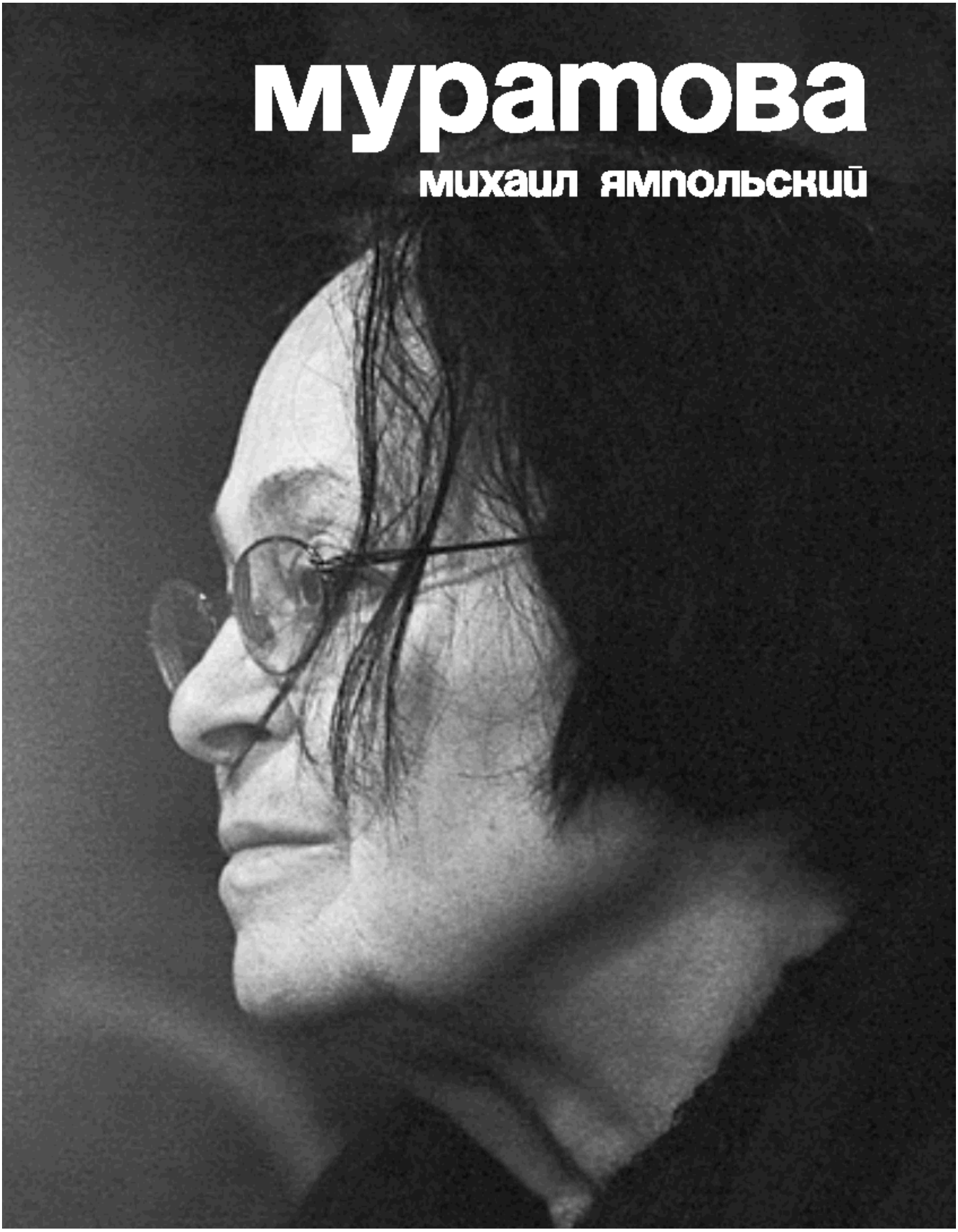
# Муратова

Михаил Ямпольский



http://www.bibliorossica.com

CEAHC

http://www.bibliorossica.com

Михаил Ямпольский

# Муратова

## опыт киноантропологии

Санкт-Петербург
«Сеанс»
2015

http://www.bibliorossica.com

ББК 85.374(2)
УДК 791.44.071.1
Я57

http://www.bibliorossica.com

Я57 **Ямпольский М. Б.**
Муратова. Опыт киноантропологии. — 2-е изд., доп. — СПб.: Сеанс, 2015. — 544 с. — ил.

ISBN 978–5–905669–23–1

Книга посвящена творчеству Киры Муратовой. Фильмы Муратовой рассматриваются Ямпольским как образец кинематографической антропологии, в рамках которой режиссер исследует столкновение человеческого природного и человеческого социального.

ББК 85.374(2)
УДК 791.44.071.1

В оформлении книги использованы кадры и фотографии из архивов журнала «Сеанс» и кинокомпании *Sota Cinema Group*.

На обложке: фотография Константина Донина.

© 2015 Ямпольский М.
© 2015 Донин К.
© 2015 Мастерская «Сеанс»
© 2015 *Sota Cinema Group*

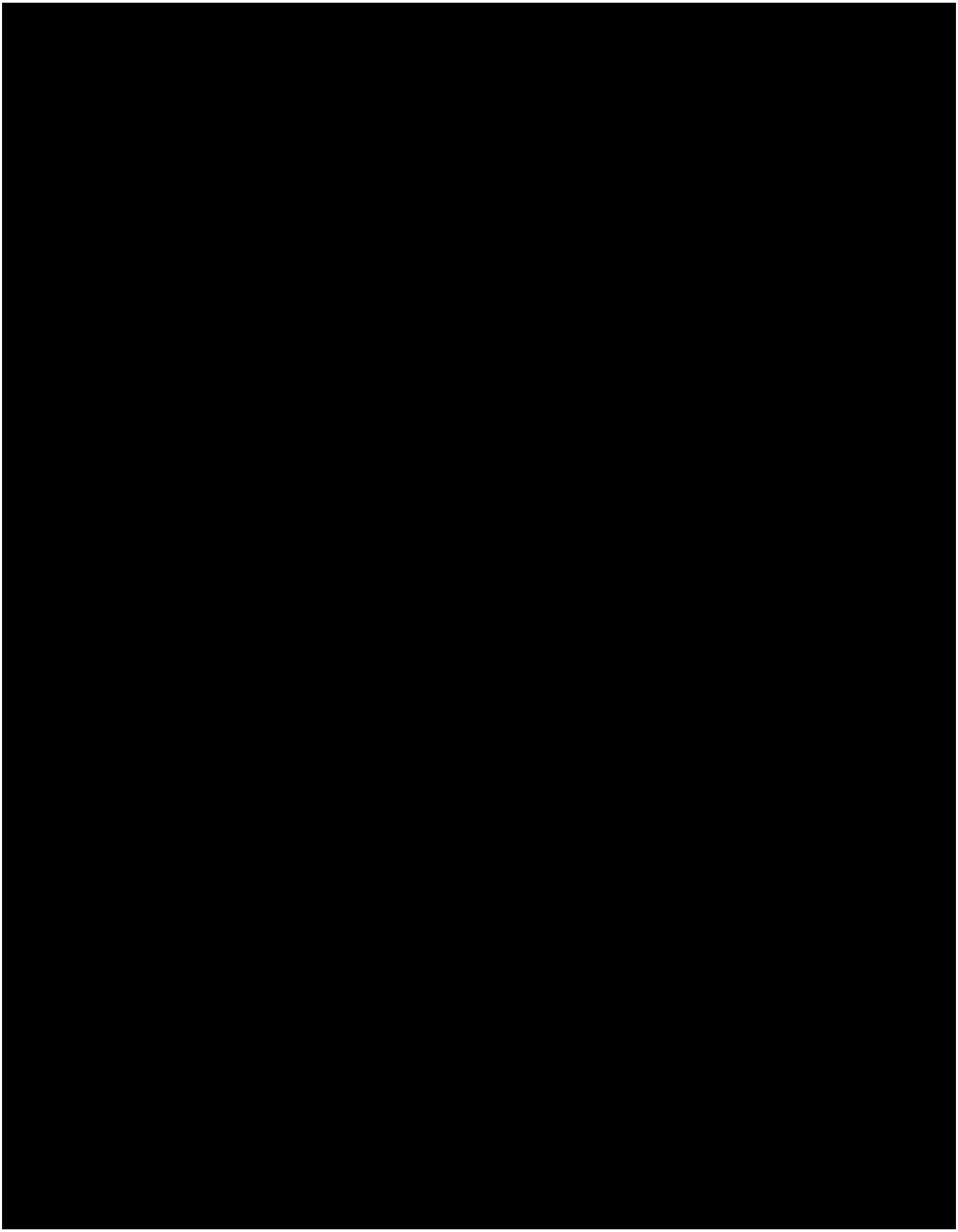
ISBN 978–5–905669–23–1

Читатель держит в руках второе издание книги «Муратова. Опыт киноантропологии». Первое издание вышло в свет в 2008 году крошечным тиражом и почти мгновенно было раскуплено. Это первое издание было сделано с большой любовью командой «Сеанса» под руководством Любы Аркус, подвигнувшей меня на написание этой книги. Первое издание отличалось от моих прочих книг замечательным дизайном и массой точно подобранных иллюстраций. Поэтому я по-настоящему привязан к нему. Это самая красивая книга из тех, что мне довелось написать.

Сегодня эта книга выходит в более «демократическом» виде и бóльшим тиражом. Надеюсь, что ее большая доступность поможет ей найти читателей. Но главное отличие от первого издания — это значительно возросший объем. Помимо глав, посвященных фильмам, которые явились на свет после 2008 года, — «Мелодии для шарманки» и «Вечному возвращению», в книгу включен раздел «Муратова до Муратовой», в котором речь идет о дебютных работах, сделанных в соавторстве с Александром Муратовым. В остальном текст первого издания воспроизводится почти без изменений.

Еще раз пользуюсь случаем поблагодарить команду «Сеанса» и особенно Костю Шавловского, без которого этой книги бы не было.

**— Михаил Ямпольский**



# ВСТУПЛЕНИЕ. КИНО КАК АНТРОПОЛОГИЯ И ОПИСАТЕЛЬНАЯ ФИЛОСОФИЯ

Эта книга могла бы быть иной. Здесь нет, например, ни слова о биографии Муратовой, а сложная биография режиссера, несомненно, отразилась на тематике ее фильмов. Ею отчасти могут быть объяснены интерес к маргиналам, язвительность по отношению к цивилизованному истеблишменту и т. п. Книга эта к тому же не совсем традиционно киноведческая. Здесь совершенно нет комплексных разборов фильмов, не уделяется никакого внимания работе оператора, звукооператора, актеров, художников, композиторов, хотя все эти аспекты, несомненно, заслуживают пристального внимания. Я не касаюсь и рецепции фильмов. Существует обширная критическая литература о Муратовой (почти исключительно рецензии на ее фильмы), но я оставляю в стороне работы моих коллег.

Эта книга — попытка дать теоретический анализ некоторых важных аспектов киномира Муратовой и сформулировать мои собственные ответы на многие вопросы, которые возникают при просмотре ее фильмов. Киномир Муратовой отличается от привычных нам кинематографических миров и уже одним этим может вызывать раздражение консервативного зрителя. В своих фильмах она не ставит «нравственных проблем», не создает эпических исторических реконструкций, не размышляет над судьбами России, она не нагнетает «духовность», будь то православную или экзистенциальную, и не вытаскивает на экран травмированных «афганов» и «чеченов». Одним словом, она игнорирует весь тот «суповой набор», из которого в значительной мере и сегодня изготовляется варево советско-российского кинематографа. Муратова в первую очередь привлекательна для меня тем, что стоит в стороне от обанкротившейся отечественной кинотрадиции. Эта ее чужеродность привычному пейзажу часто ставит в тупик даже профессиональных критиков. И действительно, как понять странное поведение ее героев, бесконечно повторяющих одну и ту же фразу, жеманно интонирующих, зачитывающих какие-то длинные, литературные в своей основе, монологи? Многие из ее пер-

сонажей как будто вышли из сумасшедшего дома, непосредственно фигурирующего в «Астеническом синдроме» и «Второстепенных людях». Сюжеты некоторых муратовских фильмов кажутся чрезвычайно странными. Например, «Увлеченья»: здесь попавшая в больницу циркачка Виолетта (она упала с велосипеда) хочет стать наездницей и для этого отправляется на ипподром, где интригуют и борются друг с другом два тренера. Но в конце фильма зритель так и не узнает, кто же все-таки выиграл в финальном, «решающем» заезде, как, впрочем, и о том, создаст ли Виолетта свой конный номер. Все сюжетные линии кончаются совершенно ничем, вызывая понятное недоумение зрителя, привыкшего считать, что в фильмах рассказывают истории.

Мне представляется, что «странности» муратовского мира, или, вернее, его особенности, определяются философией режиссера. При этом слово «философия» я употребляю в гораздо менее метафорическом смысле, чем можно ожидать. Я считаю Муратову, по существу, единственным философски мыслящим режиссером отечественного кинематографа последней трети XX века. Под философией я, конечно, понимаю не дисциплину, изучаемую в университетах, но рефлексию над сущностью человека, своего рода художественную антропологию. При этом рефлексия ее чрезвычайно неортодоксальна и сосредоточена на вопросе «что есть человек?» Имеет ли он сущность, и если да, то какова же она? При всей философской направленности ее фильмов, Муратова решительно избегает философствования в кадре, которое любил, например, Тарковский. Всевозможные спекуляции и глубокомысленные рассуждения претят режиссеру, для которой любого рода претенциозная выспренность — отличительная черта той цивилизации, которую она не выносит. Ее интересует почти исключительно *человек* в разного рода ситуациях, которые она виртуозно придумывает и разрабатывает. При этом поведение людей в ее зрелых фильмах интерпретируется не в «психологических», но именно в антропологических категориях.

Философия Муратовой носит описательный, а не декларативный характер. Она утверждает, что «прямая функция искусства — отражать», а не ставить вопросы. Об одном из самых глубоких своих фильмов она, например, заявляет:

> [Я не вижу в нем] вопросов и проблем, потому что проблемы — это что-то, что имеет разрешение, ответ. Мне кажется, что здесь как раз речь идет о вещах необратимых, не имеющих разрешения. У меня есть такая профессия, которая стала моим счастьем, — отражать; вот я и получаю удовольствие, потому что мне кажется, что я создаю некую вещь, некое зеркало, которое отражает мир или мое мироощущение[1].

Но о том же фильме немного спустя она говорит, что он отличается от публицистически прямого и поверхностного отражения реальности, и добавляет: «Мне кажется, что в моем фильме есть большая доля обобщения и философствования, а не просто желания показать что-нибудь крупным планом»[2]. Но что значит философствовать и даже обобщать, попросту отражая? Что значит дескриптивная философия без рассуждений и к тому же на кинопленке? В цитированной мной подборке высказываний Муратовой содержится ответ на этот вопрос:

> Надо быть терпимым, не воспринимать все стереотипно: ага, обнаженное тело — это плохо, фикус — мещанство, татуировка на теле — вульгарность. А я бы хотела, чтобы вы вместе со мной посмотрели вот таким свежим первым взглядом и увидели, что фикус — это растение и не более того, а татуировка — рисунок на коже и не более того. И никакого символа я не хочу сюда прилеплять[3].

---

1 Кира Муратова отвечает зрителям (Материал подготовила Л. Герсова) // Киноведческие записки. 1992. № 13. С. 164.

2 Там же.

3 Там же. С. 159.

http://www.philosophy.com

Иными словами, дескриптивная философия — это феноменологическое описание данного, которое стремится избавиться от накопленного веками цивилизации набора стереотипов, а если говорить шире — «смыслов». Именно поэтому Муратовой так противно всякое умничанье в кадре. Ведь любое глубокомысленное рассуждение в духе фильмов Тарковского — это именно погружение в мир стереотипов. Поэтому «символическое» в самом широком смысле слова подвергается Муратовой постоянной критике. Философия в таком контексте не должна иметь идей. Идея всегда превращает фикус в символ. Идея — это элемент предвзятости. Мудр тот, кто подходит к действительности без готовых идей, — считали восточные мудрецы. Кинематограф же оказывается идеальным способом философствовать описательно — *показывать* вопреки стереотипам фикус как фикус. Абсолютный реализм, антисимволизм кинематографа Муратовой, его дескриптивная феноменологичность и делают многие фильмы режиссера трудными для восприятия. Восприятие всегда осуществляется в горизонте ожидания, сформированном предшествующим опытом, жанровыми клише и т. п. Когда ожидания эти нарушаются, зритель оказывается дезориентированным. Чаще всего это связано у Муратовой именно с тем, что она предлагает увидеть фикус там, где зритель видит символ мещанства. Но смотреть Муратову и легко, потому что она не аллегорична, не символична и в каком-то смысле, несмотря на чрезвычайную интеллектуальную изощренность, принципиально антикультурна. Она часто использует в фильмах изобразительные цитаты, например репродукции и копии классических картин. Но использование этих цитат в целом не имеет интертекстуальной направленности. Нам вовсе нет нужды мобилизовать наш культурный багаж, чтобы понять смысл этих картин и через него углубить понимание фильма. Чаще всего они фигурируют просто как картинки, изображения, репрезентации… Тут все является именно тем, чем

оно является. Но в силу этого ее трудно понимать зрителю усредненной культуры, надрессированному на стереотипах.

