относится к тем, кто погиб, так и не дождавшись искупления. Беньямин отказывается считать, что существуют безнадежно погибшие для истории. Но эти жертвы исторического Молоха входят в исторический нарратив не потому, что они по-гегелевски вписались в логику движения мирового духа, а потому что о них кто-то *помнит*. Слабая возможность искупления существует и для них, и дается она через память, не дающую умершим сгинуть бесследно.

Основным мотивом поездки Лопатина в Ташкент является память об умершем друге и коллеге Паше Рубцове, вещи которого Лопатин везет его вдове. Теща Рубцова, узнав, что Лопатин привез им чемодан с Пашиными вещами, сейчас же открывает этот чемодан, начинает в нем рыться. С удовольствием она обнаруживает пару неношенных сапог и спрашивает: «А сахарку не привез?» Вдова не понимает миссии Лопатина: «Чего вы приехали? Уходите отсюда! Уйдите, пожалуйста, и заберите концентраты...» Она принимает привезенные Лопатиным вещи за материальную помощь, а не за жест памяти, руку, протянутую убитым Рубцовым из прошлого в настоящее. Дар, посланный умершим Рубцовым (хотя и собранный его друзьями по редакции), сам относится к конституированию времени.

Анаксимандр когда-то утверждал прямую связь жизни и смерти с даром, с задолженностью, этим даром порождаемой: «А из каких [начал] вещам рождение, в те же самые и гибель совершается по роковой задолженности, ибо они выплачивают друг другу правозаконное возмещение неправды [= ущерба] в назначенный срок времени...»¹⁰. Долг, о котором идет речь, это долг (дар) жизни. За эту задолженность человек расплачивается смертью. Таким образом, само явление на свет создает задолженность, влекущую за собой смерть. Французский антрополог Филипп Роспабе доказывал, что вся система обмена, и, в конечном счете, капитализм, возникает из первоначального долга, создаваемого даром жизни¹¹. Жак Деррида так

сформулировал роль дара в конституировании времени: «Различие между даром и всякой иной простой операцией обмена заключается в том, что дар дарит время. Там, где существует дар, существует время. Дар дарит именно время, но этот дар времени—это также и требование времени. Необходимо, чтобы вещь не была немедленно и сейчас же возвращена. Необходимо время, нужно, чтобы это длилось, необходимо ожидание, но без забвения»¹².

В фильме есть еще один дар, связанный с жизнью, смертью и временем. Во время блужданий по Ташкенту Лопатин встречает женщину (ее играет Лия Ахеджакова) с мальчиком. Женщина обращается к Лопатину как к фронтовику с просьбой объяснить, почему ее муж, ушедший с рейдом по немецким тылам, перед походом передал ей часы. Что ей думать об этом странном даре,—спрашивает женщина,—ведь часы нужны ее мужу в рейде. «А вы не думайте,—отвечает Лопатин,—вы ждите». Ожидание—это чистое выражение течения времени. Дар жизни тематизируется у Германа часами, временем, открываемым даром и долгом жизни. Человек, который переслал своей жене часы, возможно, погиб, но его смерть не прерывает времени до тех пор, пока его ждут, и его дар-часы идут. Это именно дар направленности из прошлого в настоящее, дар, открывающий темпоральность и дающий слабую надежду искупления, реализуемую в чистом жесте ожидания, то есть открытости времени.

История возникает тогда, когда настоящее оживляет некий момент прошлого, устанавливая с ним связь. Это оживление прошлого Бенъямин связывал со «слабой мессианской силой, на которую притязает прошлое»¹³. Это «слабое» мессианство истории реализует себя в аффектах, которые создают связи с прошлым только через индивидуальный эмоциональный опыт участников. Именно в связи с этим так важны в «Двадцати днях» воспоминания о войне, о погибших, канувших, да и о самом Лопатине, который, в свою очередь, в небольших flash-back'ах вспоминает фронтовые эпизоды. Индивидуальная аффективная память становится основным носителем микроистории, которую Герман противопоставляет повествовательной макроистории.

