

К ИНТЕРПРЕТАЦИИ ФИЛЬМА

Михаил ЯМПОЛЬСКИЙ

МУРАТОВА: ТРИ ФИЛЬМА О ЛЮБВИ

Речь пойдет о трех первых полнометражных фильмах Муратовой. Фильмы эти, несмотря на то, что в них легко обнаруживаются истоки более зрелого муратовского творчества, по своей стилистике как будто близки традиционному повествовательному кино, в тех его формах, которые сложились в России к 1960-м годам. Их отличает от более поздних фильмов и то, что все три первых ленты посвящены теме любви. Тема эта утрачивает свое значение уже в начале 1980-х годов. В одной из последних картин режиссера «Настройщик» мотивы ранних фильмов вновь «выйдут на поверхность». Здесь немолодая героиня Нины Руслановой Люба—Любовь—носит то же самое имя, что ее же героиня из раннего фильма «Познавая белый свет». Вокруг этой немолодой Любы Муратова иронически развернет тот же клубок мотивов, которые она трактовала в первых своих творениях: убегающий или отсутствующий возлюбленный, дорога и т.д. Но в «Настройщике» все это спародировано, высмеяно.

В трех ранних фильмах любящий человек рассматривается в своей способности существовать другим, ради другого. Идентификация с другим—необходимое условие формирования личностей некоторых героев:

В предыдущем номере «Киноведческих записок» были опубликованы фрагменты книги о Кире Муратовой, над которой я сейчас работаю. Предлагаю читателю фрагмент о трех ранних фильмах Муратовой, рассматриваемых с точки зрения «кинематографической антропологии».

Нади в «Коротких встречах», Саши в «Долгих проводах», Любы в «Познавая белый свет». Точно так же личность вырастает и из разрыва с alter ego: например, из расставания с матерью в «Долгих проводах», необходимой и травматической ситуации расставания.

В фильмах 1980-х годов любовная ситуация как будто исчерпывается, подменяясь ситуацией нарциссизма. Впрочем, между нарциссизмом и любовным томлением существует определенная связь. Любовь всегда связана с недостижимостью своего объекта, с пустотой, открывающей зияние там, где человек хочет видеть присутствие. Эта пустота, это зияние являются истоком всякой значащей практики, любых форм символизации, в том числе и в кинематографе. Юлия Кристева считает, что «эта *пустота*, внутренне присущая начаткам символической функции,—это то, что выступает как первичное разделение (première separation) между тем, что еще не является *Я*, и тем, что еще не является *объектом*». При этом нарциссизм, по мнению Кристевой, «защищает эту пустоту, позволяет ей существовать и, таким образом, как оборотная сторона этой пустоты, осуществляет первичное разделение (séparation élémentaire)»¹.

Странным образом персонажи Муратовой не столько развиваются, сколько постепенно регрессируют. Они начинают с любовного выбора и той пустоты, отсутствия, которые этот выбор предполагает. И они регрессируют на более раннюю нарциссическую стадию, когда отсутствие, пустота в виде «первичного разделения» Кристевой составляют ядро формирующейся личности. В более поздних фильмах Муратовой пустота перемещается извне—из сферы любовного томления—внутри и прочно закрепляется внутри, как зияющее «ядро» за театральными личинами персонажей.

1. Отсутствующий человек («Короткие встречи»)

Первый полнометражный фильм Муратовой «Короткие встречи» (1967) повествует о двух женщинах—Валентине Ивановне Свиридовой (в исполнении самой Муратовой) и Наде (Нина Русланова), влюбленных в одного и того же мужчину—геолога Максима (Владимир Высоцкий). Максим—воплотение свободы. Он когда-то работал в управлении, страдал от хамства начальников и бумажек, все бросил и «ушел в лес», на свободу. Муратова проводит прямую ассоциацию между ним и цыганами. Когда Надя поступает на работу в буфет и видит невдалеке огни привала геологов, она спрашивает, не цыгане ли это... Максим поет цыганские романсы и не расстается с гитарой.

Образ Максима не разработан в фильме. Муратова не делает усилий представить нам объемный образ геолога, который сводится к нескольким тривиальным штрихам: шутки и особый мужской шарм, присущие Высоцкому, вот, собственно, и всё... Да и сама профессия геолога относится к разряду общих мест романтической традиции 1960-х годов. Максим, в отличие от женских персонажей, дан одним мазком. О себе он говорит: «Теперь я вольная птица. В пределах реальности, конечно, но вольная». Валентина Ивановна говорит ему: «Я тебя совсем не знаю... Ты живешь, как растение с другой планеты...» Любопытно, что она сравнивает его не с животным, какой-нибудь

птицей, например, но с растением, о котором действительно как будто нечего сказать. Впрочем, в герое Высоцкого много и от животного с его абсолютной естественностью. Максим говорит о себе, что он «простой», и не следует его «усложнять». Но эта простота растения или животного, о которой невозможно говорить². Максим настаивает на том, что он живет, не думая. А когда Свиридова сообщает ему, что в его отсутствие ведет с ним беседы и споры, он замечает: «Когда меня нет, я, наверное, говорю гораздо более умные вещи...» Эта реплика не похожа на кокетство. Размышления сковывают свободу и отделяют человека от природного мира зверей и растений³.

Условность образа Максима определяется еще и тем, что он присутствует в фильме исключительно в воспоминаниях и сновидениях героинь. Действие фильма начинается после того, как Свиридова, уставшая от бесконечных ожиданий этого скитальца, выгнала Максима из дома, и после того как завершился его короткий роман с буфетчицей Надей. Максим существует в прошлом и дается только как след этого прошлого. Его «простота»—это «простота» отсутствия. Соответственно, он и вспоминается как довольно ходульный образ обаятельного бродяги.

Хотя «Короткие встречи»—первая большая работа Муратовой, фильм сделан с удивительным мастерством. Здесь уже в полной мере проявляет себя способность режиссера сложно организовать повествование (сценарий самой Муратовой и Леонида Жуховицкого), сплетя его из разных слоек. Фильм начинается с того, что Валентина Ивановна, работающая «ответственным работником» горисполкома заштатного городка, в одиночестве ведет разговор с самой собой. Вскоре в дом является Надя, которая, как мы узнаем позже, приехала в город в поисках Максима, а вместо своего любовника нашла даму его сердца, которая принимает ее за домработницу. Надя остается жить у Свиридовой, которая укладывает ее, уставшую с дороги, спать. Перед сном хозяйка квартиры касается рукой зеркала и раскачивает его, а потом ложится в постель. И далее следуют обрывки сновидений-воспоминаний героинь, сплетенные воедино и как бы проникающие в пространство той квартиры, где они на время связали свою жизнь.

Фильм снят в манере, от которой Муратова затем откажется, с преобладанием крупных планов и эксцентричной кадрировкой лиц, занимающих нижнюю часть кадра (этот стиль отчасти сохранится и в «Долгих проводах»). Часто Муратова снимает персонажей со спины. Подчеркнутая фрагментация помогает режиссеру создать своего рода пространственную химеру. Режиссер перемежает одно другим лица ворочающихся в своих постелях женщин и перемешивает их воспоминания-грезы, в которых является Максим. Крупные планы помогают переходить от пространства одного воспоминания к другому, от одной женщины к другой, соединяя все это в странную, нерасчленимую вязь. Это вязь, для которой зеркало, которого касалась героиня Муратовой, является моделью. Миры этих женщин, благодаря проходящему через них Максиму, как бы соединяются и отражаются друг в друге. Удивительно и то, что в воспоминаниях Валентины Ивановны и Нади Максим всюду более или менее одинаков.

Надя заполняет пустое пространство в мире Валентины Ивановны, занимая место собеседника в том бесконечном диалоге с самой собой, кото-

рый она ведет. Но и сама Валентина Ивановна формируется этой пустотой. Ее Я «растет» от устремленности к зиянию, оставленному Максимом. Ролан Барт писал о функции отсутствия в любви: «Любовная разлука направлена только в одну сторону и может быть высказана лишь с позиций остающегося—а не уезжающего; всегда присутствующее “я” образуется только перед лицом все время отсутствующего “ты”»⁴.

Максим функционально лишь обозначает пустоту, которая не может быть до конца заполнена, но само наличие которой делает возможным и даже необходимым существование Свиридовой и появление Нади, формирование их «отдельного» отношения. Муратова сосредоточивается на мире провинциального городка, попутно касается судеб нескольких перебравшихся туда из деревни девиц, но не испытывает ни малейшего желания последовать за геологами в лес. Человек свободы в фильме—это фикция, объект желания, зияющее отсутствие, и не больше того. В фильме «Среди серых камней» (1983) Муратова сосредоточится именно на этих мифических «зияниях», людях, исключенных из «нормального» общества и сферы законности, и обнаружит в них театральность личины, отсутствие сущности и пародийные отголоски социума. В «Коротких встречах» она не идет дальше ненавязчивой констатации банальности персонажа Высоцкого. «Свободный» человек интересует Муратову лишь в той мере, в какой он важен для организации мира «несвободных» от него женщин.

Сартр утверждал, что ничто может быть дано нам в нашем феноменологическом опыте. Он приводил в пример ситуацию, когда человек заходит в кафе в поисках своего приятеля—Пьера. Но Пьера в кафе нет. Это отсутствие структурирует все пространство кафе. Изначально тут посетители, столы и стулья—фон, на котором должна возникнуть фигура Пьера, но Пьера нет, и все попытки иных людей или предметов выйти из фона на авансцену нашего восприятия проваливаются, люди и вещи погружаются назад в безразличный фон: «это отрицание дается моей интуиции; я оказываюсь свидетелем последовательного исчезновения всех предметов, на которые я смотрю—в особенности лиц, которые задерживают на мгновение мое внимание (не Пьер ли это?) и которые быстро распадаются именно потому, что они—“не” лицо Пьера»⁵. Отсутствие Пьера структурирует весь окружающий мир.