Описательная философия режиссера — это *кинематографическая антропология*. Она полностью укоренена в выбранный Муратовой медиум и имела бы совершенно иные черты, если бы ей пришлось быть письменной, литературной антропологией. Это связано с тем, что игровой кинематограф ориентирован на повествование, построенное на взаимодействии человеческих тел. Вся поэтика такого кино глубоко антропоморфна. Например, система планов определяется масштабом человеческой фигуры: крупный план — это лицо, или часть лица, или рука; общий план — это несколько мелких фигур в пространстве и т. д. Но отношения кинематографа с телом не могут быть сведены к простой шкале масштабов.

Пьер Клоссовски, не любивший абстрактную живопись, когда-то сетовал на упадок обнаженной натуры в живописи. Часто упадок реализма в живописи объяснялся тем, что чисто миметические, репрезентативные функции взяла на себя фотография, освободив от них художника. Но, считал Клоссовски, такое объяснение выражает непонимание существа живописи. Он писал о том, что живопись возникает на пересечении природы и стиля. Стиль выражается в специфической компоновке элементов тела в пространстве в соответствии с определенным эмоциональных настроем.

> И не было бы никакого стиля, если бы природные структуры не совпадали с эмоциональными референтными точками, в данном случае с различными зонами женского тела — шеей, плечами, грудью, животом, лобком, талией, ляжками, коленями и икрами, неизбежно подчеркиваемыми разными *позами* (в движении, лежа, стоя)[4].

---

[4] *Klossowski P., Blanchot P.* La décadence du Nu. Decadence of the Nude. London: Black Dog Publishing, 2002. P. 115.

Это распределение и подчеркивание «референтных точек» каждый раз создает иной аффективный настрой и выражает разное отношение к телу — эротическое, эстетическое и т. п. Разные эпохи культуры по-разному подчеркивают и распределяют эти телесные зоны.

Кинематограф, в сущности, не отличается от живописи в своем подходе к телесности: раскадровка, работа света, монтаж, актерская игра — все это участвует в конструировании *стиля*. В случае Муратовой речь идет, конечно, не только о работе с обнаженной натурой, но о конструировании телесности в широком смысле слова, которое я и называю кинематографической антропологией. В книге я пытаюсь понять, как некоторые ритуалы телесного поведения соотносятся с пространством, как, например, меняется аффективный смысл человека или куклы, когда они переносятся из цивилизованного быта в пустоту или в театр; или как каталептик или животное вписываются в пространство репрезентации.

Такого рода антропология отличается от феноменологии телесности, так как она детерминирована историей и культурой. В контексте муратовского творчества, как мне представляется, она имеет сильный эвристический потенциал.

Прежде чем приступить к сути дела, я бы хотел выразить благодарность фотографу Константину Донину, работавшему с Муратовой над ее фильмом «Два в одном». Я не знаком с Дониным лично, но именно ему принадлежит инициатива моего обращения к творчеству этого любимого мной режиссера. Он связался со мной из Одессы, попросил написать о Муратовой, помог достать записи многих фильмов, которых у меня не было. Я особенно благодарен Любе Аркус, уговорившей меня превратить небольшое эссе в полноценную книгу и взявшей на себя нелегкий труд издать ее так, как только она на это способна. Я также благодарен Саше Трошину, который проявил интерес к моим попыткам понять Муратову и опубликовал несколько первоначальных фрагментов этой монографии в журнале «Киноведческие записки».

ЧАСТЬ I

# МУРАТОВА ДО МУРАТОВОЙ

Существуют убедительные причины не включать ранние фильмы Киры Муратовой, сделанные ею совместно с Александром Муратовым, в эту книгу. В первом издании я так и поступил. Когда разговор заходит о совместных фильмах, невозможно до конца понять, за что в них несет ответственность герой этой монографии, а за что нет. Существуют три «совместных» фильма, сделанных Муратовыми. Первый из них — короткометражная студенческая работа «Весенний дождь» (1958). Другие два — среднеметражная[1] лента «У Крутого Яра» (1961) и полнометражный фильм «Наш честный хлеб» (1964). Оба фильма сделаны на хорошем уровне, но в обоих есть что-то совершенно не муратовское.

Во-первых, в них довольно отчетливо ощущается присутствие некоторых стереотипов советского кино. В «У Крутого Яра» имеется образ отзывчивого, мудрого председателя колхоза, бывшего заводского рабочего, направленного поднимать сельское хозяйство. Он и ночью не спит, волнуясь о рискующем жизнью главном герое фильма, он и наказывает пакостника, который на того клевещет. В «Нашем честном хлебе» имеются риторические высказывания о партии. В конце фильма непорядочного секретаря райкома снимают и на его место выбирают честного, принципиального партийца. Ничего похожего в собственно муратовских фильмах нет. Правда, эти советские клише находятся на периферии фильмов и не особенно портят их.

К тому же оба эти фильма рассказывают о жизни на селе, которая совершенно исчезает из собственно муратовских фильмов. Некоторые ее произведения («Перемена участи», «Среди серых камней», «Увлеченья») помещают действие вне города, но это никогда не колхоз, деревня в классическом понимании. Я думаю, что отказ от сельской тематики, центральной для первых фильмов, у Мура-

[1] Длительность фильма — 46 минут.

товой неслучаен. Вместе с селом из фильмов исчезла и проблематика, никогда более прямо не возникавшая в ее работах.

Мое решение написать для переиздания книги раздел, посвященный этим фильмам, однако, объясняется не просто стремлением к полноте и представившейся мне возможностью дописать недописанное. Я полагаю, что ранние опыты и последовавший за ними отказ от определенной тематики и проблем имели большое значение для всего дальнейшего развития режиссера. Исчезнувшие мотивы в каком-то «снятом» виде (я имею в виду гегелевское понимание этого термина) просвечивают и в последующих фильмах. Что же эта за «снятая» проблематика и в чем ее значение?

ГЛАВА 1

# ПОДЛИННОСТЬ ЗВЕРЯ

Начну по порядку, с первого фильма — «У Крутого Яра», являющегося экранизацией одноименного рассказа Гавриила Троепольского (1954). Сюжет фильма крайне прост. Это история о том, как молодой охотник Сеня (В. Исаков) выслеживает пару волков, делающих набеги на колхозное стадо, находит в лесу их логово и убивает, рискуя при этом жизнью. Фильм довольно подробно рассказывает о подготовке к охоте и о поединке с волками. На периферии фильма небольшими эпизодами даются отступления — Сеня с молодой женой, Сеня и дед Гурей, который из мести клевещет на него председателю колхоза Алексею Степановичу, обвиняя охотника в том, что тот косит для себя колхозную траву, и т. д. Но в целом фильм имеет четкую сюжетную линию.

Внимание зрителя почти целиком обращено на Сеню и его отношения с животными и природой. Сеня предпочитает обществу людей одиночество на природе, частью которой он себя ощущает. Однажды о нем говорится, что он «чудной». Начинается фильм с того, как он при помощи свистка заманивает птицу в силки. Но эта ловля — не охота. Сеня оберегает птиц и зверей. Он ловит зайчонка, чтобы унести его с поля, где тот может стать жертвой коршуна, в лес, где зверьку проще уцелеть. В начале фильма хромой колхозник Фомич зачем-то лезет в рюкзак спящего Сени, и оттуда неожиданно вылетает птица. В доме у него живет ворон. Он способен переговариваться по-петушиному с петухами, по-волчьи с волками и т. п.

У Сени есть необычный приятель. Это слепой Костя (В. Маркин). Костя также обладает особым умением — ощущать мир вокруг себя. Он различает живых существ по походке, дыханию, собак — по лаю. Он объясняет Сене, что по-своему он «видит» мир: «Каждое вещество отражает звук по-разному, и посевы тоже: вот подсолнечник свое отражение дает, а рожь — свое. Я все вижу. И волна такая тонкая исходит от каждого предмета к лицу». Костя говорит, что способен прикосновением отличать зеленый лист от желтого.

Мир природы дается в фильме как мир абсолютной честности. Приметы не врут, звери и растения не знают лжи. Эта правдивость природы издавна объяснялась тем, что она — царство абсолютного детерминизма и идентичности, а мир человека — мир свободной воли и, соответственно, лжи и аморальности. Костя, например, живет в мире природных звуков как в мире абсолютной правды, так что не может представить себе, будто Сеня мог совершить кражу, в которой его обвиняет дед Гурей: Сеня — его зрячий двойник, человек природы — не может быть причастен миру лжи, который соотносится исключительно с людьми. Эта странная пара сверхчувствительных к видимости (к феноменальному) персонажей противопоставлена в фильме обычным колхозникам, уже утратившим связь с миром природы[2].

Но в рассказе Троепольского и в фильме есть одно существенное исключение из той феноменологии видимого, с которой парадоксально связан слепой. Единственное, что неспособен «видеть» Костя, — это, по его признанию, свет. Свет — источник видимого, он делает мир видимым, но сам остается вне поля зрения. В начале фильма Муратовы дают крупный план капли росы на травинке, росы, которую изучает Сеня. Эта капля возникает в первом же абзаце рассказа Троепольского и занимает у писателя место значительно более существенное, чем в фильме. Вот как звучит первое столкновение с каплей в рассказе:

> Сеня снова устремил взор на ту же каплю росы. Если посмотреть на нее слева, то виден в ней предутренний розово-красный горизонт неба; если посмотреть справа, то видно отражение зелени поля и облака. Настоящие, но крохотные облачка! Целый мир в капле! ‹…› Он присел на колени и посмотрел вокруг. Роса на листьях

---

[2] В фильме, например, есть эпизод, где председатель колхоза и Сенин бригадир Корней Петрович мчатся в поле, чтобы ускорить заготовку сена: по прогнозу ожидается дождь, «барометр падает». Один Сеня знает, что дождя не будет, потому что утром была роса, а после такой росы дождя не бывает.

играла и переливалась. На каждом листочке — капля, и в каждой капле — маленький мир. Много удивительного видел Сеня в поле, но такое заметил первый раз за свои двадцать четыре года[3].

Сеня возвращается к этой капле в разговоре с Костей, когда речь идет о свете как о чем-то недоступном слепцу:

«Чего удивляешься? Вот сейчас видел я небо в капле. Первый раз в жизни видел! — воскликнул Сеня с восхищением. — Понимаешь: облачка, заря — все в капле...» Константин спокойно улыбнулся и убежденно сказал: «Не понимаю».

Как и в случае со светом, свернутость мира в капле лежит на грани феноменального[4]. Здесь феноменальное как бы обращается к собственному истоку. Мир так же содержится в свете, как и в капле. И представить это невидящему невозможно. Тот факт, что Костя «видит» мир, но не видит истока зримости этого мира — света, существенен для фильма. Дело в том, что волк — главный антагонист Сени — является солярным животным, прямо связанным со светом. Бог солнца Аполлон-Феб был сыном Лето, которая по ночам превращалась в волчицу[5]. Греческое обозначение волка — *lukos* — совпадает с обозначением света утренних сумерек — *luke*,

---

[3] Здесь и далее цитаты из рассказа «У крутого яра» по изданию: *Троепольский Г.* У крутого яра; Прохор семнадцатый и другие. Рассказы и очерки. М.: Советский писатель, 1961. С. 5–40.

[4] В рассказе Сеня пытается поделиться со своей женой Машей пережитым им открытием мира в капле росы: «Понимаешь, Машенька: дрожит, переливается то ясно, то смутно... И такая крохотулька. В кино того не может быть — недоступно им». Любопытно, конечно, упоминание кино как инструментальной формы зрения, которой недоступна эта пограничная феноменальность мира в капле.

[5] *Detienne M.* Apollon le couteau à la main. Paris: Gallimard, 1998. P. 19.

*lycophos* (это известная пора «между собакой и волком»). В рассказе Троепольского именно на грани ночи и дня возникает основной антагонист героя: «Впереди на кургане, как изваяние, появившееся на грани ночи и дня, стояла огромная волчица»[6]. Макробий в «Сатурналиях» дает подробный отчет о связи Аполлона с волком. Как он пишет, одно из имен Аполлона, *Lucius*, может быть объяснено тем, что «так же, как волки похищают ягнят, солнечные лучи похищают земную сырость». Он указывает на связь латинского *lux* — свет — с наименованием волка и ссылается на город Ликополис, в котором в равной мере боготворили Аполлона и волка. «Действительно, — пишет он, — волк, так же, как и это светило, похищает и пожирает все вокруг (*rapit et consumit omnia in modum solis*), а его пронзительный взгляд торжествует над ночной тьмой»[7].

Я полагаю, что финальное столкновение с волком в фильме — это прорыв за пелену чистой видимости в нечто, лежащее за ней, а именно в исток этой видимости. И это столкновение, начинающееся ночью, во время грозы[8], длится до утренних сумерек и наступления дня, воцарения света. Любопытно, что после победы в поединке с волками Сеня триумфально въезжает утром в деревню совершенно необычным образом, стоя на телеге с телами убитых волков, как Феб на своей колеснице. Я не хочу излишне аллегоризировать волка в «У Крутого Яра», но роль этого животного в фильме выходит далеко за рамки непритязательного охотничьего очерка.

---

[6] Существенно, что волчица является у Троепольского сразу же после открытия Сеней мира в капле росы. Волчица возникает на грани тьмы и света, видимого и невидимого.

[7] *Macrobe*. Œuvres. Paris: C. L. F. Panckouke, 1845. T. 1. P. 212. Более подробно о солярности волка см. *Charbonneau-Lassay L.* The Bestiary of Christ. Harmondsworth: Penguin books, 1992. P. 138–142.

[8] Гроза, молнии ассоциируются с волками в северных, в частности балтийских, мифологиях (*Charbonneau-Lassay L.* Op. cit. P. 141).

В фильме знание природы, прямой контакт с ней лишь подготавливают финальную стычку с волком, которая производит знание, выходящее за рамки слышания, видения, чтения едва заметных знаков и примет. Само видение уже предполагает наличие некоего источника — света, — который, будучи невидим, обеспечивает зрение. Хайдеггер писал, что у греков «зрение — это способность видеть и видимое как таковое, *сопряженные* светом»[9]. Именно поэтому знание света позволяет соприкоснуться с истоком видимого, истоком знания. Прорыв по ту сторону видимого предполагает первоначально максимально полное растворение в природе, в видимом, за которым следует прыжок в незримое.

Сказанное подтверждается необычным ритуалом охоты на волка, придуманным Троепольским и перенесенным на экран Муратовыми. Пятью годами раньше Борис Долин снял фильм «Серый разбойник» (1956), использующий историю сельских пионеров, для того чтобы показать в деталях особенности охоты на волков — те представлены, в духе времени, злейшими врагами сельского хозяйства, которых необходимо безжалостно уничтожать. «Серый разбойник» показывает, как находят волчье логово, как гонят волков и убивают их. Тут есть своя хорошо известная охотникам стратегия. На фоне фильма Долина особенно хорошо видна необычность охоты в «У Крутого Яра».

Сеня готовится к поединку, выслеживая волчицу. Для этого он подбирается ближе к ее логову. Но приходит сначала без ружья, чтобы ее не вспугнуть. Он берет с собой косу и косит траву, чтобы приучить волчицу к безопасности своего присутствия. В то же время он старается уяснить для себя волчьи повадки, установить время, когда волки отправляются на охоту, оставляя в логове волчат. Самой охоте предшествует период взаимного знакомства, прити-

---

[9] *Heidegger M.* The Essence of Truth. London: Continuum, 2002. P. 75.

рания друг к другу, примеривания. Сеня как бы вживается в волчий мир, и вся подготовка к финальному поединку строится как психологическое сближение зверя и человека. В заключительной части Сеня проникает в лес и ведет себя как зверь — он ползает, движется на четырех конечностях. Троепольский подчеркивает, что мимикрия человека и зверя тут симметричны, потому что волчица точно так же выслеживает Сеню и точно так же разгадывает его хитрости:

> Сеня был убежден: «знакомая» знает его в лицо, узнает его по походке, даже по кашлю или чоху[10] и, если учует при нем ружье, перетащит волчат в другое место немедленно. Волк не может поверить человеку.

В какой-то момент охотник вдруг понимает, что зверь умнее его и человеку не удастся его обмануть. Сближение волка и человека подчеркивается в фильме и тем, что Муратовы показывают нам параллельно две охоты. Волки нападают на отару, убивают овец и успешно уходят от людей с ружьями, в то время как Сеня орудует в их логове, крадет волчат. Симметрия подчеркивается и в конце столкновения, когда Сеня убивает волчицу. Троепольский пишет:

> Все было кончено. «Знакомая» лежала перед Сеней. А он еще с минуту все стоял на коленях с кинжалом в руках, с запекшейся от царапин кровью на лице, в изорванной рубахе; он тоже был страшен.

Победа Сени покупается странной ценой — его собственным превращением в зверя.

Это сближение человека и зверя делает финальный поединок поединком равных. И это равенство принципиально важно. Троепольскому и Муратовым было необходимо показать охоту не как уни-

---

[10] Любопытно это приписывание волчице свойств Кости.