В следующем фильме Германа, который мне представляется его шедевром, «Моем друге Иване Лапшине» (1984) эта приватная аффективная история меняет конфигурацию. Прежде всего, исчезает противостояние «прозы» эпосу Истории, фрагментарности индивидуальной памяти—большому нарративу национальной коллективной памяти. Прозаический, чуждый пафоса персонаж, которого создал Никулин, исчезает. «Лапшин» уже не знает нейтрального свидетеля, хранителя невыразимого опыта. Место такого свидетеля-рассказчика в фильме занимает сын одного из относительно малозначительных персонажей фильма Занадворова (Александр Филиппенко)¹⁴, являющийся условной фигурой. Пролог к фильму разворачивается в сегодняшние дни. Мы видим обыкновенную комнату, которую изучает камера. Закадровый голос произносит: «Эта история случилась очень давно. Что-то помню я сам, многое рассказал отец. Я начинаю забывать ее, и лишь изредка, когда пишу или читаю, или когда, как сегодня, вот не работается, ни с того ни с сего припоминается звук моих детских шагов в длинном коридоре нашей квартиры, то запах папирос "Блюминг", которые курил Лап-

шин». Таким образом, с самого начала фильм заявляется как воспоминание, притом воспоминание, которое начинает блекнуть, проваливаться в прошлое, но вдруг оживает с необыкновенной остротой: не просто запах папирос всплывает в памяти рассказчика, но запах папирос «Блюминг». Если Симонов в начале «Двадцати дней» отсылает к воспоминаниям Лопатина, то здесь вспоминающий субъект гораздо более размыт. Сын Занадворова несколько раз мелькает в фильме в квартире Лапшина, где он жил с отцом, но не играет в повествовании никакой роли. Не очень внятны и его отец, который, естественно, мог помнить многое из того, что было недоступно мальчику. Но в фильме есть эпизоды, о которых не мог знать и Занадворов-старший. Иными словами, это фильм с размытой субъективностью. Он постоянно отсылает к свидетелю, автору, в нем сильны дискурсивные элементы. Но внятно определить, кто этот свидетель, невозможно.

Эта неопределенность присуща и источникам, на основании которых Эдуард Володарский написал сценарий фильма. В основе лежит проза отца Алексея Германа—писателя Юрия Германа. Проза эта воспринималась режиссером как сугубо автобиографическая, непосредственно отражавшая быт семьи Германов. Соответственно и рассказчик—не столько сын Занадворова, сколько сам Герман в детстве. Вот как формулировал Герман свое отношение к этому материалу: «Читаю книжку отца, на основе которой написан сценарий. И вдруг понимаю, что папа зашифровано пишет о своих взаимоотношениях с женой, моей матерью, с друзьями—известным переводчиком, замученным в сталинских лагерях, милицейском генерале. Я неожиданно для себя оказываюсь в положении Бога, потому что знаю, что с ними со всеми случится на самом деле. А они не знают, знать не могут, и надеются, любят, мечтают»¹⁵. Отсюда дополнительное расслоение позиции рассказчика. Он находится и в прошлом, и в настоящем, он интимно связан с героями, и вместе с тем дистанцирован от них временем и своим божественным всезнанием. Это дистанцирование выражается и в том, что сценарий фильма был написан не Германом и его женой Светланой Кармалиной, с которой он обыкновенно пишет сценарии, а Володарским. Человек извне был призван писать сценарий о «семье» и «знакомых» Германа.

Важно и то, что проза отца, из которой черпал режиссер, представляется из себя довольно пестрый набор текстов. Сама эта проза не претендует на «художественность». Это проза журналиста, и стилистически она чрезвычайно близка прозе Константина Симонова, который был высшим литературным авторитетом и благодетелем Юрия Германа. В обоих случаях эта стилистически простая, фрагментарная проза маскируется под «записи» репортера. В «Двадцати днях» такой выбор материала был полностью мотивирован фигурой Лопатина и существенной для фильма критикой «художественности» как фальши.

Барт называл такого рода записи notation и указывал, что существо notation заключается в том, что они могут превращаться в символ, отсылающий к некоему моменту истины. Notation у Пруста, например, по мнению Барта, фиксирует момент эпифании, когда в откровении являет себя истина аффекта, эмоции. Это знак, отсылающий к истине, но погребенный под видимостью рутинного, незначительного. Речь идет об «очевидности, отпеча-

тывающей в нас уверенность в том, что то, что мы читаем—правда (было правдой)»¹⁶. «Нехудожественность» германовской прозы и позволяет сыну писателя читать ее как notation, как россыпь знаков, «отсылающих к истине, и внешне погребенный под видимостью повседневно незначительного».