Точно так же воздействует на мир Свиридовой отсутствие Максима. При всей ее доброжелательности, она, по существу, не замечает людей, которым оказывает важные услуги, как, впрочем, не замечает и Надю. Все вокруг Свиридовой распадается и уходит в фон, фигуры окружающих людей разрушаются фигурой отсутствия.

В фильме есть важный эпизод, в котором участвует некая провинциальная девица Зина, восхищающаяся Валентиной Ивановной и пользующаяся ее домашней библиотекой. В приступе откровенности она говорит своей покровительнице и идеалу: «Я, Валентина Ивановна, из-за вас замуж не вышла. Я от своего круга отбилась, а к вашему не прибилась. Теперь мне умные нравятся, а я-то им нет...» И далее она объясняет, что раньше ее жизнь была невыносима, потому что она жила в семье, вид которой погружал ее в меланхолию. Но после перехода в общежитие, где многие живут в полном одиночестве, жизнь перестала казаться такой унылой и стала сносной. Дом, таким

образом, оказывается именно таким пространством, где отсутствие, зияние, неполнота проявляют себя с особой силой. Это место счастья, которое в принципе не может состояться. И связано это с тем, что дом—это прежде всего место отсутствия, которое неизбежно переходит в состояние несвободы, куда Максим приходит только, чтобы вновь уйти. Квартира Валентины Ивановны в одном из эпизодов ремонтируется (ремонт или строительство—это почти постоянное состояние дома), и стены в ней оклеены газетами, испещренными заголовками, на одном из которых фиксирует внимание камера: «В долгу перед мандатом долга». Заголовок этот—не просто газетное клише, но квинтэссенция того состояния несвободы, о котором говорит Максим и которое он дает почувствовать самим своим существованием.

По долгу своей службы Валентина Ивановна занимается домами, новостройками, коммунальным хозяйством. Одна из ее служебных обязанностей—принимать новые дома у строителей. В этом она проявляет особую принципиальность, категорически отказываясь принимать дома, к которым не подведена вода. Жильцы умоляют ее принять дом без воды, им негде жить, у них нет крыши над головой, но она отказывается. Вода здесь играет типичную для Муратовой роль *прямой* метафоры. Это то, без чего невозможно жить. Отсутствие воды делает место пустыней. Дом без воды—это дом, воплощающий в себе неполноту, зияние, нежизненность. Настаивая на своем, Валентина Ивановна не хочет смириться с тем, что дом—это такое место, в котором живительная вода возможна лишь, как навязчивый призрак,—в форме своего отсутствия. Вода—нечто, протекающее через дом, но не задерживающееся в нем. В начале «Долгих проводов» опять возникает тот же мотив: Саша и его мать посещают питомник, в котором растения выращивают гидропоникой, без земли. Муратова показывает растение, плывущее в воде, чьи корни не имеют связи с землей. Вслед за этим следует эпизод на кладбище, куда высаживаются купленные героями цветы. Могила—это место укоренения. Человек окончательно обретает «дом», только после смерти. Точно так же и мир свободы в «Коротких встречах»—это только утопия, которая реализуется в доме, как его отрицание, как отрицание порядка, долга, однообразной повторности.

Дом—это странное место, которое нам дано полнее пережить в момент возвращения в него, чем во время жизни в нем. Возвращаясь в дом, ты с радостью обнаруживаешь хорошо знакомые лица и вещи, но, как заметил Хайдеггер, «дóма люди и вещи кажутся приятно знакомыми, но они в действительности не являются таковыми»⁶. На первых порах к знакомому тут примешивается чужое, делающее дом особенно привлекательным—зоной, свободной от рутины, областью свободы. Призрак возвращения Максима делает дом Валентины Ивановны и невыносимым, и притягательным одновременно.

Но Максим иначе как в воспоминаниях так до конца фильма и не появляется в этом пространстве. Знаком его присутствия/отсутствия служит висящая на стене гитара. Он обещает явиться в конце, но, как Годо, так физически и не возникает. Сначала он присылает вместо себя купленный им в бюро услуг магнитофон, на который записано его послание. Подарок магнитофона через бюро услуг—довольно искусственный сюжетный ход,

который может быть оправдан только острой необходимостью в явлении персонажа в виде бесплотного голоса. Голос без тела дважды вторгается в дом. Сначала он проникает туда с магнитофоном, а затем междугородним телефонным разговором. Дважды мы слышим голос Максима—и это максимум физического присутствия героя, который допускает Муратова. Естественно, голос Высоцкого в магнитофоне в 1960-е годы—явление особого порядка. Для большинства советских людей Высоцкий только и был голосом в магнитофоне. Вполне вероятно, выбор Высоцкого на роль Максима диктовался тем фактом, что власть этого всеобщего кумира над сердцами основывалась по преимуществу на звучании голоса, отделенного от тела. Голос Максима—в фильме—это именно акустический объект. Кумир, как замечает Валентина Ивановна, «не любит разговаривать». Он либо поет, либо шутит... Но голос настолько важен для этой роли, что именно магнитофон с записью голоса, а не письмо фигурирует в фильме.

Философия много сказала о фоноцентризме европейской культуры, который, как заметил Деррида, совпадает с пониманием бытия как наличия. Вспомогательная роль, отводившаяся культурой письму, связана как раз с тем, что письму отказывали в выражении присутствия⁷. Магнитофонная запись голоса парадоксальна. Она дает эффект присутствия, который создается записью (письмом), регистрирующим отсутствие.

Голос, оторванный от тела, играет в фильме существенную роль. Свиридова записывает на подаренный ей магнитофон свое выступление на грядущей конференции, посвященной сельскому хозяйству. В этом выступлении, которое она готовит вопреки собственной воле, она призывает горожан отправляться в колхозы на помощь селу. Решительное нежелание произносить эту речь связано с тем, что она противоречит воле самой Свиридовой, которая страстно желает не отъезда из города, но *возвращения* в город, в дом своего утерянного возлюбленного. Речь эта существует исключительно в виде магнитофонной записи, она отделена от тела героини и может звучать только как симулякр ее живого голоса.

Любопытно, что речь эту по ошибке заводят на магнитофоне деревенские жители—Надя, ее подруга Люба, бежавшие из села, и их односельчанин, вздыхающий по Любе и ненадолго приехавший в город. Под речь Свиридовой этот односельчанин вдруг заявляет, что он тоже *уедет* из деревни. Существо речи Валентины Ивановны проявляется именно в обратной реакции ее слушателей. Голос без тела обнаруживает свою фундаментальную несостоятельность. Показательно, что Надя стирает запись этой речи, потому что она «лжива». Магнитофонная речь Валентины Ивановны разоблачает симулятивный характер присутствия Максима в записи голоса, а отчасти, я думаю, и в голосе его песен. Песни Высоцкого в значительной мере функционировали в качестве *фетишей*, прикрывавших отсутствие тела в магнитофонной песенной культуре последних десятилетий социализма. Тема фетиша и зияния еще выйдет на первый план у Муратовой в «Чувствительном милиционере».

Голос, как ни что иное, обнаруживает в кино структуру зияния, с которой связана у Муратовой тема свободы. Немое кино всегда основывалось на интервалах и зияниях. Одно из зияний создавалось *телами без голосов*. А ведь

именно зияние, как известно, создает структуру желания. Стремление овладеть, заполнить зияние присутствием. Появление голоса в кино заполнило этот провал. Появилось кино с утрированной синхронностью звучания, о котором Мишель Шион написал, что оно было «кинематографом, которому не хватало пустоты» (*manquait le vide*)⁸. Отсутствие вновь проникает в кинематограф, когда в нем появляется *голос без тела* (как, например, в «Завещании доктора Мабузе» Фрица Ланга). Поскольку традиционно в кино изображение выступает как источник и носитель звука, то отсутствие видимого тела в изображении создает странное чувство, что голос не имеет места (как не имеет места Максим, его экспедиция—это «не место»—*ou-toros*). Это голос, который звучит отовсюду и ниоткуда. Магнитофонный ящик в таких случаях может выступать лишь как сомнительный эрзац тела говорящего.

Фильмы чаще всего *симулируют* наличие отсутствующего человека. Безнадежным кажется жест обеих женщин, ощупывающих лицо Максима, чтобы убедиться, что он есть, что он физически наличное тело, а не просто зияние, фантазм, порожденный одиночеством и желанием. Точно такой же жест ощупывания Муратова повторяет несколько раз, когда героини трогают стены сдаваемого строителями дома или стены квартиры, в которой они живут.

Но сама прочность этих стен задается именно мнимостью мужчины в них. Прочность стен—это приманка для бродяги, сам факт существования которого требует постоянного подтверждения. Именно это отсутствие позволяет сработать всей механике сюжета «Коротких встреч». Фильм (этот, как и многие фильмы режиссера)—это *комедия ситуаций*, в которой комедийные моменты нейтрализованы. Весь сюжет—и это характерно для такого рода комедий—строится на недоразумении. Надя едет в город на поиски упорхнувшего геолога, который пообещал взять ее с собой в экспедицию поваром. Она получает адрес в адресном бюро и оказывается в квартире Свиридовой, *по недоразумению* принимающей ее за домработницу. *Удивительным образом* (и это типично для комедий ситуаций) Надя не разоблачает себя и остается прислугой у «ответственного работника». Постепенно Валентина Ивановна в глазах Нади отчасти заменяет собой Максима, а Надя окружает Свиридову заботой, которую ей не дает отсутствующий Максим. Таким образом, именно зияние в доме Валентины Ивановны организует странный союз двух женщин, между которыми постепенно развивается необычная связь. Сразу после явления в дом магнитофона с голосом Максима обе они делают прически, которые обнаруживают в них зеркальное сходство. Зеркало вообще действует как мембрана между Надей и Валентиной Ивановной, через которую сплетаются воедино их воспоминания о любви к одному и тому же человеку. В конце фильма Надя, ожидающая прихода Максима, который вот-вот должен вновь явиться, сервирует стол на двоих и навсегда покидает дом Свиридовой. Ее функция двойника и эрзаца Максима исчерпана. Подобие развязки уже не за горами. Но Муратова осложняет ситуацию намеком на то, что встреча двух любовников (супругов?) может не состояться. В момент долгожданного возвращения Максима Свиридовой совершенно необходимо отправиться на конференцию по водоснабжению с докладом о воде. Этот вполне комедийный штрих позволяет предположить, что в отношениях Валентины Ивановны и Максима зияние продолжит иг-

рать свою структурирующую роль. В «Коротких встречах» мир свободы— не более чем утопия, «не-место», зияние, проявляющие себя в конфигурации мира должествования, которому принадлежат героини. Описать мир свободы иначе, чем через фигуру отсутствия, Муратова не решается.