чтожение зверя человеком, но как поединок. Поэтому Сеня не выслеживает зверя и не убивает его из засады, хотя в принципе нет ничего, что этому бы препятствовало. Вместо этого он похищает из логова двух волчат (у Троепольского — одного) и вешает их в мешке на дерево, под которое садится сам. К дереву ведет тропа, по которой от логова, обнаружив кражу, должна двинуться на него на все готовая ради своих детенышей волчица. Сеня не прячется в стороне от дерева, но сидит под ним, вызывая зверя на прямую лобовую атаку. К тому же у него одностволка, не позволяющая произвести два выстрела. Если ему не удастся поразить волчицу сразу же и насмерть, судьба его предрешена: зверь мгновенно перекусит ему горло. Вся стратегия поединка строится в соответствии с наиболее опасной, совершенно иррациональной моделью, которая не может быть объяснена логикой охоты. Речь идет об установлении равных шансов на выживание для участников этого поединка. Муратовы подчеркивают эту экзистенциальную глубину смертельного столкновения, напоминающего дуэль Моби Дика с Ахабом. Они, например, стараются запечатлеть фронтальность атаки, дают кадр снятого снизу прыжка зверя и т. п.[11] Кроме того, они вводят в фильм зловещего ворона-«вещуна», который садится на ветку дерева над Сениной головой и своим криком возвещает начало финальной стадии борьбы (у Троепольского фигурирует болтливая сорока). Особый характер поединка подчеркивается «сухой» грозой, вспышками молний в лесной тьме[12].

---

[11] У Троепольского нет этого прыжка. Сеня убивает волчицу, когда она стоит перед охотником, еще не собравшись для прыжка.

[12] У Троепольского гроза случается накануне финального поединка и являет волчицу именно как создание с границы света и тьмы: «Он увидел ее на какую-то долю секунды. Потом снова темень, непроглядная, тяжелая, давящая на плечи. Сене все казалось, что волчица стоит позади, но вскоре он заметил сбоку, еще дальше, два фосфорических огонька, похожих на свет кусочков гнилушки: „знакомая“ спокойно уходила к логову».

Ранее мне уже приходилось писать о том, как Муратова оценивает отношения между человеком и животными, о ее презрении к человеку, который готов убивать беззащитных животных или превращать их в свою забаву. Охота в «У Крутого Яра» помещает отношения человека и зверя в совершенно иную плоскость. Отношения эти характерны для далекого прошлого. Мэтт Картмилл так описывает этос охоты, господствовавший во времена, предшествовавшие Новому времени:

> Удачная охота завершается смертью зверя, но это должен быть особый зверь, убитый особым образом. Он должен быть свободным и способным убежать или атаковать. Он должен быть намеренно убит, с применением насилия и лично: никаких ловушек, клеток, отравленных приманок, автомобильных наездов. И прежде всего это должно быть *дикое* животное, а для охотника это означает, что оно должно быть *враждебным*, а не расположенным к людям или подчиняющимся их власти. Вы можете убить коров в телятнике, но вы не можете охотиться на них. Охота — это, по определению, вооруженное столкновение между человеческим миром и неприрученной дикой природой[13].

Смерть животного — абсолютно необходимый элемент охоты, который в «У Крутого Яра» не вызывает ни малейшего протеста режиссеров. И это связано с тем, что в момент смерти человек и зверь приобретают особое достоинство, поднимающее их над собственной природой. В «Зеленых холмах Африки» Хемингуэй пишет о «путанном и неудовлетворительном» (*confused and unsatisfactory*) убийстве льва, который был застрелен до того, как мог бы атаковать охотников[14]. В рассуждениях Хемингуэя о корриде высказываются важные мысли о необходимости убийства быка на арене, но убийства, обставленного таким же образом, как умертвление волчицы в «У Крутого Яра»:

---

[13] *Cartmill M.* Hunting and Humanity in Western Thought // Social Research. 1995. V. 62, N 3. Fall. P. 774.

[14] *Hemingway E.* Green Hills of Africa. Harmondsworth: Penguin Books, 1966. P. 41.

> Существует только два подобающих способа убивать быков с помощью шпаги и мулеты, и оба намеренно включают момент неотвратимого кровопролития со стороны человека, если бык не последует, как ожидается, за тканью; матадоры постоянно ловчили во время этой утонченнейшей части боя, так что убийство девяноста из ста быков, которых при вас убьют, оказывается пародией на настоящий способ убиения[15].

Убийство быка должно быть кульминацией боя, моментом финальной эпифании. По мнению Хемингуэя, абсолютная правда этого момента сейчас все чаще подменяется театральной эффектной игрой плащом или бандерильями. Момент этот исчез из-за того, что он предполагал прямое противостояние быка и матадора, слишком опасное для человека. Вот как описывает Хемингуэй способ убиения быка *recibiendo*: матадор перестает двигаться и стоит неподвижно, едва заметным движением мулеты провоцируя прямую атаку быка на себя, «позволяя быку подойти к человеку; шпага погружается, покуда человек и бык не сольются в одну фигуру; затем фигура разбивается от шока столкновения, потом наступает момент, когда они соединяются шпагой, как будто уходящей вглубь дюйм за дюймом; это один из наиболее надменных способов обращения со смертью и один из утонченнейших моментов, являемых боем быков»[16].

В финальном соединении человека и зверя жизнь и смерть сливаются воедино (это хорошо отразил в своих мексиканских рисунках Эйзенштейн), их различие исчезает. Отсюда очевидный сакральный и эротический аспект корриды и любого поединка со зверем, в котором эта модель неразличения-слияния имеет место[17]. В мо-

---

[15] *Hemingway E.* Death in the Afternoon. N. Y.: Charles Scribner's Sons, 1960. P. 232.

[16] Ibid. P. 238.

[17] По отношению к корриде эротико-сакральный аспект боя проанализирован Мишелем Лейрисом: *Leiris M.* Bullfight as Mirror // October. 1993. N 63. Winter. P. 21–40.

мент убиения бык и матадор идут на слияние, в котором отменяется, трансцендируется сам момент смерти. Момент этот преобразуется из печального завершения боя в его высшую кульминацию, приобщающую человека и зверя к чему-то высшему, невыразимому. Смерть оказывается как раз точкой, отмечающей эту невыразимость абсолюта. Соединение быка и человека в одной фигуре столь драматично еще и потому, что достигает границы зрения, гребня распада привычных гештальтов и форм, когда глаз перестает отличать животное от человека, смерть от триумфа, умирание от жизни. Время приостанавливается, и тотальность существования отражается в этом моменте так же, как мир в капле росы. Это именно такой момент «ослепления», который как раз и недоступен слепому, парадоксально мыслящему мир исключительно в категориях феноменального, видимого. Именно поэтому Костя «видит» желтый и зеленый цвет листьев, но не понимает, не «видит» мир в капле — для него разнообразие элементов мира не может слиться воедино, как не могут соединиться зверь и человек в моменте смерти.

В принципе, финальный жест охоты — убийство волчицы (следующее за тем убийство волка трактуется Троепольским как *anticlimax*[18]) — это выход за пределы видимого. Этот выход из феноменального дается в кратчайший момент выстрела (или, в бое быков, удара шпаги). Выстрел — это трансцендирование времени

[18] «Самца он убил на следу волчицы: Сеня тащил ее волоком метров сто и снова засел в засаду. Волк напоролся на него, подскочив на больших прыжках, не подозревая засады. Увидев Сеню, он резко повернул в сторону, бросившись наутек, но картечь ударила в бок. „Трус!“ — презрительно сказал Сеня, подходя к мертвому самцу». Муратовы, однако, сохраняют героический характер и второго поединка, не позволяя ему превратиться, по выражению Хемингуэя, в «путанное и неудовлетворительное» убийство.

в *моменте*, который выводит нас, как считал Кьеркегор, за пределы причинности, лежащей в мире, данном нам в категориях времени и пространства. В моменте время и пространство коллапсируют и мы сталкиваемся с абсолютом. В момент атаки волка и ответного выстрела — пространства и времени больше нет. Вот почему это момент — одновременно и момент озарения, прозрения, и момент ослепления.

В первом совместном фильме природа у Муратовых являет «честную» видимость мира, но за этой честной видимостью существует мир эпифании, данный только в ситуации предельной конфронтации, момента, выходящего за рамки того опыта, который протекает в мире видимого. Путь к этой эпифании лежит через абсолютное растворение в феноменальном — мельчайших приметах, запахах, звуках, — через полную взаимную мимикрию человека и животного. Только пройдя через «подлинность» природного мира, можно выйти к некой абсолютной истине за его пределами, ассоциируемой со смертью. Природа должна впитаться в человека, чтобы мгновенно отразиться в нем, как в капле росы.

Сеня выходит из столкновения с волчицей преображенным. Когда толпа собирается у телеги и начинает обсуждать лежащие на ней туши волков, Сеня чувствует предельное отчуждение от людей. Он говорит: «Вот и все, вот и все...» — и незаметно уходит прочь. Троепольский добавляет: «Ему до боли жаль было расставаться с волчицей». Странный эротический элемент тут почти очевиден.

То, что убийство волчицы является своего рода религиозным откровением, очевидно из одного мотива рассказа, сохраненного и в фильме. Антагонист Сени, оклеветавший его старик Гурей, выставляет себя истовым христианином. Но вера его — фальшивая. Во время сбора урожая или покоса Гурей вдруг заявлял о своем духовном призвании и надолго уходил с работы:

> Человек я леригиознай, — говорил он. — Обратно, в Житуках у меня теща престарелая: должон я ей предпочтение преподнести. Обратно же, и в храм Христов обязан там сходить, поскольку у нас не имеется. Грехов-то на нас, грехов-то!

Но, как сообщает Троепольский, уходил он в свои паломничества исключительно ради пьянки. Сеня с самого начала оказывается в странной необъяснимой связи с Гуреем. Связь эта заключается не только в том, что Гурей застает его косящим траву, когда возвращается с «богомолья», и оговаривает его. Дело в том, что Сеня точно так же, как Гурей, просится в церковь, просит отпустить его с работ на охоту. И то и другое — выход за пределы рабочей рутины в область сакрального. И в конце, когда Сеня привозит в деревню свои охотничьи трофеи, Гурей оказывается тут как тут. На слова Сени «Вот и все» Гурей откликается, и Муратовы сохраняют этот странный диалог:

> Гурей понял это по-своему и сказал: «Это, Семен Степаныч, тебя Господь Бог, обратно, спас». «Глупый ты, Гурей Митрич, хоть и пожилой человек», — возразил Сеня. И удивительно: Скворец ничуть не обиделся, а сказал в ответ так: «Каждому человеку, Семен Степаныч, Богом, обратно же, свой разум дан. — Он помолчал и с явной завистью продолжал: — Это, значит, по триста рублей за голову от государства — полторы тыщи, да за шкуры, обратно, не меньше шестисот. Эва! Больше двух тыщ!» Он почесал в затылке, крякнул от зависти и поддернул брючишки, уцепившись одной рукой за переднюю пуговку, а другой — позади. Гурка Скворец очень сожалел сейчас о том, что не он убил волков, и ему казалось, что он вполне мог бы это сделать. Но он только повторил еще раз: «Да-а… Более двух тыщ». ‹…› Но Сеня не слушал Гурку. Сеня смотрел и смотрел на «знакомую» не отрываясь и сказал еще раз, тихо, шепотом: «Вот и все кончено…».

Троепольский и Муратовы противопоставляют откровение, пережитое Сеней и лежащее в области невыразимого абсолюта, болтливому цинизму псевдоправославия. Опыт Сени немыслим внутри церкви и является чисто индивидуальным переживанием погранич-

ной ситуации, как ее определял Карл Ясперс. Ясперс проводил различие между *Dasein* и *Existenz*. В *Dasein* человек предстает в виде объекта, как одно из существ среди многих. В этом смысле *Dasein* — это мир феноменального, видимого, мир, населенный объектами. *Existenz* предполагает человека как необъективируемое Я. *Existenz* поэтому переживается, но лежит в области невидимого. Видимое в нем утрачивает силу связи с истинным. *Existenz* переживается в одиночестве, в это состояние человек вводится прыжком, прорывом. Оно прямо связано, как и у Кьеркегора, с *моментом*.

> После рывка моя жизнь становится для меня иной, чем простое существование. Когда теперь я говорю: «Я есть», это утверждение получает новый смысл. Рывок в *Existenz* не похож на рост живого существа, происходящий шаг за шагом, каждый в свое время, с помощью рефлексивного действия, следующего описываемым законам[19].

*Existenz* лежит на грани артикулируемого знания и молчания. Кроме «Вот и все кончено», Сеня не может вымолвить ничего иного. В прямом поединке со зверем и в нерасторжимом соединении смерти и любви он познал нечто непредставимое и невыразимое. Это абсолютное экзистенциальное знание лежит по ту сторону видимого и является высшим критерием истинного. Соединение зверя и убивающего его человека «в одну фигуру» — это только видимый иероглиф этого высшего знания.

Молодые режиссеры во время создания фильма, возможно, не были до конца готовы к выражению этой сложной проблематики. Но никогда более Муратова не подойдет столь непосредственно к трактовке *абсолютного* как откровения. Важно, однако, понимать, что проблематика эта была заявлена ею и ее соавтором в самом начале творческого пути, еще в дипломной работе. Дальнейшая эволю-

---

[19] *Jaspers K.* Basic Philosophical Writings. New Jersey: Humanities Press, 1986. P. 99–100.

ция режиссера свидетельствует о постепенном отходе от проблематики абсолюта, истинного, правды. Отход этот ощущается уже в первом полнометражном фильме Муратовой, сделанном в соавторстве с мужем, «Наш честный хлеб» (1964), который, впрочем, по всем внешним признакам является продолжением и амплификацией проблематики «У Крутого Яра». В дебюте Муратовых, как и в последующих фильмах, разворачивается *ситуация*, испытывающая человека, но ситуация эта носит не антропологический, а экзистенциальный характер. Здесь выражаются не столько свойства существа под названием «человек», как это происходит в *Dasein*, сколько связь человека с абсолютом, выходящая за рамки антропологии в теологию или экзистенциальную философию. Именно поэтому Сеня и Костя — одиночки-визионеры, противопоставленные сообществу.

Второй фильм режиссеров — это уже чисто *антропологическая* работа. Здесь в центре отношения человека с другими людьми, хотя эти отношения и опосредуются природой. Мишель Фуко в своем исследовании философской антропологии Канта писал, что абсолют необходимо мыслить, исходя из человека. Человек же не может мыслиться автономно:

> Само содержание вопроса *Was ist der Mensch?* не может разворачиваться в первичной автономии; дело в том, что с самого начала человек определяет себя как жителя мира, как *Weltbewohner*: *Der Mensch gehört zwar mit zur Welt*. И вся рефлексия о человеке вводится в круг рефлексии о мире[20].

Человек в повседневности антропологизируется через контакт или столкновение не с животным, но с другими людьми. Именно отношения с другими выдвигаются на первый план во втором фильме Муратовых.

---

[20] *Foucault M.* Introduction à l'Anthropologie // *Kant E.* Anthropologie d'un point de vue pragmatique. Paris: Vrin, 1964. P. 49.

ГЛАВА 2

# ЧЕСТНОСТЬ И ХЛЕБ

«Наш честный хлеб» не является экранизацией прозы. История эта написана специально для экрана (сценаристом фильма значится Иван Бондин) и имеет гораздо более развернутую драматургическую структуру. Тут много персонажей, и они сложно взаимосвязаны. Большое внимание уделено разработке характеров. Уже в самой структуре повествования заложен этот сдвиг от абсолюта к среде. Главный герой фильма — старый председатель колхоза Макар Задорожный. Человек он неуживчивый, даже иногда неприятный, но придерживающийся строгих принципов и ненавидящий ложь и липу во всем. Именно в нем находит свое выражение идея «честного хлеба», вынесенная в название фильма. Макар твердо знает, что землю обмануть нельзя, — природа тут продолжает быть эталоном честности. Сколько ты вложил в нее труда, столько и получишь от нее. В самом начале фильма Макар возвращается из города в колхоз и едет мимо полей соседнего хозяйства. Тут никто не работает. Макар выскакивает из машины и напускается на комбайнеров — косите, не будете косить, останетесь без силоса. Но комбайнерам приказано не косить, так как район требует от хозяйства не силоса, но посевного материала, который кукуруза на этом поле все равно не в состоянии дать. Когда председатель соседнего колхоза обвиняет Макара в самоуправстве и в том, что он «против плана», тот отвечает: «Я не против плана, я против обмана». Эта ситуация повторяется в фильме несколько раз.