В интимной аффективной истории, соединяющей Лопатина и Нину Николаевну, обманутые надежды на счастье позволяют состояться «искуплению». В «Лапшине» интимные микроистории имеют иную функцию. Аналог Лопатина в фильме (тоже журналист и писатель, Ханин) так же, как и Лопатин, переживает личную трагедию—утрату любимой жены. Эта утрата счастья—глубочайшая эмоциональная травма для персонажа, толкающая его на самоубийство. Так же, как в «Двадцати днях», на смену ушедшей женщине появляется другая—актриса Адашова, много лет безответно влюбленная в Ханина. Но никакой связи между утраченной женой и Адашовой не возникает, история не складывается. Две женщины—одна из прошлого, другая из настоящего—не соединяются аффектом, но наоборот, бесповоротно разъединяются им.

Память, позволяющая сложиться констелляции событий и, соответственно, истории, принадлежит не Ханину, а «стороннему» наблюдателю—рассказчику событий фильма, чья идентичность, как я уже говорил, размыта и неопределенна. Голос за кадром в начале фильма так формулирует содержание того, что последует: «История, о которой пойдет речь,—печальна. Я не буду упускать мелочей. Память услужливо выхватывает лица, обрывки фраз. Забытые, ушедшие, пусть они останутся». Речь идет о некоем палимпсесте памяти, в котором неожиданно возникают из небытия, казалось бы, случайные и незначимые детали. Неожиданные вспышки памяти в «Лапшине» наследуют теме памяти в «Двадцати днях», но организуют они иную ткань. Если память в «Двадцати днях» в основном связана с фронтом, смертью друзей (Паши Рубцова) и интимным аффективным опытом, то в «Лапшине» память эта становится как бы более хаотичной и ориентированной на «незначительные детали» вроде запаха папирос «Блюминг».

И в том и в другом случае устанавливается связь между прошлым и настоящим, только в «Лапшине» связь эта выражается не в «искуплении», а в том, что Вальтер Беньямин называл «аурой». В «Краткой истории фотографии» Беньямин определил ауру следующим образом: «Что такое, собственно говоря, аура? Странное сплетение места и времени: уникальное ощущение дали, как бы близок при этом рассматриваемый предмет ни был. Скользить взглядом во время летнего полуденного отдыха по линии горной гряды на горизонте или ветви, в тени которой расположился отдыхающий, пока мгновение или час сопричастны их явлению—значит вдыхать ауру этих гор, этой ветви»¹⁷. Речь, по существу, идет о смещении чувства далекого и близкого. Ветвь, которая находится рядом с наблюдателем, как бы совмещается с контуром далекой горы в некоем едином очертании¹⁸. Далекое неожиданно прочитывается как близкое, близкое же соединяется с далеким. В эссе «О некоторых мотивах у Бодлера» Беньямин трактует ауру как эквивалент непроизвольной памяти у Пруста, смешивающей прошлое с настоящим. В «Книге пассажи» это совмещение далекого и близкого описывается в категориях возвращения взгляда предметом созерцания: он пишет о

«своим определением ауры, как ауры расстояния, раскрываемого взглядом, пробуждаемым в объекте созерцания»¹⁹. Эта идея возвращаемого объектом взгляда хорошо передает существо ауры. Нечто отделено от наблюдателя большим расстоянием, но это нечто вдруг обращает на наблюдателя свой взгляд, и расстояние исчезает, потому что взгляд касается тебя, ложится на тебя. Между взглядом другого, на тебя обращенным, и тобой нет никакого расстояния. Оно мгновенно элиминируется взглядом.