2. Присутствующий человек («Долгие провода»)

Следующий фильм «Долгие провода» (1971) непосредственно связан с «Короткими встречами». На связь эту указывает и «рифмовка» названий: «короткие»/«долгие», «встречи»/«провода». Даже структура сюжета (сценарий Наталии Рязанцевой) отчасти воспроизводит структуру более раннего фильма. Здесь впервые Муратова прибегает к практике, которая станет для нее потом привычной. Она берет ситуацию предыдущего фильма и варьирует ее, как бы ставя мысленный эксперимент: что случится с персонажами, если несколько изменить исходные условия задачи? Если «Короткие встречи» строятся вокруг отсутствия мужчины в жизни двух входящих в соприкосновение женщин, то сюжет «Долгих проводов» включает в себя двух мужчин и одну женщину. Женщина эта—Евгения Васильевна Устинова, заведующая отделом переводов в каком-то техническом учреждении. Мужчины—это ее бывший муж и сын. Муж уехал от нее из Одессы в Новосибирск и давным-давно бросил своего сына Сашу. Муж бежал от нее, из ее дома в неопределенное пространство свободы. Показательно, что Муратова рифмует этого отсутствующего мужа с Максимом. Максим—геолог, муж—археолог. Но сама форма существования вне дома здесь принципиально важна. Так же, как и Максим, отец Саши ни разу физически не возникает в фильме; так же, как и в «Коротких встречах», он явлен голосом в телефоне. В отличие от предыдущего фильма он фигурирует не только голосом, но и в слайдах, которые рассматривают герои.

Фильм повествует о том, как подросток Саша (Олег Владимирский) стремится уйти из дома вслед за отцом, уехать от матери, жизнь с которой стала для него невыносимой. В центр фильма выдвигается трагедия Евгении Васильевны (Зинаида Шарко), понимающей, что ей предстоит пережить вторичную потерю близкого человека. На сей раз Муратова сосредоточивается не столько на том, как отсутствие структурирует форму присутствия, но на том, как *присутствие делает значимым фигуру отсутствия*.

Героиня Шарко травмирована отсутствием мужа, утратой любимого человека. Поэтому она исключительно ценит любую форму присутствия, привязанности. В начале фильма, в эпизоде пикника в зимнем санатории, она говорит, что любит собак, особенно дворняжек: «Собаки, они привязываются к человеку с первого взгляда и до гробовой доски». «И меня, вот, собаки очень любят»,—утверждает она, и, чтобы доказать правоту своих слов, она импульсивно снимает с ноги туфлю и швыряет, командуя собаке: «апорт!» Собака устремляется за туфлей, но вместо того, чтобы вернуть ее Евгении Васильевне, начинает веселую возню с детьми на пляже. Этот маленький эпизод эмблематичен. Даже собаки, которым героиня приписывает неизменное желание быть рядом, стремятся к независимости, автономнос-

ти. Навязчивая форма присутствия Евгении Васильевны заставляет людей (и даже собак) дистанцироваться от нее.

Показательно, что Муратова делает Устинову переводчицей, которая страдает от отсутствия прямой разговорной практики («Просто не с кем разговаривать»,—объясняет она своему новому знакомому Николаю Сергеевичу). В фильме есть эпизод, в котором выясняется, что учреждение, где работает Устинова, ожидает приезда иностранцев, но его руководитель не верит в способность собственных переводчиков обеспечить перевод устной речи, а потому обращается к опытному человеку со стороны. Он объясняет Устиновой: «Ведь тут нужен опыт, знание этикета». Но именно знания этикета, который часто требует шутки или ненавязчивого исчезновения, и не имеет Устинова со своей утрированной этикой настоящего присутствия.

В начале фильма Муратова считает должным указать на еще одно травматическое отсутствие в мире Устиновой. Ее отец умер, и она везет сына на его могилу. «Ах, если бы дедушка был жив!»—в сердцах восклицает она. Отец в глазах Евгении Васильевны—это нечто надежное, неспособное исчезнуть. Его исчезновение в мире Устиновой превращается в его неотвязное наличие. Точно так же исчезновение отца придает ему характер навязчиво наличествующего фетиша в воображении Саши. Отец Устиновой, впрочем, уже не может покинуть ее⁹. Надежное присутствие всегда выражает себя, в конце концов, в форме смерти. Характерно, что в более поздних фильмах, таких как «Второстепенные люди» (2001) и особенно «Два в одном» (2006), мертвец становится абсолютным воплощением присутствия, от него вообще невозможно избавиться.

Уже упоминавшийся мной Сартр писал о странном чувстве неотвязности существования вещей, которое вдруг охватывает человека. Одна из особенностей этого чувства—открытие того, что существование не имеет ни причины, ни смысла, ни закономерности:

«Существовать—это значит *быть здесь*, только и всего; существования вдруг оказываются перед тобой, на них можно *наткнуться*, но в них нет закономерности. Полагаю, некоторые люди это поняли. Но они попытались преодолеть эту случайность, изобретя существо необходимое и самодовлеющее. Но ни одно необходимое существо не может помочь объяснить существование: случайность—это нечто абсолютное, а стало быть, некая совершенная беспричинность. Беспричинно все—этот парк, этот город и я сам. Когда это до тебя доходит, тебя начинает мутить и все плывет...»¹⁰

Тошнота—это реакция на обнаружение существования, то есть присутствия здесь и теперь чего-то, что не обнаруживает никакого смысла. Позже в «Чувствительном милиционере», например, Муратова будет специально осмысливать отношения между случайностью, закономерностью и смыслом. Тут же дан лишь первый намек на эту тему. Но уже здесь, как и позже в «Чувствительном милиционере», закономерность, то есть смысл, связывается с любовью. Для Евгении Васильевны мир приемлем в той мере, в какой он оправдан любовью. Она считает, что собаки любят ее, что ее любит сын, она любит покойного отца. В «Милиционере» эта тема любви приобретает приторно-сентиментальный и пародийный оттенок. Любовь—это та инъекция смысла, которая позволяет вынести гнетущее, тошнотворное и

неотвязное присутствие, обнаружить в случайном закономерное. А тягостность сопresутствия двух героев подчеркивается Муратовой, поселившей их в одной комнате, разделенной ширмами.

Показательно, что в какой-то момент Николай Сергеевич говорит Устиновой: «Увез бы я вас куда-нибудь отсюда, в деревню, к тетке, в глушь, в Саратов, чтобы прийти в себя и вновь обрести чувство юмора и иные чувства, помогающие жить на свете». Речь идет о буквальном дистанцировании Устиновой по отношению к ней самой. Она должна перестать занимать некое неподвижное место своего «здесь» присутствия. Чувство юмора—это только способ иронического дистанцирования от бессмысленности присутствия. Но Евгения Васильевна знает только одно обоснование присутствия—любовь, и не может представить себе никакой формы дистанцирования: «У меня никогда не было и нет чувства юмора, я вообще не понимаю этого вашего чувства». Отношения Евгении Васильевны с любой формой дистанцирования и коммуникации чрезвычайно сложны. Она не способна даже написать телеграмму своему мужу, ей под силу лишь писать под диктовку (на почте) клишированное письмо чужого человека. Коммуникация—это уже форма признания различия и расстояния.

Желание Саши уехать от матери не имеет никакой иной задачи кроме дистанцирования. Он объясняет отцу: «Просто я хочу уехать куда-нибудь. Я все равно уеду. Я хочу уехать, начать новую жизнь. Это всё к черту...» Показательно, конечно, и стремление Саши присоединиться именно к археологической экспедиции, которая воплощает абсолютную дистанцированность от «сейчас» и «здесь». Когда-то считалось, что Афродиту сопровождают два вида Эроса—Потос и Химерос: желание, обращенное на того, кто отсутствует, и желание, направленное на присутствующего¹¹. Химерос почти всегда удален из ранних фильмов Муратовой, которые предстают именно как царство Потоса. Слугой этого Эроса дистанцирования выступает Саша.

Саша, переживающий травму столкновения с существованием и присутствием, воплощает все возможные формы дистанцирования. Он ироничен и совершенно поглощен идеей отъезда, ухода из ограниченного места совместного обитания с матерью в никуда, в бесконечные просторы Сибири, ассоциируемые с отцом. Он стремится сменить «место» на «пространство». Это стремление делает его человеком современности, которая ориентирована на раскрытие неограниченных пространств и их завоевание. Существенно и то, что любимое занятие Саши—сидеть в темноте и разглядывать слайды¹². Здесь впервые заявляет о себе с полной силой важная в дальнейшем для Муратовой тема изображения, картинки, имиджа¹³. Мать не понимает этого увлечения сына: «Что за страсть к картинкам?» Но картинка—это именно присутствие чего-то отсутствующего, это именно форма репрезентации, снимающей тошнотворный эффект непосредственности. Показательно, что Саша просит своего друга Павлика позвонить своей приятельнице (нравящейся ему девушке Маше¹⁴) и сказать, что он уже уехал, что его нет. Исчезновение для него это форма ухаживания, ведь проявление симпатии—это освобождение человека от навязчивости собственного существования. В то время как Саша ассоциируется со слайдами (которые, конечно, не что иное, как метафора кино), Евгения Васильевна

имеет в комнате свои суррогаты подлинного присутствия—чучело утки и куклы—объекты манипуляции. Куклы будут в дальнейшем проходить через многие фильмы Муратовой вплоть до последнего¹⁵.