Природа становится важным компонентом критики партийного произвола, развернувшейся в период оттепели. В 1956 году Михаил Швейцер сделал важный для своего времени фильм «Тугой узел» (по Тендрякову), не выпущенный в прокат. В этом фильме сельская тематика вводится в русло социальной критики, противопоставляющей партийный волюнтаризм природе. С одной стороны, тут действуют партийные карьеристы, игнорирующие «истину» природы и в конце концов повинные в гибели племенного скота, а с другой стороны — люди, по мере сил служащие природе, для которых честность и природа — понятия

одного порядка. Эта проблематика прямо восходит к сталинским фильмам, в которых покорение природы провозглашалось целью человека, а сельское хозяйство рисовалось как арена борьбы между генетиками и мичуринцами. Генетики в этих фильмах фетишизируют наследственность (природу) как нечто абсолютное, против чего бессильна воля человека, в то время как мичуринцы утверждают возможность подчинения природы воле человека, то есть отрицают некий природный абсолют. Примером такого кино может служить фильм Владимира Шмитгофа «Макар Нечай» (1940), в котором ученые агрономы бьются над выведением хлопчатника для Украины. Генетик в фильме — академик Адамов — верит, что такой хлопчатник может быть выведен только на основании уже имеющихся в природе сортов, в то время как «прогрессивный мичуринец» Макар Нечай верит в возможность подчинения природы человеческому произволу. Между Адамовым и Нечаем происходит типичный для подобных фильмов диалог:

— Переделать наследственную природу растений нельзя.
— В жизни растения изменяются. Дарвин и Мичурин доказали зависимость растений от внешних условий.
— Растительный мир изменяется по внутренним причинам и воздействие на него человека возможно только в рамках, допускаемых наследственностью.

Наследственность, то есть природа, — это абсолют, та правда, которой нельзя пренебречь. Поэтому в фильмах на сельскую тему вопрос о правде ставится в пятидесятые-шестидесятые годы с особой остротой. И природа в этих фильмах постоянно выступает как оселок, на котором проверяется приверженность высшей, абсолютной, несокрушимой правде или установка на волевой произвол по отношению к ней. Существование абсолюта, и это показательно, ни в одном из этих фильмов, несмотря на радикальную смену позиций, не подвергается сомнению.

В «Нашем честном хлебе» в поведении Макара много общего с поведением Сени в «У Крутого Яра». Он, например, с утра мочит усы в росе подсолнуха и уверенно заявляет: «День простоит сухой». Но особенно показательны его отношения с животными. Это не дикие звери, как у Сени, а домашняя скотина. Он ласково разговаривает с «бешеной» коровой, которая не позволяет себя доить, и та сейчас же отдает ему свое молоко. Отношения Макара с животными, как и у Сени, лишены всякой сентиментальности, то есть фальши, лжи. Природа не сентиментальна, не должен быть сентиментален и «честный» человек. Когда в деревню возвращается из города сын Макара Сашка, который выучился в институте на агронома и которому Макар передает руководство колхозом, родители решают зарезать барана в честь его приезда. Сначала мать безнадежно старается поймать животное в загоне. Вконец измученная, она садится на землю, обращается к барану и объясняет: «Сашка-то приехал, и отец прихворнул». При этом вполне человеческом обращении баран сам подходит к ней, покорно идет на заклание. Она обнимает его: «Прости меня, хоть обед из тебя сварю». Макар на протяжении всей этой сцены точит нож для заклания и протягивает его сыну: «Посмотрим, чему вас там учили». Но сын решительно отказывается — тогда Макар, только что нежничавший с коровой, берет заклание на себя.

В каком-то смысле это ритуальное убийство животного перекликается с убийством волчицы в «У Крутого Яра», но смысл его иной. Речь тут идет не об экзистенциальном поединке, прикосновении к абсолюту, но о формах честного обмена с природой, принимающих вид жертвоприношения и ритуальности. Честность Макара относится не к области современной агрономии, научного ведения хозяйства, не вызывающей у Макара большого уважения, а, скорее, к первобытной магии.

В древности отношения человека с природой строились на основании некой магии ритуальных обменов. Сельское хозяйство мыслилось вне категорий производства, но в категориях плодородия, спонтанного порождения плодов, которое было ответом на ритуальное поведение человека и приносимые природе жертвы. Природа дарит человеку плоды в обмен на дары от человека. В этот обмен включен и труд земледельца, чьи усилия понимались как жертва, приносимая богам[21]. Жан-Пьер Вернан указал на существенное в Древней Греции различие между культурой плодоводства, когда деревья как бы одаривают людей своими дарами в обмен на человеческие дары, и культурой злаков, которая требует упорядоченного труда. Богиней хлебороба являлась Деметра:

> В противоположность божествам растительности, функция Деметры — в меньшей степени распределять дары, но гарантировать строгий порядок в отношениях с людьми. ‹…› Он [хлебороб] с полным доверием подчиняется жесткому закону, управляющему его отношениями с богами. Труд для него — это форма нравственной жизни, утверждающаяся в противоположность идеалу воина[22].

Ксенофонт прямо связывает порядок труда с нравственностью: «Земля, будучи богиней, учит справедливости тех, кто способен учиться, так как она дает больше добра тем, кто лучше ей служит»[23]. И только позже, с развитием труда ремесленника, плоды которого целиком зависят от самого мастера, отношения труже-

---

[21] См. *Breton S.* La mascarade des sexes. Paris: Calman-Lévy, 1989. P. 40.

[22] *Vernant J.-P.* Mythe et pensée chez les Grecs. Paris: Editions de la Découverte, 1988. P. 277.

[23] *Xenophon.* The Oeconomicus (V, 12) // *Strauss L.* Xenopohon's Socratic Discourse. Ithaca: Cornell University Press, 1970. P. 24.

ника с богами ослабляются, а земледелец начинает ассоциироваться с воином как носитель сходных добродетелей, например, у того же Ксенофонта[24].

Макар Задорожный поддерживает с природой отношения такого «первобытного» обмена, из которых возникает его этика. В таком контексте заклание барана вовсе не является убийством, чем-то аморальным, но входит в жизненный цикл, становится жертвоприношением природе. И сам баран как будто это понимает. Речь не идет о жестокости по отношению к животным. Показательно, что выученный в городе Саша отказывается убить барана, считая этот свой отказ нравственным, но в действительности он лишь нарушает строгую этику справедливого распределения трудов и даров. В «Мелодии для шарманки» тема обмена дарами между небом и землей возникнет вновь, но уже в совершенно ироническом ключе, в жанре «святочного» повествования.

В начале фильма мы узнаем о том, что Макар болен. К нему в дом приходят члены правления колхоза, от лица которых к Макару обращается его сын Федор. Он говорит, что хотя многие недолюбливают отца в деревне, «все честные работяги» за него, конечно. Принимают решение отправить Макара на лечение, ему вручают путевку в санаторий, и вскоре он отбывает на юг, передавая бразды правления новоиспеченному агроному Саше. Мы узнаем, что Саша, уезжая три года назад в город, оставил на селе беременную доярку Катю; она все еще вздыхает по Саше, хотя и не

---

[24] Ксенофонт писал: «Боги — господа над крестьянами в той же мере, как и над воюющими. Тот, кто воюет, я полагаю, старается добиться милости от богов, прежде чем вступить в бой, и советуется с ними с помощью жертвоприношений и авгуров относительно того, что следует и чего не следует предпринимать. Думаете ли вы, что по отношению к земледелию нет такой же необходимости умилостивлять богов?» (*Xenophon*. The Oeconomicus. P. 25).

может простить ему аборта. За ней ухаживает «честный»[25] Степан, мастер на все руки, которого она ценит, но держит на расстоянии.

То, что Саша не может быть хорошим председателем, следует уже из его поведения с Катей. Любовные отношения в фильме прямо ассоциируются с отношением к земле. Здесь так же нельзя врать. Отсутствие честности в любви оборачивается катастрофическим отсутствием честности перед землей. В конце концов, любовные отношения, хотя и разворачиваются между людьми, являются частью природных отношений.

До отъезда отца между ним и сыном состоятся несколько «философских» разговоров, в которых сформулированы принципиальные для фильма темы. Сначала Макар предупреждает сына, что ему предстоит война[26], что бюрократы будут обстреливать его бумагами, и даже говорит о бумажном пулемете. Саша отвечает: «А я буду бумагой и отстреливаться». Макар учит его: «Нет, ты можешь отстреливаться только хлебом, мясом и молоком». Речь идет о странной форме коммуникации обмена. Саша не должен входить в словесные обмены с людьми, с начальством. Самая стихия словесного, бумажного, в глазах Муратовой, неотвратимо фальшива. Это чистая область циркуляции бессмысленных и лживых означающих. Только первичные, ритуальные, «мифологические» обмены, о которых говорили древние, имеют смысл.

Разговор между отцом и сыном возобновляется ночью. Макар говорит: «Я вожусь с землей с малых лет, и с малых лет она меня не обманывает. А я хочу быть уверенным в ней, избежать случайностей». Затем он дает сыну совет: «Если ты уверен в чем-то, держись

---

[25] Я использую это слово для характеристики персонажей потому, что принцип честности или нечестности пронизывает в фильме все отношения между людьми.

[26] Война в советском кино —это, конечно, тоже область абсолютного, высшей честности. К мотиву войны Макар в фильме обращается и позже, в разговоре со сломанным жизнью председателем соседнего колхоза: «Кого же ты боялся, ты, боевой командир?» Отношения с землей, как и отношения со смертью, не терпят лжи.

своей точки, и никаких. А со всеми дружить, как ты говоришь, не получается. Тут нужен слишком гибкий хребет. А человек — не змея». Саша в ответ: «Но и не телеграфный столб». Верность земле перерастает в верность нравственным принципам, которые декларируются укорененными в абсолют. Приспособление к другим, «дружба» — это источник коррозии правды, которая лежит вне области мнения, но в области трансцендентного абсолюта. Внешне эта позиция похожа на ту, которую Муратовы выражали в первом фильме. Но в философии двух фильмов есть существенное различие. В своих отношениях с волчицей Сеня проявлял абсолютную гибкость. Никаких твердых нравственных принципов там не декларировалось. Мораль вообще лежала за пределами первого фильма. Несокрушимая верность своим решениям становится принципиально важной при переходе от природы к людям. И именно в этой стоической моральной неизменности теперь отражается принцип «честности», истины. В «У Крутого Яра» абсолют, истина даются в движении к некой ситуации, в которой видимость трансцендируется, то есть отрицается, и в *этом отрицании являет себя истина*. Здесь же все происходит наоборот. Истина дается как нечто неизменное, изначально данное, присутствующее, не скрытое видимостью, иллюзией. А неправда являет себя как отрицание этой наличествующей, несгибаемой, неотвратимой истины. В «Нашем честном хлебе» Муратовы приходят к более привычной логике. Хайдеггер писал:

> Правда — это то, что *отрицается* не-правдой. Существует старая логическая доктрина, согласно которой отрицание *предполагает* нечто, *способное* быть отрицаемым, то есть нечто уже утверждаемое, утвержденное, то есть утверждение. Хотеть *начать* с отрицания, будь то в качестве обходного маневра или же нет, таким образом, означает нарушить самую элементарную логику[27].

[27] *Heidegger M.* The Essence of Truth. P. 95.

В «Нашем честном хлебе» истина, нравственное кредо укоренены в отношения с природой и в силу одного этого заданы изначально. Ведь природа в таком понимании предшествует морали и ее детерминирует. Неправда — это негативность по отношению к этому кредо. Когда Макар отказывает гибкости в какой бы то ни было добродетели, он упоминает змею — старый библейский символ первородного греха.

Этика Макара, как и его отношения с природой, архаична. По своим принципам она предшествует Руссо и тем более Канту и напоминает этику стоиков или Аристотеля, для которого «добродетель» человека укоренена в его природе. Незыблемость позиции как «добродетель» восходит к незыблемости животного в следовании своей природе. Но человек — не животное и не растение. В начале «Рассуждения о происхождении неравенства» Руссо писал об отношениях человека и зверя:

> Люди, рассеянные среди них [животных], наблюдают, перенимают их навыки и поднимаются таким образом до инстинкта животных: с тем преимуществом, что каждый вид животных обладает лишь своим собственным инстинктом, а человек, который, быть может, не обладает ни одним принадлежащим только ему инстинктом, присваивает себе их все[28].

Зверь обладает инстинктом, который определяет его природу и детерминирует его поведение, задает ему несокрушимую стойкость, «честность». Человек свободен, а потому не запрограммирован, не имеет природы, которой он может быть верен. Руссо, соответственно, приходил к выводу:

> Природа одна управляет всеми действиями животного, тогда как человек и сам в этом участвует как свободно действующее лицо. Одно выбирает или отверга-

---

[28] *Руссо Ж.-Ж.* Об общественном договоре. Трактаты. М.: Канон-Пресс-Ц; Кучково поле, 1998. С. 75.

> ет по инстинкту, другое — актом своей свободной воли. Это приводит к тому, что животное не может уклониться от предписанного ему порядка, даже если бы то было ему выгодно, человек же часто уклоняется от этого порядка себе во вред[29].

Свобода выбора становится основным принципом кантовской этики. Вот почему укоренение этики в природе страдает существенными недостатками.

После отъезда Макара Саша демонстрирует, как он понимает гибкость. Он никому не отказывает и всем лжет, но и все лгут ему. Он обещает выплатить деньги доярке, а та обещает ему взять еще пять коров. Но оба знают, что всего этого не будет. Он обещает построить новую хату старухе, но та умирает, так и не дождавшись обещанного. Но главное — и вокруг этого строится основной сюжетный поворот фильма, — он обещает секретарю райкома взять в хозяйство неработающие доилки и выплатить за них колхозные деньги в обмен на кормовые концентраты, которые помогут ему нечестным путем выбиться в передовые. В конце концов райкомовца снимают и Саша, растративший все припасенные на зиму концентраты, ставит хозяйство на грань катастрофы. Это стремление ловчить, налаживать связи и т. п. объясняется Сашей чисто прагматической пользой: «Правда, неправда — это вещь абстрактная. Я удои повышаю не для себя, а для государства».

Фильм кончается двусмысленно. Саша осознает ошибки и обещает исправить положение. К тому же он женится на Кате, которая в конце концов выходит за него, несмотря на любовь преданного ей и гораздо более порядочного Степана. После свадьбы Макар и его жена рано-рано утром уходят из своей старой хаты и переходят в соседнюю нищую деревню, хозяйство которой согласился поднимать Задорожный. Мир его родного колхоза уходит от его стоических принципов и честности и принимает стандарты морали, характерные

---

[29] *Руссо Ж.-Ж.* Об общественном договоре. Трактаты. С. 82.

не для отношений с природой, но для человеческого сообщества. В этом «нормализованном» мире Макару не остается места.

Этот финальный уход Макара придает фильму оттенок неразрешенности. Саша, человек без нравственного стержня, остается царить в мире, который когда-то следовал за Макаром. Само же вытеснение Макара из этого мира уже предвосхищает последующие фильмы Муратовой, в которых нравственным принципам, идее стоической честности и некоего абсолюта вообще не остается места. Уход Макара, его поражение — открывают следующий этап творчества режиссера. Исчезновение самой тематики *правды* из последующих фильмов Киры Муратовой, разумеется, ставит вопрос о том, до какой степени эти мотивы принадлежали ей, а до какой — ее соавтору Александру Муратову. Конечно, нет никакой возможности рассортировать мотивы и тенденции по соавторам: решения на съемках фильма вырабатываются совместно и чаще всего не имеют ясного и отдельного авторства. Но разрыв фильмов Муратовой с тематикой совместных работ столь значителен, что невольно заставляет думать о причинах этого разрыва.

Первый самостоятельный фильм Муратовой, «Короткие встречи», был сделан в 1967 году, а первый самостоятельный фильм Александра Муратова, «Авдотья Павловна», — в 1966. «Авдотья Павловна» является гораздо более непосредственным продолжением «Нашего честного хлеба», чем «Короткие встречи». Возникает ощущение, что Муратов работает в режиме инерции, которая создана «Нашим честным хлебом»; проблематика истины тут решается в еще более традиционном жанровом ключе, в соответствии со стереотипами, наработанными в фильмах о мичуринцах, — правда, теперь, в духе «нового времени», не мичуринцам, а генетике открыт доступ к истине. Действие этого фильма происходит на селе (Муратова же никогда больше «в село» не возвращалась). В центре фильма — все та же проблематика абсолютной верности принципам, честности по отношению к природе. Но поворот этой темы, при всем внешнем сходстве, — существенно иной.

Фильм явно отмечен реакцией на недавно завершившийся период правления Хрущева. Это один из первых фильмов, восстанавливающий научную репутацию генетики и разоблачающий лысенковщину. В центре его — бывшая фронтовичка, агроном Авдотья Павловна Белобородова, своей прямотой и стоической принципиальностью прямо восходящая к Макару Задорожному. Ее присылают работать директором в опытное селекционное хозяйство. В научном плане она является последовательницей Лысенко. На станции работает генетик Сергей Петрович Шамрай, остающийся верным принципам науки, но старающийся не попадаться на глаза, отсидеться в уголке. Шамрай и Белобородова придерживаются противоположных научных взглядов, но Шамраю удается доказать Авдотье Павловне свою правоту, вернее, даже не столько доказать самому, сколько дать природе, земле поставить точки над *i* в их споре. С этого момента Белобородова становится убежденным поборником генетики. В какой-то момент Шамрай пытается отстоять свои взгляды на конференции, но пугается и публикует в газете покаяние и отказ от своих взглядов как от ошибочных. Этот момент ведет к разрыву Шамрая и Белобородовой, к тому времени ставших любовниками. Авдотья Павловна, непоколебимая в своей правоте (в своем честном отношении к хлебу), уезжает в далекую деревню, где сначала ведет селекцию на юннатском участке местной школы, а затем на нескольких гектарах, выделенных ей председателем местного колхоза. Фильм завершается в 1965 году, когда лысенковщина официально отвергается как лженаука. Перед нами вновь конференция, где выступает Шамрай, но молодежь видит в нем лишь бывшего ученого, хотя на него и обращены софиты и его снимают для кинохроники. Выходящая же на трибуну Авдотья Павловна приносит с собой выведенный ею «в подполье» новый сорт пшеницы — триумф ее настойчивых усилий. Эти колосья Муратов орнаментально размещает на крупном плане, а когда героиня берет их в руки, на экране возника-

ет портрет Ленина — высшей инстанции в установлении правды. В то время как Шамрай, от трусости предавший свои принципы, исчезает в небытии, Белобородова выходит триумфатором: ее выступление демонстрируют по телевидению в программе новостей.