Беньямин специально артикулирует отношение к ауре на примере фотографии: «Ощущение нечеловеческого, можно сказать мертвенного в дагерротипии, заключается в том, что фигуры на фотографиях (обычно напряженно и долго) смотрят в фотоаппарат, тогда как фотоаппарат, снимающий портрет человека, не возвращает ему взгляд. Во взгляде живет ожидание, что тот, на кого взгляд направлен, ответит, вернет взгляд. В тех случаях, когда это ожидание оправдывается (причем ответ, данный мысленно, интенционально, ничем не уступает ответному взгляду в полном смысле слова), оно обретает опыт ауры во всей его полноте»²⁰. Аура возникает тогда, когда происходит чудо встречи взгляда запечатленного на старой фотографии человека и сегодняшнего наблюдателя, рассматривающего эту фотографию. Эта встреча двух взглядов как будто мгновенно элиминирует не просто физическое расстояние между человеком на фотографии и ее созерцателем, она совершенно уничтожает и временную пропасть между прошлым и настоящим. Именно в таком контексте, как мне кажется, и следует рассматривать «встречу» Нины Николаевны и Лопатина через фотографию последнего до их прямого знакомства. Взгляд Лопатина на старом фото уже снимает расстояние и временную дистанцию.

Это слияние прошлого и настоящего в момент встречи взглядов анализировал Барт в «Camera lucida», особенно подробно на примере фотографии некоего Льюиса Пэйна, убийцы, приговоренного к смерти. На фотографии 1865 года он прямо смотрит нам в глаза, осуществляя встречу абсолютного прошлого (мы твердо знаем, что он был казнен и его уже нет) и настоящего. Барт называл этот взгляд, этот момент трансцендирования прошлого *punctum* 'ом. Он писал: «...мне показалось возможным ввести различие между полем культурных интересов (*studium*) и тем неожиданным зигзагом, который иногда это поле рассекал и который я назвал *punctum* 'ом. Теперь мне известно, что существует еще один *punctum*, еще один вид “стигмат”—это “деталь”. Новым *punctum* 'ом такого рода, обладающим не формой, а интенсивностью, является Время, душераздирающий пафос нозмы “это было”, ее репрезентация в чистом виде»²¹. Время рассекает «поле культурных интересов», то есть кодов, «зигзагом, нарушающим логику кодификации. В сфере *studium* 'а прошлое и настоящее отделены друг от друга и следуют друг за другом в некоем континууме». В отличие от Барта я бы назвал этот кодифицированный континуум—репрезентацией, представлением. Чаще всего формой такой репрезентации является нарратив. Мне кажется, что *punctum* не репрезентирует время, но дает пережить его в некой парадоксальной вспышке опыта. Сам Барт так описывал происходящее с фотографией Пэйна: «Я одновременно читаю: это случится и это уже случилось,—и с ужасом рассматриваю предшествующее будущее время, ставкой в котором является смерть. Снабжая меня абсолютным

прошлым (аористом) позы, фотография сообщает мне о смерти в будущем времени. Укол составляет обнаружение этого соответствия. Глядя на фото моей мамы в детстве, я говорю себе: «Ей предстоит умереть», — и, как страдающий психозом пациент Уинникота, дрожу в преддверии катастрофы, которая уже имела место. Подобной катастрофой можно назвать любое фото, является ли смерть его сюжетом или нет»²².

Парадоксом времени тут является невозможность *логического* соединения прошлого и будущего, как невозможно дрожать «в преддверии катастрофы, которая уже имела место». Аура создает спайку прошлого и настоящего, мгновение их неразличения, которое Бенямин понимал как историю, противоположную любой форме репрезентации истории, в частности, нарративу. Но она создает и глубокий аффект, хотя и отличный от аффекта счастья или эротического желания. Это именно аффект «дрожания» от переживания немислимости перспективы будущего для тех, кого уже нет. Этот аффект является Германом с самого начала, как центральный эффект его фильма. В начале фильма голос рассказчика говорит о персонажах фильма: «Забутые, ушедшие, пусть они останутся». Но еще ярче этот аффект представлен в уже цитированном отношении Германа к людям, о которых он рассказывает: «... знаю, что с ними со всеми случится на самом деле. А они не знают, знать не могут, и надеются, любят, мечтают». Персонажей нет в живых, но фильм строится так, чтобы создать максимально аурагический эффект их присутствия. Отсюда множество взглядов в камеру, которые позволяют себе актеры у Германа. Прошлое через эти взгляды перестает быть прошлым.