Первую половину фильма Муратова старательно поддерживает оппозицию между матерью, как воплощением присутствия, и сыном, как воплощением бегства от всякой формы присутствия. Ситуация, однако, усложняется к середине фильма. Усложнение это связано с эпизодической для фильма фигурой некой Татьяны Карцевой, с которой Саша флиртует. Саша приходит к своему приятелю Павлику, которого не застает. Он сталкивается у дома с Карцевой, которая предлагает ему зайти внутрь, но он отказывается—дом абсолютно негативно для него маркирован. Через какое-то время Карцева присоединяется к Саше на улице. Он спрашивает: «А говорили, ты с военными уезжаешь на Сахалин?» Карцева, таким образом, оказывается в одной зоне с Сашей. Она стремится уехать прочь, выясняется, что она бросает одну работу за другой и не в состоянии нигде задержаться. Муратова делает девушку несколько деформированным отражением самого Саши.

Вдруг Карцева пытается спрятаться за Сашей от какого-то мужчины, общественника из некой комиссии. Саша довольно агрессивно и, ерничая сверх меры, пытается отшить общественника: «Может, вы мешаете, может, у нас отношения, любовь, например...» Но общественник навязывает ему свою игру. Он рассматривает его руку и заявляет, что не видит в линии его руки фигуры Карцевой, потому «что тебе, например, наплевать, что она есть завтра будет. Она четвертую работу бросила. А мне, например, не наплевать...» То, что эти слова произвели на Сашу глубокое впечатление, явствует из того, что сразу после этой сцены мы видим Евгению Васильевну, устраивающую Карцеву на работу. Иными словами, здесь впервые становится очевидным, что Саша поступает против собственной принципиальной установки—бегства с любого места, которое может фиксировать присутствие. Немцы назвали бы такую установку на уничтожение места *Entortung*¹⁶. Саша усилиями своей мамы устраивает Карцеву на работу, ищет для нее *место*.

Это изменение установки, несомненно, связано с открытием смысла любви, в которую играет Саша с Карцевой. *Entortung*, как и любая форма дистанцирования, выражает равнодушие. Станным образом здесь происходит реверсия ситуации, о которой писал Сартр. Для Сартра присутствие «здесь», существование—это чистая случайность, «некая совершенная беспричинность», а потому оно предполагает модальность безразличия. Для Муратовой в момент этой реверсии дистанцирование, репрезентация, бегство оказываются выразителями случайности, а, следовательно, и носителями безразличия. Если в эпизоде, когда Павлик лжет Маше, что Саша уехал, Саша действует вполне романтически, то в эпизоде с Карцевой, где для романтизма не остается места, неожиданно обнаруживается обратная сторона дистанцирования, которое фетишизирует Устинов-младший.

В разговоре с Евгенией Васильевной Карцева между прочим сообщает, что Саша уезжает к отцу. Первая реакция Устиновой—начать следить за сыном. Она прячется, наблюдая за ним у школы, по пути домой, на почтамте и т.д. Тем самым трансформируется и структура фильма. Из фигуры абсолютного, навязчивого, неприкрытого присутствия Устинова превраща-

ется в вуайера, прячущего себя. Вуайеризм в значительной мере определяет стилистику фильма. Множество кадров тут сняты сквозь препятствия, растения, строения и т.д. Неполнота видимого в полной мере выражает принципиальную для фильма «диалектику» присутствия/отсутствия. Та же самая «диалектика» определяет и особенности фонограммы фильма, где зоны звучания вдруг чередуются с зонами абсолютной тишины или глухоты.

Как только Евгения Васильевна начинает подсматривать, мир меняется. Она перестает доминировать в нем как фигура тошнотворного присутствия, и мир соответственно (и это отражено в стилистике фильма) превращается для нее в картинку. В мир проникает дистанция, предполагаемая позицией наблюдателя. Начинается постепенная интеграция Устиновой в мир ее сына, который, как мы знаем, уже готов к признанию любви как основы присутствия. Интеграция эта изображается Муратовой чрезвычайно тонко. Мы видим, как Евгения Васильевна в тайне от сына устраивает собственное слайд-шоу и изучает фотографии прошлогодней экспедиции с участием отца и сына. Слайд с изображением Саши и отца проецируется на ее тело. Но еще раньше, как только Устинова принимает позицию вуайера, мы видим ее лицо в зеркале (она накладывает грим)¹⁷, то есть уже превращенной в картинку, репрезентированной.

Кульминации «Долгие проводы» достигают в финале, в котором позиция зрителя (наблюдателя) странно соединяется с травматической формой присутствия. Последняя большая сцена происходит на торжественном вечере, где среди гостей находятся иностранцы, которых, в конце концов, переводят переводчики предприятия, и где награждают лучших работников. Вечер завершается концертом. Евгения Васильевна находит в толпе сына, который от нее скрывался, и они направляются в зрительный зал на концерт, но обнаруживают, что места, на которых они раньше сидели, заняты. Устинова, не смотря на шиканье и крайнюю неловкость ситуации, встает посреди зала и настаивает, что она не уйдет, что это ее «место». Здесь фиксированность на месте достигает предела, а навязчивость присутствия становится совершенно невыносимой для Саши, который старается увести мать. Важно, однако, то, что Устинова со своей неотвязностью мучительного присутствия на сей раз оказывается в зрительном зале, зрителем, наблюдателем происходящего на сцене. И то, что происходит на сцене, раздражает ее: «Не хочу я смотреть дурацкий этот концерт, они мне все на нервы действуют». Впервые она дает резко негативную реакцию на *присутствие* других (пусть и на сцене¹⁸). Евгения Васильевна сочетает позицию зрителя и актера. И это сочетание разрывает ее в клочья. На сцене между тем девушка поет песню на слова лермонтовского «Белеет парус одинокий», которые звучат непосредственным комментарием к происходящему: «Что ищет он в стране далекой, что кинул он в краю родном?» «Увы, он счастья не ищет и не от счастья бежит». Лермонтовская ситуация неопределенности бегства и оставания в полной мере относится к мучительной двойственности положения героини. И сразу же после этого невыносимого, постыдного (почти что в духе Достоевского) конфуза Саша признается матери, что любит ее и никуда не едет.

Мне представляется, что мораль фильма в полной мере связана с проблематикой присутствия и изменением точки зрения Саши, которое произошло

уже гораздо раньше. Постепенно становится понятным, что альтернатива, перед которой оказывается юноша—это альтернатива репрезентации, картинки, равнодушной замены присутствия симулякром или мучительного переживания навязчивого существования, в котором, увы, только и может проявить себя человек. Любовь в этом контексте (в противоположность тому, что говорил о любви Барт) оказывается на стороне «тошнотворного» присутствия, а не мира теней и репрезентации. Устинова и ее сын решают свою дилемму на полпути друг к другу, каждый для себя, открывая новый, иной смысл любви. Для Евгении Васильевны любовь теперь—это умение становиться картинкой, утрачивать навязчивость существования, для Саши же—это умение признать объект любви только в присутствующем человеке, а не в дистанцированной химере.

В «Долгих проводах» Муратова максимально близко подошла к проблематике присутствия человека как он есть. Никогда больше она не повторит этого своего опыта. Травматическое присутствие будет и дальше едва ли не основной темой ее рефлексии, но это чаще всего будет присутствие картинки, образа, репрезентации, в которых нет ни малейшего места для объекта любви—человека. Экран отныне, за редкими исключениями, будет отдан буффонам, чьи личины, несмотря на навязчивость их самопрезентации, отмечены предельной дистанцированностью по отношению к самим себе, предельной неаутентичностью.

Присутствие—это и форма идентичности, повторения самого себя, утверждения собственной неизменности. Эти качества отныне будут приписываться Муратовой не человеку, а животным, например, лошадям. В этом смысле мне кажется эмблематичным кадр, где в зеркале вместо лица Евгении Васильевны возникает изображение лошади со слайда. Это приравнение героини фильма животному предвещает последующее движение режиссерской мысли. Человек ушел, присутствие, связанное с его *существованием*, исчерпано. Никто не может занять его места, кроме череды фальшивых масок, не имеющих подлинного присутствия. На месте *человека* теперь гарцует лошадь. Присутствие теперь поделено между животными и мертвецами.

С этой точки зрения эпиграфом к «Долгим проводам» я бы выбрал не «Белеет парус», но «Восьмую дуинскую элегию» Рильке, в которой между прочим фигурирует «зверь» («Сквозь нас безмолвный зверь глядит спокойно»). В ней удивительно точно соединены мотивы трагической инверсии зрителя и деятеля, неизменного присутствия и безостановочного исчезновения, одним словом, мотивы *долгого прощания*:

«Мы зрители везде,
Всегда при всем и никогда вовне.
Порядок наводя, мы разрушаем,
И сами разрушаемся потом.
Кто нас перевернул на этот лад?
Что мы ни делаем, мы словно тот,
Кто прочь уходит. На холме последнем,
С которого долина вся видна,
Он оборачивается и медлит.
Так мы живем, прощаясь без конца»¹⁹.

3. Человек без свойств в движении («Познавая белый свет»)

«Познавая белый свет» (1978)—следующий фильм Муратовой—был сделан после семилетнего перерыва на «Ленфильме». Фильм этот сильно отличается от двух предыдущих. В нем уже совершенно очевидны признаки «зрелого» периода. В целом его можно охарактеризовать как переходный. Первые два фильма были построены вокруг определенного, более или менее строго очерченного места действия. В обоих случаях в центре повествовательного пространства находились квартиры героинь. Правда, пространства эти обретали смысл только через соотношение с чем-то внеположенным, отсутствующим. Это были фильмы, сконцентрированные вокруг определенных «площадок», герметическая целостность которых была под угрозой. В новом фильме Муратова избирает совершенно иное пространство действия. Все происходит на некой огромной стройке (тракторный завод, новый город возле завода), из тех, которые входили в репертуар обязательных топосов советского искусства. Эта связь с официальным репертуаром советского кино существенна для фильма. Но в более широком смысле—это пространство абсолютной неопределенности, неопределенности. Героиня—штукатурщица Люба (Нина Русланова) живет с общежитии-вагончике с членами своей бригады. Два других героя фильма—шоферы Николай (Алексей Жарков) и Михаил (Сергей Попов) показаны только в автомобилях, мы ничего не знаем о месте их обитания. Они даны именно как фигуры в движении, «кружащиеся» вокруг Любы.