Когда-то Кьеркегор говорил об особой верности внутреннему Я, приобретающей глубокий экзистенциальный смысл в аффектах любви и веры. Он называет эти аффекты (*pathos*) абсолютной страстью, которой не может понять сторонний наблюдатель. Дело в том, объяснял он, что наблюдатель вносит в эту страсть относительность: «Абсолютно влюбленный не знает, любит он больше или меньше, чем другие, так как любой, знающий это, уже в силу этого не абсолютно влюблен»[30]. Кьеркегор приходит к выводу, что человек, претендующий на непосредственное переживание абсолюта, утрачивает связь с этим абсолютом и с собой в этом переживании, как только он начинает принимать в расчет стороннего наблюдателя. Более того, датский философ считал, что само появление зрителя сейчас же искажает *непосредственное*, превращая его в *комическое*:

> Комическое возникает, когда скрытое внутреннее вступает в отношение с окружающим, в нем религиозный человек начинает видеть и слышать то, что, соприкасаясь с его внутренней страстью, производит комический эффект. Вот почему, даже когда два религиозных человека разговаривают друг с другом, один может произвести комическое впечатление на другого[31].

Эти наблюдения в полной мере относятся к Авдотье Павловне, которая, несмотря на всю верность «внутренней страсти», стоит

---

[30] *Kierkegaard S.* Concluding Unscientific Postscript. Princeton: Princeton University Press, 1968. P. 454–455.

[31] Ibid. P. 457.

ей выйти на трибуну, становится «комическим» персонажем в понимании Кьеркегора. Глубинная страсть не может выражаться вовне без элемента комедийного, в котором фиксируется искажение этой страсти в глазах внешнего наблюдателя. Вот почему ее выражение требует иронии, масок, псевдонимии и т. п. Этот урок Кьеркегора Муратова, в отличие от своего соавтора, глубоко усвоит, сделав иронию главным подходом к тематике внутреннего пафоса, а маски — неизменной принадлежностью своих персонажей. Но главное, — Муратова поймет, что сфера истинного, глубинно имманентного не может быть выражена без гротескной деформации зрелищем, особенно в таком медиуме, как кино, которое само является зрелищем (то есть поприщем комического). Впредь Муратова ограничивает область своего исследования в основном внешним, выраженным, искаженным, гротескным. Глубокая внутренняя верность принципам не будет занимать ее. Несгибаемость же приобретет отчетливо комический оттенок в «Долгих проводах», где, впрочем, она отделена от этической проблематики.

В «Авдотье Павловне» конечным триумфом верности и честности оказывается всенародное признание, их торжество на телевизионном экране. В этом смысле фильм (несмотря на формальную изысканность) не выходит за рамки советских фильмов о верности идеалам, о партийной принципиальности, о финальном триумфе на страницах газет. Это советское триумфаторство неизбежно приобретает в глазах истинно честного человека комический оттенок. В «Нашем честном хлебе» этого, конечно, нет. Макар узнает о нравственном падении своего сына[32], когда в газете читает статью о рекордных надоях в его колхозе. От одного вида этой триум-

[32] Падение это, как я отмечал, явлено раньше, в любовных отношениях. И это неслучайно. Именно любовная страсть — это тот глубинный аффект, на котором проверяется отношение к абсолюту, высшая честность.

фаторской газетной полосы он впадает в ярость, прерывает отдых и мчится домой, чтобы, пока не поздно, остановить своего «успешного» сына. *Mass media* для Макара — область абсолютной фальши, область «мнения», не имеющего никакого положительного смысла. «Авдотья Павловна», при всем сходстве с «Нашим честным хлебом», выражает совершенно иной взгляд на жизнь. Конференции и собрания в этом фильме имеют прямое отношение к установлению истины. Героиня проводит пятнадцать лет жизни в изоляции и забвении, неустанно работая над своей пшеницей, ни на секунду не подвергая сомнению свою правоту. Но этой правоты в одиночестве недостаточно. Признание правоты должно прийти от людей, от коллектива, собранного вместе под одной крышей. При этом правота Шамрая совершенно скомпрометирована его малодушием. В «Авдотье Павловне» истина связывается с предъявлением своей правоты коллективу. Соотнесенность правды с природой тут сама по себе недостаточна. Правда предъявляется в виде зрелища, как в театре. Речь идет о буквальном схождении этического, религиозного, абсолютного и истинного в сферу эстетического[33].

Мишель Фуко исследовал практику бесстрашного говорения правды в глаза сильным мира сего, так называемую *parrhesia*, в Древней Греции. *Parrhesiastes* — это тот человек, который претендует не на *знание* истины, но на бесстрашное и несгибаемое *служение* истине, даже если его убеждения ошибочны. Фуко заметил, что задача *parrhesia* заключается не в «изменении чьего-то мнения и убеждения, но в изменении чьего-то стиля жизни, чьего-то

---

[33] Вот как Адорно определяет эстетическое в *Concluding Unscientific Postscript*: «Эстетическое означает именно способ, каким внутреннее — как вид субъективной коммуникации — манифестирует себя, так как оно, согласно его учению, не может стать „объективным“» (*Adorno T.* Kierkegaard: Construction of the Aesthetics. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989. P. 15).

отношения с другими и с самим собой»[34]. Поведение Белобородовой, в конце концов, имеет силу нравственного примера, который должен чему-то научить младшее поколение. В поведении Макара очень мало педагогического. Он уходит из своего дома, оставляя его детям, чье поведение совершенно не соотносимо с его принципами; уходит без малейшего намерения преподать урок, которому можно следовать. И все же поведение Авдотьи Павловны в каком-то смысле является закономерным развитием проблематики «Нашего честного хлеба». Как только герой покидает одиночество леса, в котором существует Сеня в «У Крутого Яра», он входит в сообщество людей, радикально меняющее понятие об истине. В человеческом сообществе соотнесение с абсолютом перестает быть критерием, истина становится компонентом социальных и политических отношений, и в процессе такого превращения она становится *мнением*, тем, что греки называли *doxa*.

Ханна Арендт показала, что именно *doxa*, а не истина, господствует в мире политики и социального устройства. Известно, что яростным противником *мнения* был Платон, противопоставлявший мнению политиков истину, доступную философам. Но *doxa* чрезвычайно важна для существования человеческого сообщества, которое укоренено в мнениях, разделяемых его членами. Сократ, которого в вопросе о мнении и истине Арендт считала противоположностью Платону, в какой-то момент сам отказался разделять «мнение» полиса, вступил в конфликт с последним и был уничтожен. Арендт писала об опасности, которую представляет истина для мнения, а следовательно, и для сообщества:

> Поиск истины в *doxa* может привести к катастрофическим последствиям, так что *doxa* может быть полностью разрушена, или видимое может предстать иллюзи-

[34] *Foucault M.* Fearless Speech. Los Angeles: Semiotext(e), 2001. P. 106.

ей. ‹…› Истина, таким образом, может разрушить *doxa*, она может разрушить специфическую политическую реальность граждан[35].

Все это говорит о том, что, переходя с уровня одиночки на уровень сообщества, мы вынуждены радикально менять наше отношение к истине. Из чего-то абсолютного истина становится *мнением*, *видимостью*, значение которой измеряется только формами взаимодействия людей. Ложь, на которой строит свою стратегию никому никогда не отказывающий Саша, может в мире мнения восторжествовать над верностью природе, как она являет себя в образе Макара. Тот факт, что Авдотья Павловна в конце концов идет за признанием к сообществу, сам по себе не бросает тень на героиню. Недостаток «Авдотьи Павловны» заключается главным образом в том, что мнение тут все еще маскируется под истину. Первый самостоятельный фильм Александра Муратова обнаружил, до какой степени проблематика правды с трудом вписывается в контекст сообщества. Установка же Киры Муратовой на антропологическое описание человека сделала саму проблему истины нерелевантной. Сообщество, отношения людей, как только они выдвигаются на первый план, снимают всякую возможность абсолюта и погружают нас без остатка в мир видимости, мнения.

Тем не менее я считаю, что опыт двух первых фильмов Муратовой не прошел для нее бесследно. Проблема правды, абсолюта, хотя прямо и не заявляется в ее более поздних фильмах, присутствует, как мне представляется, в подтексте ее многосторонней критики социальной видимости, мнения, которые решительно выдвинулись на первый план и стали ключом в отношении к человеку Александра Муратова.

Поздний фильм Муратовой «Мелодия для шарманки» (2009) — пожалуй, наиболее полное и драматическое выражение утраченной веры не только в абсолют, но и в «реальность» как таковую.

---

[35] *Arendt H.* The Promise of Politics. N. Y.: Schocken, 2005. P. 25.

ЧАСТЬ II

# ДРУГОЙ

Во второй части речь пойдет о трех первых самостоятельных полнометражных фильмах Муратовой, ставших классикой отечественного кино. 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 СССР к 1960-м годам. В отличие от более поздних фильмов, все три первых ленты посвящены любви. Тема эта утрачивает свое значение уже в начале 1980-х годов, хотя в «Чувствительном милиционере» и выведена трогательно любящая пара, своего рода современные Афанасий Иванович и Пульхерия Ивановна из «Старосветских помещиков». В одном из последних фильмов режиссера, «Настройщике», 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. п. Но в «Настройщике» все это спародировано, высмеяно.

В трех ранних фильмах любящий человек рассматривается в своей способности существовать другим, ради другого, по отношению к другому. Идентификация с другим — необходимое условие формирования личностей некоторых героев: Нади в «Коротких встречах», Саши в «Долгих проводах», Любы в «Познавая белый свет». Личность при этом может сформироваться благодаря разрыву с *alter ego*, например разлуке с матерью в «Долгих проводах», необходимой и травматической ситуации расставания.

В фильмах 1980-х годов любовная ситуация уступает место ситуации нарциссизма. Даже в первой части «Астенического синдрома», где показано страдание женщины, лишившейся любимого, этот исчезнувший Другой уже не играет важной роли, становясь

лишь предпосылкой отторжения героиней окружающего мира. 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, переходя из ранних фильмов в более зрелые, 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, составляет ядро формирующейся личности. В более поздних фильмах Муратовой пустота перемещается извне — из сферы любовного томления — вовнутрь и прочно закрепляется внутри. Она становится зияющим «ядром», скрытым за театральными личинами персонажей.

---

[1] *Kristeva J.* Histoires d'amour. Paris: Denoël, 1983. P. 35.

ГЛАВА 1

# ОТСУТСТВУЮЩИЙ ЧЕЛОВЕК

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 — воплощение свободы. Он когда-то работал в управлении, страдал от хамства начальников и бюрократии, все бросил и «ушел в лес», на свободу. Он прямо ассоциируется Муратовой с 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, чтобы представить нам объемный образ геолога; он сводится к нескольким тривиальным штрихам: шутки и особый мужской шарм, присущие Высоцкому, — вот, собственно, и все… Да и сама профессия геолога относится к разряду общих мест романтической традиции 1960-х годов. Максим, в отличие от женских персонажей, дан одним мазком. Его неопределенность отчасти объясняется его сознательной исключенностью из социальных связей, способных детерминировать человека, определять его «роль». 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 это простота растения или животного, о которой невозможно говорить[2]. Максим настаива-

---

[2] Максим ассоциирует свободу с отсутствием качеств, которые уже вписывают человека в социум, вводят его в социальные ситуации. Он нервно заявляет: «Я не

ет 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 растений[3].

Условность образа Максима определяется еще и тем, что он присутствует в фильме исключительно в воспоминаниях и сновидениях героинь[4]. Действие фильма начинается после того, как Свиридова, уставшая от бесконечных ожиданий этого скитальца, выгоняет Максима из дома, и после того, как завершается короткий его 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

---

хочу, чтобы меня разглядывали под микроскопом, я не червяк». Любопытен, конечно, этот диапазон сравнений — растение, червяк...

[3] Ницше писал от 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 твоем 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» (*Ницше Ф.* О пользе и вреде истории для жизни // *Ницше Ф.* Соч. в 2 т. М.: Мысль, 1990. Т. 1. С. 161).

[4] Джейн Таубман посчитала, что в фильме имеется 16 флэшбэков с участием Максима, занимающих примерно половину экранного времени (*Taubman J.* Kira Muratova. London: I. B. Tauris, 2005. P. 15).

повествование (сценарий самой Муратовой и Леонида Жуховицкого, основанный на рассказе Жуховицкого), сплетая его из разных слоев. Фильм начинается с того, что Валентина Ивановна Свиридова — «ответственный работник» 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 их судьбы временно переплелись. Зеркало оказывается как бы генератором видений. В этом же зеркале потом возникнут лица Максима и Свиридовой в моменты семейных идиллий и раздоров. Зеркало вообще действует как мембрана между Надей и Валентиной Ивановной, через которую сплетаются воедино их воспоминания о любви к одному и тому же человеку.

Фильм снят в манере, от которой Муратова затем откажется, с систематическим использованием крупных планов. Подчеркнутая фрагментация помогает режиссеру создать своего рода пространственную химеру. Режиссер перемежает 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. Зеркало, которого касалась героиня Муратовой, является моделью для этой вязи. Миры обеих женщин, благодаря проходящему через них Максиму, как бы соединяются и отражаются один в другом. Показательно и то, что в воспоминаниях Валентины Ивановны и Нади Максим более или менее одинаков.

Надя заполняет пустое пространство в мире Валентины Ивановны, занимая место собеседника в том бесконечном диалоге с самой собой, который она ведет. Изначально Свиридова дается как модельный ответственный работник — не человек, а картинка. Муратова даже иронически вставляет в фильм рекламу коньяка с дамочкой, похожей на нее. Эту рекламу рассматривает Максим в экспедиции. Появление Максима и его исчезновение очеловечивают Свиридову, которая как бы формируется этой пустотой. Ее Я «растет» от устремленности к зиянию, оставленному Максимом. Ролан Барт писал о функции отсутствия в любви:

> Любовное отсутствие идет только в одном направлении: оно может выражаться только с позиции того, кто остается, а не того, кто уезжает: всегда присутствующее Я формируется лишь по отношению к постоянно отсутствующему *Ты*[5].

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[6].

---

[5] *Barthes R.* Fragments d'un discourse amoureux. Paris: Seuil, 1977. P. 19.

[6] Муратова сосредоточивается на мире провинциального городка и попутно касается судеб нескольких перебравшихся туда из деревни девушек, но не испытывает ни малейшего желания последовать за Максимом и геологами в лес. Человек свободы в фильме — это фикция, объект желания, зияющее отсутствие и не более того. В «Среди серых камней» 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.

http://www.philologos.com

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 — это 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[7].

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 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…

---

[7] *Sartre J.-P.* Being and Nothingness. N. Y.: A Washington Square Press, 1966. P. 41.

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 тем 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; Максим приходит туда, 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.

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. Но кроме того, вода — это метафора бессодержательности, особенно когда в фильме она ассоциируется с официальными речами. Парадоксальным образом вода — это

пустота, без которой невозможно жить. 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 гидропонным методом, без земли. Муратова показывает растение, плывущее в воде, корни которого не имеют связи с землей. Вслед за этим следует эпизод на кладбище, где герои высаживают купленные 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:

> Дома люди и вещи кажутся приятно знакомыми, но они в действительности не являются таковыми[8].

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.

---

[8] *Heidegger M.* Remembrance of the Poet // *Heidegger M.* Existence and Being. Chicago: Gateway, 1949. P. 244.