«Лапшин», на мой взгляд, — наиболее аурагический фильм российского кино. Отсюда такое скрупулезное внимание к деталям быта, отсюда обработка изображения, слегка тонированного таким образом, чтобы напоминать фотографии в журналах тридцатых годов. Но, конечно, самое главное — это конструирование фильма таким образом, чтобы постоянно разрешать вторжение *псевдослучайного* в кадр. Это прежде всего случайные прохожие, обрывки фраз каких-то «посторонних» разговоров, да и сама конструкция пространства (например, в квартире Лапшина), где через двери, открытые в коридор, постоянно попадает в кадр нечто непредвиденное (дверь как бы служит кадром в кадре). Барт писал: «Фотография — область чистой случайности и ничем иным быть не может...»²³

Герман старательно имитирует эту случайность, и эта имитация непредсказуемого, алеаторического, имеет существенное значение для поэтики фильма. Грубо говоря, можно разделить «смысл», который мы постоянно извлекаем из мира, на две категории. Смысл может быть интенциональным и неинтенциональным. Интенциональный смысл возникает тогда, когда мы направляем наше намерение на какой-либо объект и пытаемся извлечь из него знание. Интенциональный смысл проявляет себя в области репрезентации, которая постоянно занимает Германа. Неинтенциональный смысл возникает в результате случайности, не связан с активностью субъекта, но наоборот фиксирует его пассивность. Эти два вида смысла интересовали Германа уже в «Двадцати днях», где непредсказуемой случайности военных смертей противостояла искусственная художественная репрезентация войны в фильмах и спектаклях. В этих искусственных, сконструи-

рованных представлениях войны она приобретала смысл, а ее события вытягивались в причинно-следственные цепочки, называемые нами нарративом. «Реальная» же война, воплощенная в непредсказуемости попадания бомб и снарядов, не имела никакого кристаллизуемого смысла. Это была область чистого феноменального хаоса. Я уже отмечал, что в «Двадцати днях» есть и иной тип случайности—это, например, случайность «посторонних» людей, попадающих в кадр на вокзале. В каком-то смысле эти случайные прохожие, притягивающие к себе камеру, сходны со случайно лежащимися снарядами во время артподготовки. Сходны, но и отличны.

Дело в том, что эти случайные прохожие по большей части проходят мимо, не оставляя после себя никакого следа. Но кто-то (и этот кто-то непредсказуем, как *runstun* Барта) вдруг «выпрыгивает» из толпы, прорывает разрыв времен и создает мощный ауратический аффект. Поскольку этот аффект создается без намерения субъекта и как бы возникает от странного случайного стимула извне, можно сказать, что аффект этот не связан с интенциональностью, и, соответственно, с репрезентацией. Замыкание прошлого с настоящим возникает не как продукт намеренного познания, но как откровение, неожиданная вспышка, шок ауры²⁴. Случайность имеет и еще одно значение. Она выводит за рамки ауратической истории героев больших официальных исторических нарративов. Вспышка памяти (или псевдопамяти) замыкает прошлое с настоящим через *случайных прохожих*, а не официально воспетых героев, которые обречены навсегда оставаться в безвоздушном беспомыслии песен и традиционных фильмов. Случайность позволяет альтернативной истории памяти и ауры разворачиваться совершенно вовне репрезентативной сферы.

То, что вспышка памяти как будто приходит «извне», неожиданно ставит под сомнение саму категорию субъекта, тесно связанную с идеей репрезентации. Субъект утрачивает единство и распадается. Он находится здесь и теперь, но одновременно в прошлом. Его воспоминания соединяются с воспоминаниями других и т. д. Именно этот распад единого субъекта характеризует конструкцию «Лапшина», рассказчик которого и мальчик, и старик, и носитель воспоминаний своего отца и т. д. Поскольку, начиная с Канта, субъект тесно связан с движением времени, распад временного единства влечет за собой и распад единства субъекта. Шок неожиданности существен для возникновения аффекта ауры. Но если этот аффект в «Двадцати днях» главным образом относился к сознанию Лопатина (именно в его сознании возникает совмещение Ксении и Нины Николаевны), то в «Лапшине» аффект памяти обращен не на персонажа, но на зрителя. Приватная история теперь складывается не между утраченным счастьем героя и надеждой на новое счастье, но между ауратической структурой фильма, его фотографического изображения (фотография Учанска 1935 года висит на стене квартиры рассказчика в прологе) и зрителем.

1. Lukács G. History and Class Consciousness. Cambridge (Mass.): The MIT Press, 1971. P. 158.

2. Маркс К., Энгельс Ф. Соч. В 50-ти тт. М.: Политиздат, 1954–1981. Т. 1. С. 428.