Структура сюжета выстроена как любовный треугольник. Когда Михаил случайно встречает Любу на дороге, она уже живет с Николаем. В конце фильма Николай получает отставку, а Михаил окончательно занимает его место. Предыдущие фильмы Муратовой в той или степени касались любви и ее перипетий, но «Познавая белый свет», во всяком случае, на первый взгляд, *полностью* сосредоточен на теме любви, больше, чем какой-либо иной фильм режиссера. Вся философия фильма строится вокруг любопытной структуры любовного треугольника.

Люба (Муратова дает ей «говорящее» имя—Любовь)—женщина, за которую идет борьба между двумя мужчинами—штукатурщица. Только она «прописана» в постоянные пространства—общежития и новостройки, в которой она работает. Люба—общественница. Мы знакомимся с ней в момент, когда она отправляется на массовую комсомольскую свадьбу, где должна приветствовать и напутствовать молодоженов. Речь, с которой она обращается к ним, повторяется в фильме трижды. Сначала закадровым голосом, потом на комсомольской свадьбе и в конце, когда Михаил расспрашивает ее об этой «речи», она повторяет ее наизусть. Речь эта состоит из привычных для таких обстоятельств штампов: «...главное это счастье, его на заводах не делают, даже на самых лучших конвейерах...» и т.д. Николай, ее любовник, сопровождающий ее на «мероприятие», сразу после ее выступления комментирует: «Любовь—это временное увлечение. Ты же знаешь...»—«Я знаю,—отвечает Люба,—но я не хочу этого знать... Никто никого не любит»²⁰. Разговоры Любы о любви в начале фильма—чистая

риторика, воспроизведение клише, в которые она сама не верит, хотя и хочет в них верить. Переход от риторики к словам «от себя» сопровождается красноречивым жестом: Люба стягивает с головы парик, в котором она напутствовала новобранных, и вновь становится собой.

Шофер Николай, живущий с Любой, весь соткан из сплошных речевых клише. В первом же кадре фильма он вскакивает на подножку самосвала Михаила и обращает к нему речь, в которой нет ни одного его собственного слова: «Шеф, смотри, скорость, комфорт, повышенная проходимость, маневр, сидения регулируются в продольном положении и по наклону...» Он выпаливает какие-то фразы из рекламного проспекта «Жигулей». Перед выступлением Любы на свадьбе, когда Михаил на минуту останавливается у знакомого гончара, Николай сейчас же вскакивает на бампер его грузовика и начинает речь: «Для современного человека летящий в небе самолет или отрывающаяся от земли ракета на экранах телевизоров—все это, товарищи, привычное глазу зрелище. Но сколько людей в наше время видело, как работает гончар...» Конечно, эти речи окрашены ерничеством, но Николай буквально не умеет говорить от себя. Его речь обыкновенно оторвана от окружающей реальности и витает в каком-то необитаемом пространстве иронической софистики. «Речь» Любы на свадьбе находится в прямом отношении к речам Николая, но между ними существует разница. Люба пытается, хотя и безуспешно, верить в то, что говорит, Николай подобных попыток не предпринимает. Его речь совершенно ни с чем не соотносится. Сам Николай испытывает доверие не столько к реальности, сколько к самодостаточности собственных речей: «Я всегда правильно говорю»,—заявляет он, и Люба откликается эхом: «Ты всегда правильно говоришь».

После того, как герои уезжают со свадьбы, Николай начинает рассказывать о своем брате, который легко толкает штангу в сто килограммов и сейчас сидит в тюрьме за то, что один, защищая честь женщины, избил 13 человек. Люба реагирует: «Что-то я раньше не слыхала ничего о твоём брате...» Но тут же она сама придумывает собственную историю о брате, который якобы хотел быть летчиком, а стал подводником. Эта двойная ложь интересна тем, что в обоих случаях речь персонажей производит своего рода словесных двойников. У Николая сверхмогучий брат—это нарциссический двойник его самого. До этого он рассказывал, как один вытащил из грязи то ли 25, то ли 50 машин. Фиктивный брат Любы «чем-то похож», как она уверяет, на Михаила²¹. Как подводник он все время, якобы, «сидит под водой». И это подводное молчание и замкнутость в себе—метафора поведения молчаливого Михаила.

Фиктивные братья—симулякры, производимые исключительно словами, фантазмы, оторванные от области реального существования. Но, как заметил Клаус Тевеляйт, эротический выбор брата подруги или сестры друга (двойников лучших друзей) выводит из круга эротических объектов опытных и сексуально свободных женщин и мужчин. Братья—часть стратегии эротической безопасности²². Эти фиктивные двойники к тому же целиком, как Елена Прекрасная греческой софистической традиции²³, порождены словами, логосом. Честь, сила, но и любовь в мире Николая и Любы относятся именно к миру этих словесных фантазмов. Люба *любит* несуществу-

ющего брата в мире слов, несуществующий брат Николая *страдает* от того, что защитил честь женщины и т.д. Все это литературно-словесные страсти. Николай настолько—ходячее клише, что он может только *представлять*, но не в состоянии *выражать*. Его поведение—безостановочный набор полуэстрадных номеров. Он, например, является на новостройку к Любе и тут же начинает выплясывать разные типы чечеток, объявляя: «Чечетка вальсовая, чечетка с паузой, морской ключ» и т.д. Он и Михаилу предлагает обучить его чечетке. Но тот отказывается, говоря, что у него нет ноги. Это отсутствие ноги делает Михаила непригодным для представлений.

Михаил входит в этот треугольник как почти бессловесный персонаж. Соответственно, между словом и реальностью в его случае существует еще не распавшаяся связь. Когда он говорит, что у него нет ноги, люди вокруг долго не могут понять, что он имеет в виду, потому что совершенно разучились верить в связь между словом и реальностью. Им трудно представить себе, что у него действительно нет ноги. И этот вопрос о фиктивности или реальности отсутствующей ноги дебатировался в течение всего фильма вплоть до самого финала, но так и не проясняется. В конце Михаил предлагает Любе потрогать ногу, но результат проверки остается нам неизвестен. И это типично для общей неопределенности образа Михаила.

Фильм включает множество эпизодов представления. К их числу относится официальный митинг на заводе, где слова привычно не соотносятся с реальностью. Но театр проникает и в жизнь отдельных персонажей. Так, собригадница Любы Галя (Наталья Лебле) участвует в самодеятельности и прямо на стройке надевает театральные костюм (шляпу с пером и плащ) и разыгрывает выпендренную театральную сцену о любви: «Небу было угодно испытать меня вторично, я не выдержу этого испытания... Я проникла во все тайны души твоей... Никто не может быть так истинно несчастлив, как ты... Не правда ли, ты не будешь любить ее, ты будешь любить меня... Прощай, мы расстанемся навеки, однако ты можешь быть уверен, что я никогда не буду любить другого...» При этом мы знаем, что в жизни Галя абсолютно не в состоянии расстаться со своим сожителем. Муратова показывает две сцены, где она пытается смириться с уходом мужчины, с которым она живет.

Все эти монологи, митинги, чечетки, поздравления, сценки и т.д. ориентированы на зрителя и призваны создать свою фиктивную речевую, софистическую реальность. И все эти сцены строятся вокруг моментов интенсивного агрессивного присутствия человека, включенного в механизм этой театрализованной репрезентации. Люба говорит собравшимся с грузовика, на бампер влезает Николай, патетически представляет свою сцену Галя, и даже дети, зовущие Михаила через окна недостроенного дома, устраивают своего рода театр. Эти эпизоды в какой-то мере прямо продолжают финал «Долгих проводов», где Евгения Васильевна встает в зрительном зале во время концерта, утверждая свое невыносимое присутствие как удвоение сценического действия. Любовь в мире репрезентирующих прямо связана с присутствием и представлением, которые создают активную зону для объекта желания—подмостки влечения. Но эффективность этой сцены целиком зависит от риторического слова о любви.

Сцена—как максимально активное выражение идеи *места*, устойчивого пространственного топоса, площадки—лежит в основе поэтики первых фильмов Муратовой (с их вуайеристской, субъективной стилистикой съемок). В «Познавая белый свет» стилистика Муратовой довольно значительно меняется и приближается к стилю более поздних фильмов. Субъективность зрения подавляется, и камера становится гораздо более нейтральной, наблюдающей за событиями со стороны. Кроме того, значительно ослабляется организующая функция «сцены», пространственной площадки. Фильм строится как движение, прерываемое моментами представления, театральных презентаций и риторического говорения.

Это стилистическое изменение сюжетно мотивируется персонажем Михаила, о котором следует сказать особо. Михаил, как я уже замечал, молчалив. Он принципиально антирепрезентативен. Когда человек представляет себя, он всегда представляет себя *не тем, кем он является*. В этом существо презентации. Николай изображает себя через фигуру фиктивного брата или ораторствуя, или отбивая чечетку, каждый раз напяливая на себя личину. Михаил, как животные в фильмах Муратовой, идентичен самому себе. Когда Люба спрашивает его, кем бы он хотел быть, летчиком или подводником, он отвечает: «Да вот, баранку крутить...» Любопытно при этом, что он избегает номинации, не хочет назвать себя шофером. Всякая номинация для него—это нежелательное проецирование слов на действительность. Главная же функция такого проецирования—остановка реальности, а следовательно, ее деформация, а следовательно, исчезновение реальности как таковой. Михаила систематически подавляет всякое проявление риторики, он стремится к максимальной естественности поведения, к освоению реальности. Реальность же не имеет формы, она аморфна и подвижна, она не знает остановок.