Но Максим, иначе как в воспоминаниях, так в этом пространстве и не появляется[9]. Знаком его присутствия-отсутствия служит висящая на стене гитара, которую ему когда-то подарила Надя и которая становится своего рода фетишем. Муратова даже предвосхищает явление Нади почти мистическим моментом, когда на этой гитаре рвется струна. В дальнейшем она не будет прибегать к такого рода символическим подчеркиваниям. Как бы там ни было, Максим 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 необходи-

[9] За год до «Коротких встреч» Геннадий Шпаликов поставил «Долгую счастливую жизнь», где главный герой в исполнении Кирилла Лаврова — тоже геолог, на один день заехавший в провинциальный город и встретивший женщину (Инна Гулая), с которой у него начинается бурный роман. Шпаликов помещает любовную страсть на подмостки городского дома культуры, где в этот день «по случайности» гастролирует МХАТ. Режиссер перемежает страсть героев с показом фрагментов «Вишневого сада». Из пьесы Чехова он выбирает несколько характерных эпизодов: тот, где Раневская дает золотой нищему, потому что у нее нет мелочи, и тот, где Пищек со ссылкой на Ницше утверждает, «будто фальшивые бумажки делать можно». Страсть героев уподобляется театральным страстям, которые, в свою очередь, уподобляются фальшивым деньгам или золотому для нищего. На следующее утро герой Лаврова уже не испытывает ничего и бежит от своей вчерашней любви, совершенно неуместной вне сцены, в унылом прибрежном пейзаже. Любовь у Шпаликова возникает через контаминацию с театром, когда человек исчезает и вместо него возникает вполне искренний персонаж. Гастроль геолога оказывается эквивалентна гастроли МХАТа. Показательно, что Шпаликов, как и Муратова годом позже, подчеркивает, что мы ничего не знаем о геологе, что он — абсолютная пустота, которая может быть наполнена, как в театре, чем угодно.

мостью в явлении персонажа в виде бесплотного голоса. Голос без тела дважды вторгается в дом. Сначала он проникает туда с магнитофоном, а затем — междугородным 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 и был только голосом в магнитофоне. Вполне вероятно, что его выбор 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 присутствия[10]. 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

---

[10] *Деррида Ж.* О грамматологии. М.: Ad Marginem, 2000.



КОРОТКИЕ ВСТРЕЧИ



1967

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 из деревни 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 ничто иное, обнаруживает в кино структуру зияния, с которой связана у Муратовой тема свободы. Немое кино всегда включало в себя интервалы и зияния, которые среди прочего создавались *телами без голосов*. А ведь именно зияние, как известно, порождает отношения желания: стремление овладеть, заполнить зияние присутствием. Появление голоса в кино заполнило этот провал. Появилось кино с утрированной синхронностью звучания, о котором Мишель Шион писал, что оно было «кинематографом, которому не хватало пустоты (*manquait le vide*)»[11]. Отсутствие вновь проникает в кинематограф, когда в нем появляется *голос без*

[11] *Chion M.* La voix au cinema. Paris: Cahiers du cinema; Editions de l'Etoile, 1982. P. 19.

*тела* (как, например, в «Завещании доктора Мабузе» Фрица Ланга). Поскольку традиционно в кино изображение выступает как источник и носитель звука, то отсутствие видимого тела создает странное чувство, что голос *не имеет места* (как не имеет места Максим, его экспедиция — это «не-место» — *ou-topos*). 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 дома при приемке 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, — *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». Но эти недоразумения постепенно складываются в *отношения*. Постепенно Валентина Ивановна в глазах Нади отчасти заменяет собой Максима, а Надя окружает Свиридову заботой, которой ей не дает отсутствующий Максим.

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

http://www.proforossica.com

ГЛАВА 2

# ПРИСУТСТВУЮЩИЙ ЧЕЛОВЕК

Следующий фильм, «Долгие проводы» (1971), непосредственно связан с «Короткими встречами». На связь эту указывает и «рифмовка» названий: «короткие» — «долгие», «встречи» — «проводы». Даже структура сюжета (сценарий Леонида Жуховицкого) 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[12]. Если «Короткие встречи» строятся вокруг отсутствия мужчины в жизни двух женщин, чьи пути пересекаются, 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 в Новосибирск, бросив ее и сына Сашу, — бежал от нее, из ее дома в неопределенное пространство свободы. Показательно, что Муратова рифмует этого отсутствующего мужа с Максимом. Максим — геолог, муж — археолог. Но по-настоящему их сближает бегство из дома. 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, однако, явлен не только голосом, но и слайдами, которые рассматривают герои.

---

[12] К Муратовой можно отнести определение, данное Вальтером Кауфманом философскому стилю Ницше, — «экспериментализм». Это такая точка зрения, которая предполагает «готовность принять новые данные и отказаться, если нужно, от предшествующей позиции» (*Kaufmann W.* Nietzsche: Philosopher, Psychologist, Antichrist. Princeton: Princeton University Press, 1974. P. 86). Такого рода стиль предполагает отказ от всякого рода систематизирующего догматизма.

Фильм повествует о том, как подросший 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 значимой фигуру отсутствия*.

Героиня Шарко травмирована 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, 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, автономности. 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 он обращается к опытному человеку со стороны и объясняет Устиновой: «Ведь тут нужен опыт, знание этикета». Но именно знания этикета,

который часто требует шутки и ненавязчивости, не имеет Устинова, досаждающая сыну бестактностью своего неизменного присутствия.

В начале фильма Муратова считает должным указать на еще одно травматическое отсутствие в мире Устиновой. Ее отец умер, и она везет сына на могилу. «Ах, если бы дедушка был жив!» — в сердцах восклицает она. Отец в глазах Евгении Васильевны — это нечто надежное, неспособное исчезнуть. Смерть отца в мире Устиновой преображается в его неотвязное наличие. Точно так же и в воображении Саши исчезновение отца превращает мысль о нем в навязчивую идею. Отец Устиновой, впрочем, уже не может покинуть ее[13]. Надежное присутствие всегда в конце концов выражает себя в форме смерти. Характерно, что в более поздних фильмах, таких как «Второстепенные люди» и «Два в одном», «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...[14]

---

[13] Евгения Васильевна просит сына похоронить ее тут же, у могилы отца.

[14] *Сартр Ж.-П.* Тошнота. СПб.: Азбука-классика, 2004. С. 189–190.

Тошнота — это реакция на обнаружение существования, то есть присутствия здесь и теперь чего-то, что не обнаруживает никакого смысла. Позже, например в «Чувствительном милиционере», Муратова размышляет о связи между случайностью, закономерностью и смыслом. Тут же дан лишь первый намек на эту тему. Но уже здесь, как 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 приобретет приторно-сентиментальный и пародийный оттенок. Любовь — это та инъекция смысла, которая позволяет вынести гнетущее, тошнотворное и неотвязное присутствие, обнаружить в случайном закономерное. Но, как я уже замечал, любовь часто зависит от отсутствия своего объекта, от формы зияния. Агрессивное присутствие объекта любви — тяжелое для нее испытание. И именно такому испытанию подвергаются мать и сын, которых Муратова поселила 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 тоже способ дистанцирования. 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 неспособна даже написать те-

леграмму 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 все 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 присутствующего)[15]. 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 слайды[16]. Здесь впервые с полной силой заявляет о себе важная в дальнейшем для Муратовой тема изображения, картинки, имиджа[17]. Мать не понимает этого увле-

---

[15] См. *Detienne M.* The Garden of Adonis. Princeton: Princeton University Press, 1994. P. 87.

[16] Слайдам вновь будет отведено важное место в фильме Муратовой «Два в одном».

[17] 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. п.

чения 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 Маше[18]) и сказать, что он уже уехал, что его нет. Исчезновение для него — 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 — куклы и чучело утки — объекты манипуляции. Куклы будут в дальнейшем проходить через многие фильмы Муратовой[19], а чучела возникнут в мире героини Руслановой (несколько напоминающей персонажа Шарко) в «Настройщике».

---

[18] 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*.

[19] Винникотт относил кукол к категории переходных объектов (*transitional objects*), которые занимают промежуточную зону между инертной и враждебной реальностью 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 аутоэротизма и сосания пальца, и вперед во 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 (*Winnicott D. W.* Playing and Reality. London — N. Y.: Routledge, 1971. P. 14). Существует прямая связь между чучелом, куклой и отношением Евгении Васильевны к Саше.

Первую часть 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 домой к своему приятелю Павлику, которого не застает дома. Он сталкивается у его дома с Карцевой, и та предлагает ему зайти в дом, но он отказывается — дом для него маркирован абсолютно негативно. 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 линиях его руки фигуры Карцевой, потому «что тебе, например, наплевать, что она есть завтра будет. Она четвертую работу бросила. А мне, например, не наплевать...» Слова эти произвели на Сашу глубокое впечатление. До этого разговора Саша ассоциировал любовь с отсутствием и расстоянием. Но сразу после этой сцены мы видим Евгению Сергеевну, устраивающую Карцеву на работу. Здесь впервые становится очевидным, что Саша поступает против собственной жизненной установки — бегства с любого места, которое может фиксировать присутствие. Немцы назвали бы такую установку на уничтожение

места *Entortung*[20]. Саша усилиями своей мамы устраивает Татьяну на работу, ищет для нее *место*.

*Entortung*, как и любая форма дистанцирования, создавая условия для возникновения желания, одновременно выражает равнодушие. Здесь впервые проявляется парадокс иронии, которая уничтожает то, что постулирует. Странным образом здесь происходит реверсия ситуации, о которой писал Сартр. Напомню, что для Сартра присутствие «здесь», существование — это чистая случайность, «некая совершенная беспричинность», а потому оно предполагает модальность безразличия. Дистанция создает *смысл*, порождает возможности для саморефлексии. Но «смысл», саморефлексивное движение и оказываются причинами упадка любви, равнодушия. Сфера *смысла* почти во всех дальнейших фильмах Муратовой оказывается под подозрением и подвергается уничтожающей критике. Если в эпизоде, где Павлик лжет Маше, что Саша уехал, Саша действует вполне романтически, то в эпизоде с Карцевой, где для романтизма не остается места, неожиданно обнаруживается оборотная сторона того самого 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,

---

[20] Этот термин употребляется Хайдеггером и Карлом Шмиттом. В. Бибихин 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 явление новых вещей. Он пишет: «Возникает вопрос: разве места — это всего лишь результат и следствие вместительности простора? Или простор получает собственное существо от собирающей действенности мест?» (*Хайдеггер М.* Искусство и пространство // *Хайдеггер М.* Бытие и время. М.: Республика, 1993. С. 314).

по пути домой, на почтамте и т. п. Тем самым трансформируется и структура фильма. Из фигуры абсолютного навязчивого, неприкрытого присутствия Устинова превращается в вуайера, исподтишка подсматривающего или подслушивающего. Вуайеризм в значительной мере определяет стилистику второй части фильма. Множество кадров тут сняты сквозь препятствия, растения, строения и т. п. Неполнота видимого в полной мере выражает принципиальную для фильма «диалектику» присутствия и 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. Эмблематичны кадры, в которых Устинова смотрит сквозь бинокль. Начинается постепенная интеграция Устиновой в мир ее сына, который, как мы знаем, уже испытывает сомнения по поводу фигуры отсутствия. Интеграция эта изображается Муратовой чрезвычайно тонко. Сначала мы видим, как Саша просит своего друга позвонить за него по телефону девушке, удваивая дистанцированность телефонного разговора использованием посредника. Вскоре Евгения Васильевна на почтамте пишет письмо за незнакомого ей человека, включаясь в такую же странную опосредованную и дистанцированную коммуникацию. Мы видим, как Евгения Васильевна втайне от сына устраивает собственное слайд-шоу и изучает фотографии прошлогодней экспедиции с участием отца и сына. Она как бы вступает с ними в призрачный, дистанцированный контакт, исподтишка подглядывая за чужой жизнью, чужим счастьем. Этот немой диалог с картинками

смонтирован Муратовой так, чтобы создать странное ощущение почти непосредственного контакта между Сашей и его отцом. Для этого режиссер инкорпорирует в эпизод крупные планы Саши и отца, устремляющих взгляд в предкамерное пространство или, вернее, в пространство зрителя, место которого занимает Устинова. Здесь впервые опробуется фигура парабасы, выхода из одного репрезентативного слоя в другой. В какой-то момент слайд с изображением Саши и отца проецируется на ее тело. Но этот контакт с фикцией, картинками, прерывается, когда Саша вдруг открывает дверь и входит в собственный слайд. Тело, проникающее в проекцию картинки и становящееся частью изображения, — способ показать слияние реальности и репрезентации. Фиктивное и реальное сталкиваются как две модальности отношения к миру — и сталкиваются с драматической остротой. В момент, когда на тело Устиновой проецируется слайд Саши и его отца, рядом вспыхивает огонь от непотушенной сигареты. Муратова строит этот эпизод так, чтобы почти создать иллюзию того, что «реальный» огонь вспыхивает от луча слайд-проектора, от картинки чужой жизни. Проекция проникает в «действительность» живым огнем. Живой огонь и представление позже будут объединены Муратовой в «Перемене участи». Там же она подожжет шляпу «актера» — существа, подвешенного между репрезентацией и реальностью. Огонь будет выступать во всех этих случаях как критерий действительности, соотносимый с фикцией.

Многослойность репрезентативного мира, возникающего в режиме дистанцирования, завораживает Муратову, которая уже в «Коротких встречах» использовала для создания такой многослойности зеркало. В данном случае к зеркалу прибавляются слайды. В одном эпизоде Муратова сочетает зеркальное отражение, слайд и живой огонь. В ином месте слайд отражает-

ся в зеркале, которое занимает центральную часть кадра. «Реальность» в такой композиции располагается по краям от картинки, в виде своего рода *парергона*. Знаменательно, что картинки, которые собирает Саша, — это изображения животных, прежде всего лошадей и птиц, воплощающих идею свободы. Но и лошади, и птицы взяты здесь в раму репрезентации. Дистанцирование превращается не в свободу, но лишь в фиксацию отсутствия. В конце «Перемены участи» Муратова позволит лошади вырваться из картинки и обрести подлинную свободу. К этой же теме она вернется в «Увлеченьях». В «Долгих проводах» же, как только Устинова принимает позицию вуайера, мы видим ее лицо в зеркале (она накладывает грим)[21], то есть ее саму, уже превращенную в картинку, репрезентированную.

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 присутствуют 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 скрывается, и они направляются в зрительный зал на концерт, но обнаруживают, что места, на которых они раньше сидели, заняты. Устинова, несмотря на шиканье и крайнюю неловкость

---

[21] 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. Напомню, что Муратова сравнивала свои фильмы с зеркалами, которые играют у нее существенную роль, начиная с «Коротких встреч», продолжая фильмом «Два в одном», в котором прослеживаются мотивы «Алисы в Зазеркалье», и заканчивая «Вечным возвращением».



ДОЛГИЕ ПРОВОДЫ



1971

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, расположенных в специальном месте присутствия — на сцене[22]. Евгения Васильевна сочетает позицию зрителя и актера. И это сочетание разрывает ее в клочья. На сцене между тем девушка «нежно» 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 счастия не ищет и не от счастия 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 в середине фильма. Постепенно становится понятным, что альтернатива, перед которой оказывается юноша, — это альтернатива репрезентации, картинки, равнодушной замены присутствия симулякром или мучительного переживания навязчивого существования. Любовь в этом кон-

[22] До этого Устинова уже бежит из театра, куда ее приглашает Николай Сергеевич.

тексте (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 в присутствующем человеке, а не в дистанцированной химере.

В «Долгих проводах» Муратова максимально близко подошла к проблематике присутствия *человека*. 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. 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» картинка лошади. Присутствие теперь поделено между животными, мертвецами и изображениями.

С этой точки зрения эпиграфом к «Долгим проводам» я бы выбрал не «Парус», но «Восьмую Дуинскую элегию» Рильке, в кото-

рой, 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[23].

[23] *Рильке Р. М.* Избр. соч. М.: Рипол Классик, 1998. С. 529–530. Пер. В. Микушевича.

http://www.bibliorossica.com

ГЛАВА 3

# ЧЕЛОВЕК БЕЗ СВОЙСТВ В ДВИЖЕНИИ

«Познавая белый свет» (1978) — следующий фильм Муратовой — был сделан после семилетнего перерыва не в Одессе, а 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 самостоятельных фильма Муратовой 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 неоформленности, неопределенности. Героиня — штукатурщица[24] Люба (Нина Русланова) — живет в 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

---

[24] Люба — штукатурщица, Михаил — гончар-любитель: и он, и она работают с неоформленной материей, которой пытаются придать форму. Жест Свиридовой, гладящей стену дома, у Любы становится профессиональным.

с Николаем. В конце фильма Николай получает отставку, а Михаил занимает его место. Предыдущие фильмы Муратовой в той или иной степени касались любви и ее перипетий, но «Познавая белый свет», во всяком случае на первый взгляд, сильнее, чем какой-либо иной фильм режиссера, *сосредоточен* на теме любви. Вся философия фильма строится вокруг любопытной структуры любовного треугольника.

Только Люба (Муратова дает ей «говорящее» имя — Любовь) — женщина, за которую идет борьба между двумя мужчинами, — «прописана» в постоянные пространства: общежития и новостройки, где она работает. Люба — общественница. Мы знакомимся с ней в момент, когда она отправляется на массовую комсомольскую свадьбу, где она 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 Любу об этой «речи» и 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. п. 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»[25]. Разговоры Любы о любви в начале фильма — это чистая риторика, воспроизведение клише, в которые она сама не верит, хотя и хочет верить. Переход от риторики к словам «от себя» сопровождается красноречивым жестом:

---

[25] Муратова тут сполна использует двусмысленность слова «любовь» — и обозначения чувства, и имени героини. Фразы вроде «Любовь — это временное увлечение...» неизбежно читаются двояко.