3. Беньямин В. О понятии истории // Новое литературное обозрение. № 46 (2000). С. 81.

4. *Löwy M.* Fire Alarm. Reading Walter Benjamin's «On the Concept of History». L.-N.Y.: Verso, 2005. P. 30.

5. *Hamacher W.* «Now»: Walter Benjamin on Historical Time // *Walter Benjamin and History* / Ed. by A. Benjamin. L.-N.Y.: Continuum, 2005. P. 38.

6. Связь политики с аффектами, страстями—это старинная тема политической теории, в самой идее политического аффекта нет ничего нового. См.: *Politics and the Passions, 1500–1850* / Ed. by V. Kahn, N. Saccamano, D. Coli. Princeton: Princeton University Press, 2006. Новым является обоснование темпоральности, то есть *историчности*, через аффект.

7. *Ibid.* P. 45.

8. *Беньямин В.* Указ. соч. С. 82.

9. Там же. С. 81–82.

10. Это высказывание приводится Симпликием в его комментарии к «Физике» Аристотеля. См.: *Фрагменты ранних греческих философов. Часть I.* М.: Наука, 1989. С. 127.

11. *Rospabé P.* La dette de vie. Aux origines de la monnaie. P.: Editions de la découverte—M.A.U.S.S., 1995.

12. *Derrida J.* Donner le temps, 1: La fausse monnaie. P.: Galilée, 1991. P. 59–60.

13. *Беньямин В.* Указ. соч. С. 81.

14. В романе Юрия Германа «Один год», ставшим основой фильма, Занадворов тоже фигурирует, но этот персонаж не имеет никакого отношения к своему однофамильцу в фильме, который живет в той же квартире, что и Лапшин, в комнате «через кухню». В романе Занадворов—чекист ежовского толка, проверяющий работу Лапшина и его сотрудников и собирающий на них компромат. Он выступает в книге не как приятель Лапшина, но как ненавистный ему антагонист.

15. *Безрукова Л.* Алексей Герман: свою историю надо выстрадать // *Нева*. 2006. № 7. URL: <http://magazines.russ.ru/neva/2006/7/be20.html>.

16. *Barthes R.* La préparation du roman I et II. P.: Seuil/IMEC, 2003. P. 156.

17. *Беньямин В.* Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. М.: Медиум, 1996. С. 81–82.

18. Этот эффект хорошо описан Эдгаром По в известном рассказе «Сфинкс», где герой принимает бабочку, ползущую по паутине за окном, за чудовище, спускающееся по склону дальнего холма. Близкое и далекое тут парадоксально совмещаются. Любопытно, что эту иллюзию герой рассказа переживает дважды. Второй раз—несколько дней спустя, когда он «сидел в том же кресле у окна» (*По Э.А.* Полное собрание рассказов. М.: Наука, 1970. С. 644). По подчеркивает, что совпадение места существенно для всего смысла иллюзии. Речь идет о соотношении в едином пространстве иллюзии не просто далеких друг от друга объектов, но и двух временных моментов.

19. *Benjamin W.* The Arcades Project. Cambridge (Mass.): The Belknap Press, 1999. P. 314.

20. *Беньямин В.* Озарения. М.: Мартис, 2000. С. 204.

21. *Барт Р.* Camera lucida. М.: Ad Marginem, 1997. С. 143–144.

22. Там же. С. 144.

23. Там же. С. 48.

24. В «Берлинской хронике» Беньямин рассуждает о том, как формируется материал этой произвольной памяти. Он, например, указывает, что длительность пребывания в комнате не имеет существенного значения для фотографической фиксации ее облика в памяти. При этом воспоминание может быть забытым, «покуда однажды оно не вспыхивает из чужого источника, как от горящего порошка магия, и теперь мгновенный снимок фиксирует образ комнаты на пластинке» (*Benjamin W.* Selected Writings. V. 2: 1927–1934. Cambridge (Mass.): Harvard University Press, 1999. P. 633). Беньямин утверждает, что фотографическая память о его детской комнате связана с шоком. Его отец как-то пришел к нему в детскую сообщить, что умер дальний родственник. И весть об этой смерти произвела ту самую вспышку магия, о которой говорил Беньямин.