При соприкосновении с хаосом реальности человек утрачивает определенность отношения к миру, а вместе с ним и собственную определенность. Такой человек, как Михаил, превращается в «человека без свойств». Я уже отмечал ту же неопределенность Максима из «Коротких встреч». Но там неопределенность была скрыта за набором клише. В мире же Михаила клише корродируют. Сильные эмоции, страсти, патетика, декларации и даже, в конечном счете, любовь и ненависть в их романтически-литературной аранжировке—все это постепенно отшелушивается от человека и проявляет свою риторическую природу, переходит из области человеческого существования в книги, спектакли и фильмы. Еще один «человек без свойств»—Ульрих из знаменитого романа Музиля, как и Михаил, выпадает из определенности отношений, которые отделяются от человека. Музиль писал:

«А сегодня главная тяжесть ответственности лежит не на человеке, а на взаимосвязи вещей. Разве не заметно, что переживания сделались независимы от человека? Они ушли в театр, в книги, в отчеты исследовательских центров и экспедиций, в идеологические и религиозные корпорации, развивающие определенные виды переживаний за счет других, как в социальном эксперименте, и переживания, не находящиеся в данный момент в работе, пребывают просто в пустоте; кто сегодня может сказать, что его злость—

это действительно его злость, если его настропалиет так много людей, и они смыслят больше, чем он? Возник мир свойств—без человека, мир переживаний—без переживающего...»²⁴

Через какое-то время это отделение свойств от человека проявится с гораздо большей силой в персонаже, которого тот же Сергей Попов сыграет в «Астеническом синдроме».

Показательно, что Михаил привозит своему знакомому гончару образцы глины из разных карьеров. Глина—это символ аморфной первичной материи. В конце он дарит Любе кривой горшок, сделанный им самим. Форма не удается Михаилу, но его попытка придать форму аморфности закономерно совпадает с моментом окончательной кристаллизации его отношений с Любой в самом конце фильма. Горшок—это знак полуудачного заковывания бесформенного в форму. Я полагаю, что горшок в данном случае ассоциируется не столько с Любой, сколько с самим Михаилом, хотя Николай, вероятно, понимает эту аналогию иначе²⁵.

Интересно и то, как он встречает Любу в начале, объясняя ей, что она со спины неотличима от некой женщины, которую он видел, когда учился водить машину, видел, но не мог затормозить²⁶. Люба—двойник этой женщины (наподобие двойников—фиктивных братьев), но ей удастся остановить Михаила в его неопределенном движении, сама она воплощает пребывание на месте (она вязнет в «Жигулях», которые он вытаскивает из грязи). В конце, когда Михаил приглашает Любу в ЗАГС, вновь возникает мотив остановки. Он говорит, что заметил наступление осени, «а осень для шофера—буксовать на всех дорогах».

Но, пожалуй, самое существенное в Михаиле отмечает его соперник Николай, когда говорит ему: «Лицо у тебя какое-то незапоминающееся...» Михаил не имеет идентичности. Его отрыв от слов соответствует невозможности его запомнить. Позже Николай будет везти в машине попутчика, глуповатого парня, который на все вопросы Николая отвечает: «Я тебя понимаю, понимаю, понимаю...» Это готовность понять любую речь о чем угодно располагает к нему Колю, который в сердцах заявляет ему, хотя никогда и не встречал его раньше: «Ты вообще знаком мне, у тебя лицо такое запоминающееся...» Это свойство быть знакомым не относится к реальному знакомству, но к соучастию в мире словесных клише, где все насквозь знакомо, а понимание этих клише оказывается пропуском в «знакомый» мир словесных симулякров. «Понимающий» попутчик Николая—это обретший плоть его фиктивный брат.

В контексте риторического сознания Михаил оказывается трудно уловимым. Он как будто все время присутствует в этом мире, но его нет, он не останавливается здесь. Ролан Барт высказал предположение, что повествование организуется операцией, которую он вслед за Аристотелем назвал *proairesis*. По мнению Барта, текст строится в цепочки и системы складок благодаря ассоциациям, возникающим между словами и именами. Стоит дать какому-либо явлению или действию имя, как это действие начинается в ряды, организуемые семантикой этого имени: например—«дверь», «входить», «прощай», «уходить» образуют последовательность и «складки», накладывающие свой порядок на мир нарратива. «Таким обра-

зом, читать,—писал Барт,—(обнаруживать *читаемое* в тексте) это идти от имени к имени, от складки к складке: это складывать под одним именем и разворачивать текст в соответствии с новой складкой этого имени. Таков проайретизм (proaigretisme): уловка (или искусство) чтения, которое ищет имена, стремится к ним: действие лексической трансцендентности, работа классификации с помощью языка...»²⁷

Николай—типичный «проайретик», Михаил—нет. Макс Шелер когда-то писал о том, что вся система человеческих ценностей определяется тем, что он назвал *ordo amoris*, или «любовный порядок». *Ordo amoris* определяет, что мы любим, а что не любим. Шелер писал о том, что «человек закован, как в панцирь, в определенную шкалу оценок простейших ценностей и ценностей-качеств, которые представляют объективную сторону его *ordo amoris* <...>. Он носит этот панцирь с собой, куда бы он ни шел и не может убежать от него, как бы быстро он ни бежал»²⁸.

Ordo amoris Шелера, при всех различиях, напоминает *proairesis* Барта. И то и другое являются сеткой, организующей структуру окружающего нас мира. Правда, *proairesis* у Аристотеля, обычно переводимый как «сознательный, рациональный выбор», гораздо меньше связан с автоматизмом языка или автоматизмом неизменного *ordo amoris*. Аристотель писал:

«Вероятно, неправильно определяют сознательный выбор как влечение, яростный порыв, желание или определенное мнение.

Во-первых, если влечение и яростный порыв—общее [свойство рассуждающего и нерассуждающего], то выбор, напротив, ничему, что не рассуждает (*ta aloga*), не свойствен»²⁹.

Если *proairesis* у Барта и есть рациональный выбор, то есть выбор слов, с помощью которых образуются серии и складки, и выбор этот не может быть любовным. *Ordo amoris*—слишком структурно-лингвистическое образование, чтобы относиться, как говорит Аристотель, к области «яростного порыва, желания». Порыв и желание—это движение, а не структурирующая сетка. В этом смысле они располагаются по ту сторону языка.

Михаил у Муратовой имеет «незапоминающееся» лицо потому, что к нему не приклеивается имя, слово, ярлык. Соответственно, оно выпадает из области понимания и памяти и из области репрезентации. Парадокс фильма заключается в том, что Люба неожиданно обнаруживает, что любовь лежит не в области предустановленных словесных структур, ярлыков, *ordo amoris*, но в области аморфного и неназываемого, то есть такого, которого по существу нет для нашего сознания. А если посмотреть на эту ситуацию шире, то любовь оказывается не в области имен, а в области реального, которое избегает называния, не поддается ему в силу своей реальности и уникальности. Но это значит, что подлинность любви (а не словесных деклараций и риторики) буквально относится к области присутствия, которого нет, она связана с присутствующим отсутствующим человеком, парадоксальным существом, каким и является Михаил.

То, что любовь не структурирует мир, а, наоборот, уничтожает соответственность с объектом³⁰, особенно подчеркивается в фильме в одном из самых странных и удивительных его эпизодов: ночью в пустом, никак не структурированном пространстве. Михаил и Люба сидят в кабине само-

свала, и Люба по просьбе своего ухажера повторяет ему слова приветствия молодоженам с комсомольской свадьбы. Вдруг из темноты раздается голос: «Добрый вечер», и мы обнаруживаем в этой черной степи Людмилу Гурченко (несколько раньше ее портрет был виден у местного дома культуры). Она возвращалась с концерта, и у нее сломалась машина. Эта встреча с актрисой не в пространстве репрезентации, но в бесформенной темноте знаменательна. Покуда Михаил возится в моторе, Гурченко читает при свете фар письмо, которое потом выбрасывает. Люба подбирает выброшенное письмо и позднее читает его Михаилу в машине: «Разве есть человек, соразмерный возможности любви... Любовь—это состояние души, не связанное с предметом своим, непропорциональное предмету, ее вызвавшему...» Письмо это не случайно возникает в ночи (не случайно его выбрасывает человек театра, представления), уничтожающей границы и истребляющей предметы.

Весь эпизод разыгран при свете автомобильных фар, которые как будто выполняют роль театральных софитов, вырывая из ночи фигуры. Но в действительности их функция обратна театральной. Не лучи фар фиксируют в некоем месте, на площадке, персонажей какой-то пьесы. Скорее они служат путеводными, ослепляющими огнями, на которые бредут люди. Муратова особенно долго демонстрирует это движение Любы на свет фар грузовика Михаила, монтажно ассоциируя его с движением бабочек к огню сжигающего их фонаря. Свет в данном случае не фиксирует объект, приводит его в движение, дестабилизирует и ослепляет. Это театр в его абсолютно инвертированном, радикально измененном облики.

С Михаилом связано появление в мире Муратовой особого типа наррации, который не обслуживает сцену, но движется мимо сцен или между сцен. В «Познавая белый свет» происходит становление муратовской повествовательной структуры, которая, с одной стороны, всегда имеет ядра представления (почти в каждом фильме Муратовой кто-то что-то представляет), разьединенные (или объединенные?) атомизированным и деструктурированным движением сюжета, характерным не для театра, но для прозы. В целом повествование «Познавая белый свет» почти не опирается на структуру «центральных» эпизодов. На первый взгляд, общая повествовательная структура тут напоминает свободные, формально открытые и почти бессюжетные фильмы «ни о чем» Виталия Мельникова. Разница между Муратовой и Мельниковым, однако, заключается в том, что в такой же «размытый», как у Мельникова, сюжет Муратова вводит чужеродные ему театрализованно-гротескные сцены чистого представления и риторики.