Люба стягивает с головы парик, в котором она напутствовала новобрачных, 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 тринадцать человек. Люба реагиру-

ет: «Что-то я раньше не слыхала ничего о твоем 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. В фильме к тому же фигурируют почти неотличимые друг от друга девушки-близнецы, еще более прямо выражающие тему удвоения в двойнике (сестре или брате). У Николая сверхмогучий брат — это нарциссический двойник его самого. До этого он рассказывал, как один вытащил из грязи то ли двадцать пять, то ли пятьдесят машин. Фиктивный брат Любы «чем-то похож», как она уверяет, на Михаила. Как подводник он все время якобы «сидит под водой». И это подводное молчание и замкнутость в себе — метафора поведения молчаливого Михаила.

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 (интроверсия) приводит к блокировке»[26]. Из наблюдений Фрейда однозначно следует, что любовь возникает через ситуацию нарциссического удвоения, то есть репрезентации, которая то обращается на себя, то открывается вовне.

---

[26] *Freud S.* On Narcissism: An Introduction // *Freud S.* General Psychological Theory. N. Y.: Collier Books, 1963. P. 67.

Братья — прямые двойники героев, они нарциссически удваивают их и относят происходящее к миру воображаемого в понимании Лакана. Показательно, что в универсуме фильма совершенно нет родителей — только воображаемые братья. Здесь никто никогда не упоминает ни отца, ни матери. Немецкий психоаналитик Александр Митшерлих считал, что люди, совершенно не знающие отцов, страдают «комплексом Каспара Хаузера», знаменитого подкидыша, явившегося неизвестно откуда. По мнению Митшерлиха, такие люди имеют лишь совершенно непосредственные отношения с миром на уровне инстинктивных потребностей; они потребляют мир только в плоскости «первичных процессов»:

> Их развитие никогда не достигает стадии эдипова конфликта, предполагающего постоянство отношений в доэдиповом периоде детства. Только проходя через этот конфликт с его полностью развитой амбивалентностью эмоциональных отношений к одному и тому же человеку, индивид получает возможность развить вторичный процесс, через который мы превращаемся в цивилизованных человеческих существ[27].

Лакан также указывал на то, что именно эдипова ситуация, подменяя зеркальных двойников сложным треугольником желаний, вводит человека в «символическое» и делает из него «субъекта». Тот факт, что фантазии героев сконцентрированы на братьях как зеркальных двойниках, говорит о неразвитости символической структуры отношений в фильме, хотя «символический» треугольник и лежит в основе драматической ситуации.

Фиктивные братья — симулякры, производимые исключительно словами, фантазмы, оторванные от области реального существования. Но, как заметил Клаус Тевеляйт, эротический выбор брата по-

---

[27] *Mitscherlich A.* Society Without the Father. N. Y.: Schocken, 1970. P. 161.

http://www.proza.ru

други или сестры друга (двойников лучших друзей) выводит из круга эротических объектов опытных и сексуально свободных женщин и мужчин. Братья — часть стратегии эротической безопасности[28]. Безопасность эта во многом определяется нарциссически-зеркальным характером несуществующих «братьев». Эти фиктивные двойники к тому же целиком, как Елена Прекрасная греческой софистической традиции[29], порождены словами, логосом. Честь, сила и любовь в мире Николая и Любы относятся именно к миру этих словесных фантазмов. Будучи языковыми «означающими», эти фантомы как будто проникают в область «символического» и того миметического желания, которое характеризует символическое. Но в действительности никакого желания тут не возникает, потому что вся структура сведена к чисто бинарному удвоению самого себя. Люба *любит* несуществующего брата как словесное *отражение собственного мира*, несуществующий брат Николая осуществляет те действия, которые Николай хотел бы, но не способен приписать *самому себе*.

Все это литературно-словесные страсти, позволяющие *представлять* себя как другого. Николай — ходячее клише, и потому он может только *представлять*, но не в состоянии *выражать*. Его поведение — безостановочный набор полуэстрадных номеров, где он действует как собственный двойник, как удваивающая его марионетка. 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. п. Он и Михаилу

---

[28] «Где еще могут девушки найти неопасных парней, если не в форме братьев лучших подруг или друзей сестры?» (*Theweleit K.* Object-Choice. London — N. Y.: Verso, 1994. P. 14).

[29] См. *Васильева Т.* Елена Прекрасная (истина и призрак) // Историко-философский ежегодник. М.: Наука, 1987. С. 47–61.

предлагает обучить его чечетке. Но тот отказывается, говоря, что у него нет ноги. Это отсутствие ноги делает Михаила непригодным для представлений[30].

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 дебатируется 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 в себя множество эпизодов представления. Особым местом представлений оказывается дом, который строит Люба. Муратова показывает этот недостроенный дом как своего рода театр. Эта театральность пространства главным образом возникает благодаря большому количеству пустых рам, напоминающих рамы живописных полотен или раму просцениума. Почти все, что происходит в этой новостройке, почти тут же берется в раму. В одном случае Муратова даже крепит к косяку такого квазитеа-

---

[30] Отсутствие ноги имеет характер отчетливо сексуальной метонимии. Нога в данном случае может пониматься как символический эквивалент фаллоса. Общая десексуализированность Михаила (вплоть до самого конца фильма, до приглашения в ЗАГС, он не делает ни малейшей попытки сблизиться с Любой) соответствует его неспособности к представлению. Вирильность Максима в «Коротких встречах», например, в какой-то мере соответствует его способности «представлять», петь под гитару.

трального проема занавес. К тому же режиссер вводит в фильм целую сюиту окон, которые функционируют как рама в раме. В недостроенном доме разыгрывает спектакль участница самодеятельности и собригадница Любы Галя (Наталия Лебле). Прямо тут же, на стройке, она надевает театральный костюм (шляпу с пером и плащ) и разыгрывает выспреннюю 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 расстаемся 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 не в состоянии смириться с уходом мужчины. Существенно то, что театр Гали сопровождается ее изображением в надломанном зеркале (такому зеркалу предстоит многократно возникать в фильмах Муратовой). Представление ассоциируется у Муратовой с рамой («выступление» Коли с бампера Мишиного грузовика тоже дается в раме, сквозь дверной проем), с зеркалом и, соответственно, с удвоением, которое оказывается прямым знаком нарциссизма. Показательно, например, что на официальном митинге на заводе, где слова привычно не соотносятся с реальностью, центральное место занимают близнецы — живое воплощение зеркальности и удвоения.

Репрезентативное слово, обращенное к зрителю, возвращается у Муратовой назад к тому человеку, который его произносит, и порождает не коммуникацию, но «автотелическую» тавтологию, умножение самого себя. Все эти монологи, митинги, чечетки, поздравления, сценки и т. п. ориентированы на зрите-

ля и призваны создать фиктивную речевую, софистическую реальность, которая в конце концов порождает нарциссические призраки несуществующих братьев и сестер, то есть двойников. Вместо коммуникации мы имеем тут дело с моментами 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. Существенно то, что всякая речь о любви, попадая в удваивающий контекст представления, утрачивает всякое отношение к другому человеку и обращается только на себя. 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). Но только в «Познавая белый свет» репрезентативность становится сквозным стилевым приемом. Здесь происходит кристаллизация стилистики зрелой Муратовой. В этом фильме субъективность зрения подавляется и камера становится гораздо более нейтральной, наблюдающей за событиями со стороны. Рамка, рама театрального портала, зеркала, картины, подменяет собой поэтику субъективной камеры. Происходит своего рода объективация репрезентации,

ее автономизация от человеческого взгляда. Это связано, с моей точки зрения, с возрастанием роли нарциссических структур. Здесь не человек виден другому извне, но человек удваивает самого себя и в конечном счете является собственным зрителем. Распространение пространственных рамок в «Познавая белый свет» сопровождается развитием противоположной тенденции. Место, закрепляемое и подтверждаемое рамкой, постоянно разрушается неопределенностью не-места, статика разрушается постоянным движением. 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 называния, не хочет назвать себя шофером. Всякое называние для него — это нежелательное проецирование слов на действительность. А главная функция такого проецирования — остановка реальности, ее удвоение, а следовательно, ее деформация, а следовательно, исчезновение реальности как таковой. Михаил подавляет всякое проявление риторики и стремится к максимальной естественности поведения, к освоению реальности. Реальность же не имеет формы, она аморфна и подвижна, она не знает остановок и сопротивляется называнию.

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 эта неопределенность была скрыта за набором клише. В мире же Михаила клише коррозируют. 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 незаметно, 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 настропаляет так много людей и они смыслят больше, чем он? Возник мир свойств — без человека, мир переживаний — без переживающего...[31]

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».

---

[31] *Музиль Р.* Человек без свойств. М.: Ладомир, 1994. Т. 1. С. 182.

Показательно, что Михаил привозит своему знакомому гончару образцы глины из разных карьеров. Глина — это символ аморфной первичной материи. В таком смысле она фигурирует в Ветхом Завете[32]. В конце Миша дарит Любе кривой горшок, сделанный им самим. Форма ему не удается, но 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 иначе[33]. Этому подарку предшествует не очень удачная попытка Михаила придать форму самому себе: постричь свои бесформенные лохмы. Показательно, что Михаил предстает в этом эпизоде в таком же надломанном зеркале, как Галя в ее романтическом театре.

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 затормозить[34]. Люба — двойник этой женщины (наподобие двойников — фиктив-

---

[32] Иов обращается к Господу: «Ты, как глину, обделал меня» (*Иов. 10:9*). То же самое у Исайи: «Господи, Ты Отец наш; мы глина, а Ты образователь наш, и все мы — дело руки Твоей» (*Ис. 64:8*). У Иеремии Бог говорит: «Что глина — в руке горшечника, то вы — в Моей руке, дом Израилев» (*Иер. 18:6*).

[33] Классической ассоциацией для горшка является, конечно, женское лоно. Но Леви-Стросс прямо указывает на мифологическую связь работы гончара с преображением бесформенной материи в форму (*Lévi-Strauss C.* La potière jalousie. Paris: Plon, 1985. P. 29–32).

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

ных братьев), но ей удается 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 нежелание говорить соответствует невозможности запомнить его облик. Позже Николай будет везти в машине попутчика, глуповатого парня, который на все вопросы Николая отвечает: «Я тебя понимаю, понимаю, понимаю...» Эта готовность понять любую речь на любую тему располагает к нему Колю, который, хотя никогда и не встречал его раньше, в сердцах заявляет ему: «Ты вообще знаком мне, у тебя лицо такое запоминающееся...» Это свойство быть знакомым предполагает не реальное знакомство, но соучастие 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.

«Бесформенность» Михаила находится в прямой связи с темой братьев. Идентификация обычно предполагает наличие некоего образа, с которым субъект способен себя идентифицировать, то есть стать на него похожим (пусть только в собственном воображении). Моделью такого образа обычно считается *imago* отца. Отцовская фигура принципиальна для ситуации идентификации и для возникающей на ее основе эдиповой ситуации. Появление фигур вроде Михаила с их неопределенностью, незапоминающихся и бесформенных, делает невозмож-

ной идентификацию. Делез так характеризует возникающую ситуацию:

> Происходит что-то странное, нечто, размывающее образ, помечающее его сущностной неопределенностью, не позволяющее форме «состояться», но также и разрушающее субъект, понуждающее его дрейфовать и отменяющее отцовскую функцию. ‹…› Все референции утрачены, и формирование человека уступает место новому, неизвестному элементу, тайне нечеловеческой бесформенной жизни, *осьминогу*[35].

По мнению Делеза, процесс идентификации в таком случае из невротической переходит в психотическую стадию; подражание, стремление стать похожим, то есть идентификация, заменяется *превращением* (*devenir*). Отделение себя от образа, в какой-то мере необходимое для идентификации, сменяется полной неразличимостью, инцестом (как, например, в упомянутом мной романе Музиля), ситуацией, когда брат становится сестрой, мужчина женщиной, человек животным и т. п. Исчезновение фигуры отца и возникновение фигуры брата может быть прямым следствием распада идентификационных механизмов, нуждающихся в относительной стабильности и оформленности *образа*, который вводит в отношения опосредование через «картинку».

> Психоз пытается реализовать мечту об утверждении функции всеобщего братства, отныне не нуждающегося в отце, но построенного на руинах отцовской функции, предполагающего распад всех образов отца и конституирующего автономную линию союза или соседства, превращающую женщину в сестру, другого мужчину в брата…[36]

---

[35] *Deleuze G.* Bartleby; ou la formule // *Deleuze G.* Critique et Clinique. Paris: Minuit, 1993. P. 99.

[36] Ibid. P. 101.

http://www.kpoprepublica.com

Такая психотическая ситуация братской неразличимости отражается и на всей стратегии смысла. 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 начинает встраиваться в ряды, организуемые семантикой этого имени, например: «дверь», «входить», «прощай», «уходить» образуют последовательность и «складки», накладывающие свой порядок на мир нарратива.

> Таким образом, читать (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 (*proaïretisme*) — уловка (или искусство) чтения, которое ищет имена, стремится к ним: действие лексической трансцендентности, работа классификации с помощью языка[37].

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:

> Человек закован, как в панцирь, в определенную шкалу оценок простейших ценностей и ценностей-качеств, которые представляют объективную сторону его *ordo*

---

[37] *Barthes R.* S/Z. Paris: Seuil, 1970. P. 89.

*amoris*. ‹…› Он носит этот панцирь с собой, куда бы он ни шел, и не может убежать от него, как бы быстро он ни бежал[38].

*Ordo amoris* Шелера, при всех различиях, напоминает *proairesis* Барта. И то и другое является 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[39].

Если *proairesis* у Барта и есть рациональный выбор, то есть выбор слов, с помощью которых образуются серии и складки, то 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

---

[38] *Scheler M.* Selected Philosophical Essays. Evanston: Northwestern University Press, 1973. P. 100.

[39] *Аристотель.* Никомахова этика (1111b) // *Аристотель.* Соч. в 4 т. М.: Мысль, 1984. Т. 4. С. 99–100.

http://www.philosophia.com

области репрезентации. Парадокс фильма заключается в том, что Люба неожиданно обнаруживает: 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 того реального, что 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 соотнесенность с объектом[40], особенно подчеркивается в фильме, в одном из самых странных, удивительных и принципиальных для его смысла эпизодов. Он происходит ночью в пустом, никак не структурированном пространстве. Эпизод начинается с того, что фары Мишиного грузовика высвечивают Любу у стенки ее вагончика, как театральные софиты. Свет фар то гаснет, то вспыхивает вновь. После этого мы видим Любу, которая, полуослепленная, начинает идти на свет фар. Она идет, закрыв глаза и выставив вперед руки, как слепая. И это слепое движение в ночи на свет повторяется Муратовой пять раз, что придает ему характер какого-то абстрактного, вечного движения без ориентиров. Весь эпизод разыгран при свете автомо-

[40] Кьеркегор считал, что любовь приводит к «смешению», в частности смешению между «моим» и «твоим», то есть между субъектом и объектом (*Kierkegaard S.* Works of Love. Princeton: Princeton University Press, 1995. P. 265–269).

бильных фар, которые как будто выполняют роль театральных софитов. Но в действительности их функция обратна театральной. Не лучи фар фиксируют в неком месте, на площадке, персонажей какой-то пьесы. Скорее, они служат путеводными, ослепляющими огнями, на которые бредут люди. Муратова монтажно ассоциирует это движение с движением бабочек на огонь сжигающего их фонаря. Свет в данном случае не фиксирует объект, но приводит его в движение, дестабилизирует и ослепляет. Это театр в его абсолютно инвертированном, радикально измененном обличии.

Эпизод, таким образом, вводится слепым движением без ориентира. Люба садится в Мишин грузовик, и они уезжают в ночь. Люба по Мишиной просьбе повторяет ему слова приветствия молодоженам с комсомольской свадьбы. Сначала она говорит, что забыла свой монолог, но потом все-таки воспроизводит его:

> ...главное — это счастье, его на заводах не делают, даже на самых лучших конвейерах. Если уж случилось тебе счастье полюбить, то ничего, кроме этого, не надо, потому что люди лучшего не придумали. Я вам желаю счастья и настоящей любви.

Это чтение прерывается голосом из темноты: «Добрый вечер», и мы обнаруживаем в этой черной степи Людмилу Гурченко, чей портрет несколько раньше был виден у местного дома культуры. Этот портрет врывается в неоформленное пространство фильма как знак чего-то чужеродного, как призрак профессионального театра, недоступного любительским представлениям персонажей фильма. Этот портрет — воплощение формы, имеющей имя, объект любовной *идентификации* для многих поклонников и киноманов.

Но в ночном эпизоде актриса возвращается 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. Это письмо попадает в руки Любы и Миши, то есть как бы не по адресу, хотя в действительности, как мы понимаем, оно достигает своего истинного адресата (так как Гурченко оно просто не нужно). Заблудившееся письмо, попадающее в неожиданную мишень, совсем в другом контексте вновь возникнет позже в «Перемене участи».

Люба подбирает выброшенное письмо и позднее читает его Михаилу в машине:

> Любовь — это очень простое и таинственное чувство. Она безгранична именно своей ограниченностью. Сосредоточенность открывает целый мир в одной точке. ‹…› Почему любить именно этого человека — плохого, хорошего, — но почему именно этого? Разве есть человек, соразмерный возможности любви? Любовь — это состояние души, не связанное с предметом своим, непропорциональное предмету, ее вызвавшему. Любовь — гора, выросшая на ровном месте, а когда она исчезает, остается огромная зияющая яма.