Трудно найти точную параллель такого рода конструкциям. Я бы сказал, что фильм Муратовой напоминает странную комбинацию брехтовского и антибрехтовского театров одновременно. Брехт назвал новую модель театра, к которой он стремился,—«эпическим театром». Понятие эпического было противопоставлено «театральному» Лукачем в его «Теории романа». Драма для него предельно оторвана от жизни и выражает «интенсивную тотальность эссенциальности»³¹. Эта «интенсивная тотальность» прямо связана с наличием сцены—как изолированного, замкнутого пространства. Для эпики, по мнению Лукача, «конкретная данность мира—это последний

принцип, в своей решающей, определяющей трансцендентальной основе она эмпирична <...>. Эта неразрывная связь с существованием и структурой действительности, проводя четкую границу между эпикой и драматическим искусством, закономерно обусловлена тем, что главный объект эпики—жизнь»³².

Брехт утверждал, что «эпический театр»—это театр современности, а путем к нему считал «литературизацию» представления. Он составил таблицу, которая помогала понять различие между «драматическим театром», как он называл традиционное представление, и эпическим:

«Драматический театр	Эпический театр
Интрига	Повествование
Включает зрителя в сценическую ситуацию	Превращает зрителя в наблюдателя
<...>	<...>
Опыт	Картина мира
Зритель втянут во что-то	Он оказывается перед чем-то
Внушение	Аргумент
<...>	<...>
Зритель включен в это, он разделяет опыт	Зритель вовне, наблюдает
<...>	<...>
Взгляд прикован к финалу	Взгляд прикован к ходу [событий]
Одна сцена определяет другую	Каждая сцена самодостаточна
Рост	Монтаж
Линейное развитие	«Движение по кривой» ³³

Эпический театр уходит от концентрации на сцене, вовлеченности зрителя и идентификации с персонажами. Зритель занимает внешнюю по отношению к действию позицию, напоминающую позицию читателя перед лицом письменного текста. Акцент на сцене, площадке и представлении сменяется акцентом на движении сюжета, распадающегося на самодостаточные элементы (как это характерно для эпоса). «Литературизация» у Брехта часто принимает форму «кинематографизации» драматического театра, его трансформации по законам более современного искусства экрана.

Я, конечно, далек от мысли представлять Муратову брехтианкой. Но в «Познавая белый свет» у нее отчетливо обозначается двойность поэтики, строящейся на взаимодействии «драматического» и «эпического». Михаил, разумеется, воплощает эпическое начало, с его антитеатральностью и постоянным движением «по кривой». Он принципиально не допускает идентификации с собой и выступает в качестве наблюдателя, за которым в свою очередь наблюдаем мы, зрители. Его антитеатральность до такой степени подчеркнута, что доведена почти до полного «стирания» его личности³⁴.

Михаил избегает всякой стабилизации, в том числе идентичности, очерченности собственного Я. Показательно, что место его обитания в фильме—автомобиль, движущийся в бесконечном, недифференцирован-

ном пустыре новостройки, в том числе и ночью. Оба героя мужчины—шоферы. Но Муратова никогда не показывает нам Николая внутри его грузовика. Зато грузовик Михаила—одно из основных мест действия фильма. Автомобиль—идеальное пространство для диалога. Два (или три человека) оказываются тут насильственно сближены и введены в состояние контакта. Но при этом автомобиль не имеет места в пространстве. Отсюда его фундаментальная функция в фильме Муратовой—дестабилизация слова по отношению к окружающей реальности.

«Познавая белый свет» вписывается в ряд фильмов, чья эстетика определена движением автомобиля. В России—это прежде всего замечательная «Аленка» Барнета с ее новаторской эпизодической структурой, нанизанной на движение автомобиля в «пустоте». Но у Барнета функция слова вторична. Реальность дается именно как раскрытие пространства. На ум приходит и кинематограф Аббаса Киаростами, кинематографиста, возможно, наиболее приверженного автомобилю как способу организации фильма. Его «Десять» (2002) весь состоит из «эпической» цепочки диалогов в автомобиле. Киаростами сделал фильм о «Десяти» («Десять о десяти»), в котором он, сидя за рулем движущегося автомобиля, объяснял, что машина не только создает идеальные условия для органического диалога, но и помогает соотносить разговор с пространством за окном автомобиля.

В «Познавая белый свет» это пространство до такой степени неопределенно, что, по существу, не только трансцендирует смысл слов, но вообще его отменяет. За окном просто нет той реальности, о которой говорят в кабине Люба и Николай. Отсюда—дополнительный эффект изоляции репрезентации от реальности, создаваемый кабиной грузовика. Михаил в своей неопределенности и движении оказывается воплощением той реальности, которая противостоит слову и представлению.

Финал фильма с максимальной полнотой выражает его общую философию и эстетику. В последней сцене мы видим бредущих по бесконечному пустырю Любу и ее подруг по общежитию. Они идут от своего вагончика, помещенного в «нигде», к дому, где их ожидает квартира. Речь идет о буквальной остановке движения и достижении мечты всех муратовских женщин из первых трех фильмов—а именно, об обретении собственного дома. Но в дом никто почему-то не входит, все остаются снаружи, располагаясь на выставленной тут, прямо в грязи, мебели. Именно в этот момент и появляется постриженный и одетый в костюм Михаил. Люба видит его в зеркале (знак удвоения, репрезентации и остановки). Михаил пришел с намерением сделать Любе официальное предложение. Но его боязнь «дать имя», назвать такова, что он не произносит слов «люблю», «замуж» и прочего словесного набора, принятого в таких обстоятельствах. После разговора об осени и неизбежности буксования Михаил вместо «называния» прибегает к каким-то странным словесным ухищрениям. Он говорит, отчасти обращаясь к Любе, а отчасти к стоящему тут же Николаю:

«Нам с Любой идти надо...»

Л ю б а: «Куда нам надо идти?»

М и х а и л: «Ну как же, Люба, очередь надо успеть занять».

Л ю б а: «Где занять?»

М и х а и л: «Ну там, где у нас самые большие очереди...»

Л ю б а: «Ты меня в овощной магазин зовешь?»

М и х а и л: «Дальше...»

Д е т и: «Дальше мебельный...»

М и х а и л: «Еще дальше...»

Этот разговор продолжается до тех пор, пока Николай не уточняет, не называет слово, которого стремится избежать Михаил: «ЗАГС».

Показательно, до какой степени Михаил стремится избежать названия, слов из любовного лексикона, подменяя их тропами движения: «нам идти надо...»

В момент, когда это косвенное объяснение наконец происходит, Люба не бросается своему жениху на шею, но неожиданно говорит: «Миша, у меня нет брата, и не было никогда...» Исчезновение брата, с которым ассоциировался Михаил, означает и снятие сексуального табу на инцест, а значит и исключение «стратегии невинности», о которой говорил Тевеляйт. Сексуальные отношения между героями отныне санкционируются. Это объяснение происходит перед новым домом. Показательно, что Люба и Михаил сидят на *кровати*, за их спиной стоит зеркало, на спинку кровати за зеркалом опираются девицы-близнецы, работающие в одной бригаде с Любой. В момент, когда Люба признается, что она придумала брата, одна из близняшек вдруг начинает рыдать. Все происходит так, как если бы в момент объяснения репрезентативный фиктивный двойник, заменяющий Любе Михаила, переставал быть нужен и умирал. Двойники-близнецы воспринимают эту смерть фиктивного брата как удар по собственному статусу. Ведь они как бы выражают идею удвоения, репрезентации буквально в своем теле. Двойничество рассыпается и на его месте возникает образ сингулярной реальности. Именно в этот момент иной двойник фильма— Николай, бросая фразу: «нервы на пределе»,— уходит прочь. Система удвоенной продолжает рушиться. И Муратова несколько раз чередует силуэт уходящего в пустоту Николая с отражением Михаила и Любы в зеркале. Зеркало это в тяжелой барочной раме превращает Любу и Михаила в свадебную фотографию, которая сама насквозь пронизана репрезентативной фальшью, китчем. Оно возникает тогда, когда речь заходит о ЗАГСе. В этой финальной сцене неожиданно появляется что-то сладкое, предвещающее своей интонацией «Чувствительного милиционера».

Философ Лешек Колаковски заметил, что любовь всегда конструирует мифологическую реальность, в которой исчезает время, прошлое и настоящее. Любовь трансформирует реальность в миф, который приобретает все черты оторванной от времени картинки³⁵. Зеркало и трансформирует реальность эротического движения в мифологическую картинку. Но Муратова не дает этой картинке возобладавать. В какой-то момент Николай останавливается, поднимает с земли камень и бросает в зеркало, которое вдребезги разбивается. Фильм кончается кадром с Николаем, уходящим в никуда. Зеркало—это последний очаг представления и удвоения, который исчезает из фильма. Но вместе с его исчезновением тема любви выворачивается темой одиночества и неопределенности. Истинность любви или, вернее, обретение подлинного в любви представляется Муратовой как обнаружение

реальности в ее неуловимой единичности, то есть, по существу, как *разрушение самой мифогенной сущности любви*.

Михаил парадоксально оказывается объектом *истинной* любви только в силу своей динамической неопределенности, граничащей с *отсутствием* Я. Если в «Коротких встречах» интенсивность любви поддерживалась отсутствием Максима, его превращенностью в картинку, грезу, воспоминание, а в «Долгих проводах» любовь блокировалась *присутствием* Евгении Васильевны, то в «Познавая белый свет» любовь складывается и рассыпается перед лицом *присутствующего /отсутствующего* человека, полной неопределенности Михаила, делающей его настолько реальным, что он начинает угрожать мифогенности любви.

Любовь, интересующая Муратову в «Познавая белый свет», противоположна той мифической картинке, которую рисует Колаковски, более того, она мыслится как нечто, как раз и направленное против зеркал репрезентации. Любовь в фильме—это прежде всего открытие себя Другому, то есть жест отказа от нарциссического удвоения, жест дестабилизации. Но только в рамках такого жеста любовь и приобретает смысл.

В 1943 году французский философ Габриэль Марсель опубликовал эссе «Ценность и бессмертие», которое он позже включил в книгу с красноречивым названием «Номо виатор», то есть «движущийся человек». В этом эссе есть фрагмент, по-моему, прямо характеризующий положение Михаила в муратовском фильме: «Возможно, устойчивый порядок может быть достигнут только тогда, когда человек остро осознает свое положение как путешественника, то есть если он постоянно напоминает себе, что он должен прорубить для себя опасную тропу через неустойчивые блоки рухнувшего мироздания, которое кажется рассыпающимся по всем направлениям. Эта тропа ведет к миру более прочно утвердившегося бытия, к миру, чьи изменчивые и неопределенные очертания мы только и можем разглядеть здесь внизу»³⁶.

Любовь—это возможность в открытости и смещении увидеть проблеск чего-то устойчивого и осмысленного, но, конечно, не свадебную фотографию в зеркале. Что именно возникает в разбитой Николаем раме, нам не дано знать. Муратова оставляет это мимолетное видение за пределами своего рассказа. В последующих фильмах она уже не будет возвращаться к этому неопределенному, но внушающему слабую надежду миражу. Романтическая любовь, «тропа к Бытию» в основном исчезнут из ее репертуара.

1. Kristeva Julia. Histoires d'amour. Paris: Denoël, 1983, p. 35.

2. Максим ассоциирует свободу с отсутствием качеств, которые уже вписывают человека в социум, вводят его в социальные ситуации. Он нервно заявляет: «Я не хочу, чтобы меня разглядывали под микроскопом, я не червяк». Любопытен, конечно, этот диапазон сравнений—растение, червяк...

3. Ницше писал о том, что «знание» среди прочего «нам должно быть серьезно ненавистно», и утверждал, что «счастье» животного связано с отсутствием у него памяти: «Человек может, пожалуй, спросить животное: “Почему ты ничего не говоришь о твоём счастье, а только смотришь на меня?” Животное не прочь ответить и сказать: “Это происходит потому, что я сейчас же забываю то, что хочу сказать”,—но тут же оно забывает и этот ответ и молчит, что немало удивляет человека».—Н и ц ш е Ф. О пользе и вреде истории для жизни.—В кн.: Н и ц ш е Ф. Сочинения в двух томах. Т. 1. М.: «Мысль», 1990, с. 161.

4. Б а р т Р. Фрагменты речи влюбленного. М.: Ad Marginem, 1999, с. 313–314.
5. S a r t r e J e a n - P a u l. Being and Nothingness. New York: A Washington Square Press, 1966, p. 41.
6. H e i d e g g e r M a r t i n. Remembrance of the Poet.—In: H e i d e g g e r M. Existence and Being. Chicago: Gateway, 1949, p. 244.
7. Д е р р и д а Ж. О грамматологии. М.: Ad Marginem, 2000.
8. C h i o n M i c h e l. La voix au cinema. Paris: Cahiers du cinema-Editions de l’Etoile, 1982, p. 19.
9. Евгения Васильевна просит сына похоронить ее тут же, у могилы отца.
10. С а р т р Ж. - П. Тошнота. СПб.: «Азбука-классика», 2004, с. 189–190.
11. С м.: D e t i e n n e M a r c e l. The Garden of Adonis. Princeton: Princeton University Press, 1994, p. 87.
12. Слайд-шоу вновь будет отведено важное место в последнем фильме Муратовой «Два в одном».
13. Характерно, что голос без тела играет в фильме гораздо меньшую роль, а в центр выдвигается практика письма. Тут все время получают письма, пишут телеграммы и т.д.
14. Показательно, что Маша только что «поступила на архитектурный», то есть будет строить дома. Еще одна женщина после Свиридовой из «Коротких встреч», связывающая себя со строительством *дома*.
15. Винникот относил куклы к категории «переходных объектов» (transitional objects), которые занимают промежуточную зону между миром инертной и чужой реальности и миром фантазмов, в котором ребенок обладает совершенным всемогуществом. Куклы целиком подчинены желаниям ребенка, но обладают свойствами внешнего, сопротивляющегося воле ребенка предмета. «Первое владение отсылает назад во времени к явлениям авто-эротизма и сосания пальца, и вперед по времени к первому мягкому животному или кукле, а также к твердым игрушкам. Оно относится одновременно к внешним объектам (материнская грудь) и к внутренним объектам (магически интроецированная грудь), но отличается и от тех, и от других».—W i n n i c o t t D. W. Playing and Reality. London-New York: Routledge, 1971, p. 14. Существует прямая связь между чучелом, куклой и отношением Евгении Васильевны к Саше.
16. Этот термин употребляется Хайдеггером и Карлом Шмиттом. В.Бибахин переводит его как «высвобождение мест»: «Простор есть высвобождение мест». Хайдеггер считал, что пространство есть не просто снятие мест, но и их высвобождение, то есть условие возникновения новых мест, позволяющих явлению новых вещей. Он пишет: «Возникает вопрос: разве места—это всего лишь результат и следствие вместительности простора? Или простор получает собственное существо от собирающей действительности мест?»—Х а й д е г г е р М. Искусство и пространство.—В кн.: Х а й д е г г е р М. Бытие и время. М.: «Республика», 1993, с. 314.
17. Этому предшествует сцена, где Устинова обращается к себе в зеркале после беседы со своим начальником о переводчиках и непосредственно перед встречей с Карцевой. Здесь она еще функционирует в нарциссическом режиме «тошнотворного» самоудвоения. Напомним, что Муратова сравнивала свои фильмы с зеркалами, которые, соответственно, играют у нее существенную роль, начиная с «Коротких встреч», где воспоминания Свиридовой и Нади даются через зеркальную их обратимость, и кончая последним фильмом «Два в одном», в котором прослеживаются мотивы «Алисы в Зазеркалье».
18. До этого Устинова уже бежит из театра, куда ее приглашает Николай Сергеевич.
19. Р и л ь к е Р. М. Избранные сочинения. М.: «Рипол Классик», 1998, с. 529–530. Перевод В.Микушевича.
20. Муратова тут сполна использует двусмысленность слова «любовь»—и обозначения чувства, и имени героини. Фразы вроде: «Любовь—это временное увлечение...»—неизбежно читаются двояко.
21. Фиктивный брат—странное промежуточное создание—с одной стороны, это двойник самой Любы, ее нарциссическое alter ego, с другой,—это уже объект любовного влечения.

«Брат» как бы осуществляет переход от нарциссизма к иному сексуальному объекту. Характерно, что Фрейд считал любовное чувство результатом переполнения я-либидо, выливающегося «через край» на внешний объект. Фрейд писал о том, что первоначально не имеет значения, являются ли эти «внешние» объекты влечения действительными или воображаемыми: «Разница обнаруживается позже, когда обращенность либидо на нереальные объекты (интroversия) приводит к блокировке».—F r e u d S i g m u n d. On Narcissism: An Introduction.—In: F r e u d S. General Psychological Theory. New York: Collier Books, 1963, p. 67. Из наблюдений Фрейда однозначно следует, что любовь возникает через ситуацию нарциссического удвоения, то есть репрезентации, которая то обращается на себя, то открывается вовне.

22. «Где еще могут девушки найти безвредных парней, если не в форме братьев лучших подруг или друзей сестры?»—T h e w e l e i t K l a u s. Object-Choice. London-New York: Verso, 1994, p. 14.

23. См.: В а с и л ь е в а Т. Елена Прекрасная (истина и призрак).—Историко-философский ежегодник, '87. М.: «Наука», 1987, с. 47–61.

24. М у з и л ь Р. Человек без свойств. Т. 1. М.: «Ладомир», 1994, с. 182.

25. Классической ассоциацией для горшка является, конечно, женское лоно. Но Левистросс прямо указывает на мифологическую связь работы гончара с преобразованием бесформенной материи в форму.—L é v i - S t r a u s s C l a u d e. La potière jalouse. Paris: Plon, 1985, pp. 29–32.

26. Удвоение—необходимый момент остановки потока жизни, его мгновенной фиксации в формах идентичности. Но удвоение это должно быть, в конце концов, преодолено.

27. B a r t h e s R o l a n d. S/Z. Paris: Seuil, 1970, p. 89.

28. S c h e l e r M a x. Selected Philosophical Essays. Evanston: Northwestern University Press, 1973, p. 100.

29. А р и с т о т е л ь. Никомахова этика (1111b). В кн.: А р и с т о т е л ь. Сочинения в четырех томах. Т. 4. М.: «Мысль», 1984, с. 99–100.

30. Кьеркегор считал, что любовь приводит к «смешению», в частности смешению между «моим» и «твоим», то есть между субъектом и объектом.—K i e r k e g a a r d S h r e n. Works of Love. Princeton: Princeton University Press, 1995, pp. 265–269.

31. Л у к а ч Д. Теория романа.—«Новое литературное обозрение», № 9, 1994, с. 27.

32. Там же.

33. B r e c h t B e r t o l t. The Modern Theatre is the Epic Theatre.—In: Brecht on Theatre. The Development of an Aesthetic. London: Methuen, 1974, p. 37.

34. Ср. с наблюдением Фредрика Джеймисона о Брехте: «Я думаю, что позицию Брехта лучше всего понимать не как отказ от идентификации, но как следствие, вытекающее из того факта, что такая вещь прежде всего никогда не существовала. В таком случае “игра в третьем лице”, цитирование выражения чувств и эмоций персонажа—это результат радикального отсутствия Я...»—J a m e s o n F r e d r i c. Brecht and Method. London-New York: Verso, 1998, p. 53.

35. «Любовь всегда включает интенцию, направленную на мифически конституированную реальность, и, наоборот, всякая энергия, направленная на мифическую область, заключает эротический момент».—K o l a k o w s k i L e s z e k. The Presence of Myth. Chicago: University of Chicago Press, 1989, p. 47.

36. M a r c e l G a b r i e l. Homo Viator. New York: Harper & Brothers, 1962, pp. 153–154.