Письмо это неслучайно возникает в ночи (неслучайно его выбрасывает человек театра, представления), уничтожающей границы и истребляющей предметы. Оно отправлено актрисе, возникающей на портрете, а попадает к человеку, не знающему представления, и только по отношению к такому человеку приобретает смысл. Оно возникает в контексте слепого блуждания и находит своего адресата случайно. И именно оно меняет отношения в фильме. Ни Люба, ни Михаил не в состоянии сформулировать то, что говорит это письмо.

http://www.polipoesia.com

В фильме звучат три монолога о любви. Первый — Любин, обращенный к молодоженам (его она повторяет перед появлением Гурченко). Второй монолог произносит Галя в шляпе с пером и в театральном плаще. И третий монолог — это текст читаемого Любой письма. Первый монолог говорит о найденной любви, второй об утраченной, но неизменной: «Прощай, мы расстаемся навеки, однако ты можешь быть уверен, что я никогда не буду любить другого...» И только третий монолог говорит о неопределенности любви, возникающей на пустом месте (вроде того, где мчится в ночи грузовик Миши) и несоразмерной ни с каким объектом. Принципиальна тут декларация того, что «любовь — это состояние души, не связанное с предметом своим». Смысл этой декларации заключается именно в отрицании всякого места, всякой рамки, всякой репрезентации, которые обращают любовь на самое себя и оборачивают ее нарциссизмом. Когда Фрейд писал, что любовь возникает как преодоление нарциссизма, как переполнение я-либидо, выливающегося «через край» на внешний объект, он, по существу, говорил о разрушении любовью всякой *рамки*, удваивающей себя в качестве объекта репрезентации, то есть о преодолении объекта нарциссической любви как любви к собственному двойнику.

Эрих Фромм утверждал, например, что эротическая любовь в своей основе — это любовь к человеку вообще, которая лишь индивидуализируется, но через которую любящий утверждает и себя как человека вообще:

> Любить кого-то — значит актуализировать и сосредоточивать силу любви (*power of love*). Основное утверждение, содержащееся в любви, направлено к любимому человеку как воплощению сущностно человеческих качеств. Любовь к одному человеку предполагает любовь к человеку как таковому. ‹...› Любовь к человеку не является, как это часто считается, абстракцией, идущей вслед за любовью к кон-

http://www.philosophia.com

кретному индивиду, но есть предпосылка, хотя генетически она и приобретается через любовь к конкретным людям. Из этого следует, что мое собственное Я должно в такой же степени быть объектом моей любви, как и другой человек. Утверждение собственной жизни, счастья, роста, свободы укоренено в собственную способность любить[41].

«Переполнение я-либидо» тут является выражением самого принципа любви как некоего парящего означающего, которое способно коснуться любого, вовлечь любого в неопределенность своего движения.

Третий монолог о любви должен читаться именно на фоне двух первых — репрезентативно-театральных представлений, для которых объект влечения определен, неизменен и, в сущности, является двойником меня самого.

Именно в контексте сказанного приобретает все свое значение появление в мире Муратовой особого типа наррации, который не обслуживает сцену, но движется мимо сцен или между сцен. Этот тип повествования связан с фигурой Михаила. 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), разъединенные (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», например Виталия Мельникова. Разница между Муратовой и Мель-

---

41 *Fromm E.* The Art of Loving. N. Y.: Harper & Row, 1989. P. 54.

никовым, 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. 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»[42]. Эта «интенсивная тотальность» прямо связана с наличием *сцены* — как изолированного, замкнутого пространства:

> ...[для эпики] 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[43].

Брехт утверждал, что эпический театр — это театр современности, а путем к нему считал «литературизацию» представления. Он составил таблицу[44], которая помогала понять различие между драматическим, как он называл традиционное представление, и эпическим театрами:

---

[42] *Лукач Д.* Теория романа // Новое литературное обозрение. 1994. № 9. С. 27.

[43] Там же.

[44] *Brecht B.* The Modern Theatre Is the Epic Theatre // Brecht on Theatre. The Development of an Aesthetic. London: Methuen, 1974. P. 37.

| **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 |
| Линеарное развитие | Движение по кривой |

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 двоичность 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,

http://www.bibliotekar.ru

наблюдаем мы, зрители. Его антитеатральность до такой степени подчеркнута, что доведена почти до полного «стирания» его личности[45]. Такое «исчезновение» личности, по мнению Фредрика Джеймисона, отражает брехтовское понимание «исчезновения Я» в современном мире:

> 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 эмоции персонажа — это результат радикального отсутствия Я[46].

Мне еще предстоит обсуждать это исчезновение Я.

Михаил избегает всякой стабилизации, в том числе идентичности, очерченности собственного Я. Показательно, что место его обитания в фильме — автомобиль, движущийся в бесконечном, недифференцированном пустыре новостройки, в том числе и ночью. Оба героя-мужчины — шоферы. Но Муратова почти 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, эстетика которых определена движением автомобиля. В России это, прежде всего, замечательная «Аленка» Барнета с ее новаторской эпизодической структурой, нанизанной на движение автомоби-

---

[45] *Jameson F.* Brecht and Method. London — N. Y.: Verso, 1998. P. 53.

[46] Ibid. P. 53.

ля в «пустоте». Но у Барнета функция слова вторична. Реальность дается именно как раскрытие пространства. На ум приходит и кинематограф Аббаса Киаростами — режиссера, возможно, наиболее приверженного автомобилю как способу организации фильма. Его «Десять» весь состоит из «эпической» цепочки диалогов в автомобиле. Киаростами сделал фильм о «Десяти» («Десять о десяти»), в котором, 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.

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 слова от реальности, создаваемый кабиной грузовика. Михаил в своей неопределенности и движении оказывается воплощением той реальности, которая противостоит слову и представлению.

Это пустое пространство можно описать как «не-место». Это понятие разработали Мишель де Серто и Марк Оже. Оже указывает на то, что понятие «не-место» (*non-lieu*) возникает из оппозиции между «местом» и «пространством». Пространство — более общий термин, чем место. Пространство создается совокупностью включенных в него мест. Место имеет локализацию и «символическое назначение»[47]. В месте люди находятся и делают не-

---

[47] Приведу определение места у де Серто: «*Место* — это порядок (каким бы он ни был), согласно которому элементы распределены в отношениях сосуществования. ‹...› Место, таким образом, — это мгновенная конфигурация положений. Она предполагает указания на стабильность» (*Certeau M. de*. L'invention du quotidien. 1. Arts de Faire. Paris: UGE, 1980. P. 208).

что, соответствующее характеру этого места. Дом — это место, в котором живут, офис — в котором работают, музей — в котором смотрят произведения искусства и т. п. Но, заметил Оже, существуют пространства, которые исключают определенность мест, — например, аэропорт или шоссе. Мы едем по шоссе к некой цели, которая является местом, но часто абсолютно не обращаем внимания на то пространство, в котором мы движемся к этой цели. В не-месте человек выключен из системы связей, одинок, как одиноки люди в аэропорту или в поезде. Оже считает, что лучшими примерами не-мест являются именно пространства путешествий и отражены они лучше всего в отчетах путешественников о поездках:

> ...[в этих отчетах] обнаруживаются пророческие описания пространств, в которых ни идентичность, ни отношения, ни история в действительности не имеют никакого смысла; пространства, в которых одиночество испытывается как нечто гнетущее или опустошающее личность, в которых только движения скользящих мимо образов позволяют наблюдателю предполагать существование прошлого и бросать мимолетный взгляд на возможность будущего[48].

Одним из первых свидетелей возникновения не-мест был Шатобриан, который не столько путешествовал с определенной целью, сколько искал опыта соприкосновения с пустотой и распадом объектов. Жан-Пьер Ришар пишет о сжижении объектов у Шатобриана, их превращении в пыль, их фантомизации и пр.[49]

---

[48] *Augé M.* Non-Places: Introduction to an Anthropology of Supermodernity. London — N. Y.: Verso, 1995. P. 87.

[49] *Richard J.-P.* Paysage de Chateaubriand. Paris: Seuil, 1967. P. 17–28. Оже также анализирует в этом контексте Шатобриана.

Жиль Делез приложил термин Оже к кинематографу[50]. Делез говорит не столько о не-месте, сколько о «каком-то», неопределенном пространстве: *espace quelconque*, подчеркивая именно его недетерминированность. Чтобы стать «каким-то», пространство должно утратить определенность. Делез пишет:

> Какое-то[51] пространство — это не абстрактная универсалия, независимая от времени и места. Это совершенно индивидуальное пространство, которое лишь утратило свою однородность, иными словами, принцип своих метрических отношений или состыкованность своих собственных частей, так что их соединения могут осуществляться бесконечным количеством способов. Это пространство виртуальных соединений, понимаемое как чистое место возможного. Неустойчивость, разнородность, несвязность такого пространства — это богатство возможностей или индивидуализаций, являющихся предварительным условием всякой актуализации, всякой детерминации[52].

Для кинематографа это означает, что «какое-то» пространство может быть снято с бесконечного количества точек зрения и смонтировано бесконечным числом способов. Здание в той или иной степени определяет точки зрения на себя, то же самое можно сказать об интерьере, но пустыри и дороги дают неизмеримо большую виртуальную свободу для своей актуализации на экране. Лучи света, прорезающие черноту ночи, — это варианты такой свободы. Движение шофера в кабине грузовика, изолирующее его от «мест», помещает его в «не-место» как в область высшей недетерминированности.

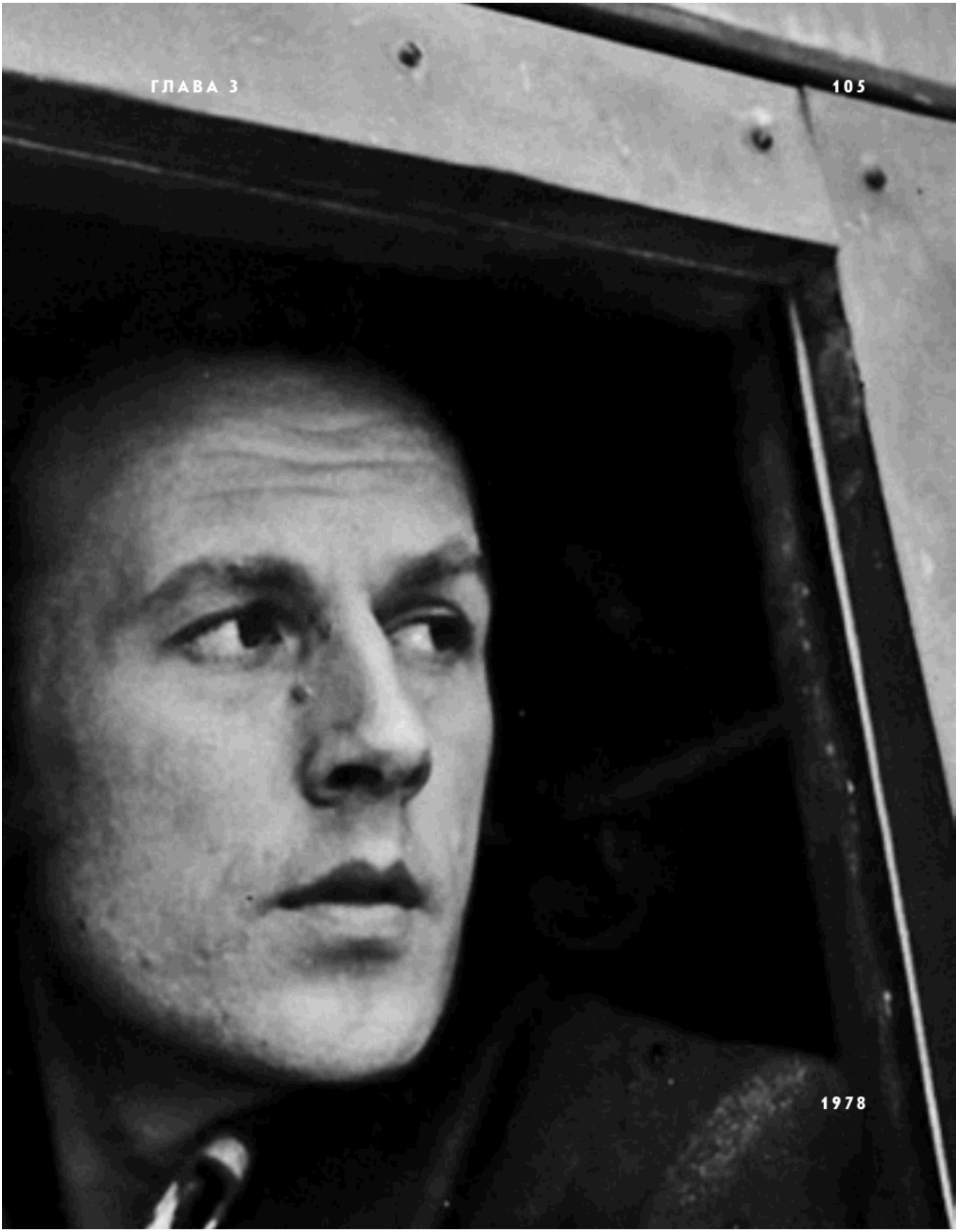
---

[50] О том, как Делез использовал Оже, см.: *Bensmaïa R.* L'espace quelconque comme personage conceptual // Iris. 1997. N 23. Spring. P. 25–35.

[51] В русском переводе — «какое-угодно-пространство» (*Делез Ж.* Кино. М.: Ад Маргинем Пресс, 2012).

[52] *Deleuze G.* Cinéma 1. L'image-mouvement. Paris: Minuit, 1983. P. 155.





1978

Следует заметить, что именно такие пространства, чрезвычайно гибкие, позволяют сочленяться несочленимому. Как замечает Делез, они утрачивают гомогенность и дают простор для неожиданных переходов, сдвигов, свободных монтажных и тематических ассоциаций, интерес к которым у Муратовой будет постоянно нарастать. Показательно, что Жан-Пьер Ришар описывает, как мания пустоты у Шатобриана в какой-то момент переходит в обостренный интерес к гибридам, метисам[53]. У Муратовой гетерогенность пространств позже будет освоена в категориях металепсиса, о котором речь пойдет ниже.

Финал фильма с максимальной полнотой выражает общую философию и эстетику фильма. 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, о крушении «не-места» и его замене «местом». Но в дом никто почему-то не входит, все остаются снаружи, располагаясь на выставленной 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:

---

[53] *Richard J.-P.* Paysage de Chateaubriand. P. 141–147.

**Михаил**: Нам с Любой идти надо…

**Люба**: Куда нам надо идти?

**Михаил**: Ну как же, Люба, очередь надо успеть занять.

**Люба**: Где занять?

**Михаил**: Ну там, где у нас самые большие очереди…

**Люба**: Ты меня в овощной магазин зовешь?

**Михаил**: Дальше…

**Дети**: Дальше мебельный…

**Михаил**: 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 называния, 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 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 будто в момент объяснения репрезентативный фиктивный двойник, заменяющий Любе Михаила, перестает быть нужен и умирает. Двойники-близнецы воспринимают эту смерть фиктивного брата как удар по соб-

ственному 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 удвоений продолжает рушиться. И Муратова несколько раз чередует силуэт уходящего в пустоту Николая с отражением Михаила и Любы в зеркале. Отражение это имеет сугубо репрезентативный, искусственный характер. Зеркало в тяжелой барочной раме превращает Любу и Михаила в свадебную фотографию, саму насквозь пронизанную 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 исчезают время, прошлое и настоящее. Любовь трансформирует реальность в миф, который приобретает все черты оторванной от времени картинки[54]. Зеркало и трансформирует реальность эротического движения в мифологическую картинку. Но Муратова не дает этой картинке возобладать. В какой-то момент Николай останавливается, поднимает с земли камень и бросает в зеркало, оно вдребезги разбивается. Фильм кончается кадром Николая, уходящего в никуда. Зеркало — это последний очаг представления и удвоения, нарциссизма, который исчезает из фильма. Но вместе с его исчезновением тема любви выворачивается темой одиночества

---

[54] «Любовь всегда включает интенцию, направленную на мифически конституированную реальность, и наоборот, всякая энергия, направленная на мифическую область, заключает эротический момент» (*Kolakowski L.* The Presence of Myth. Chicago: University of Chicago Press, 1989. P. 47).

и неопределенности. Место Михаила — одиноко бредущего человека, не имеющего места, в конце фильма занимает Николай. Истинность любви или, вернее, обретение «подлинного» в любви представляется Муратовой как обнаружение реальности в ее неуловимой единичности и неуловимости, то есть, по существу, как *разрушение самой мифогенной сущности любви*, как выход из определенности и оформленности репрезентации в пространство недетерминированности (любовь никогда не соответствует своему объекту).

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 *Homo viator*, 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 будет напоминать себе, что 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[55].

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.

---

[55] *Marcel G.* Homo Viator. N. Y.: Harper & Brothers, 1962. P. 153–154.

http://www.kinorossica.com

ЧАСТЬ III

# ЭКСПРЕССИВНЫЙ ЧЕЛОВЕК

Комбинация «эпического» и «драматического», проявившая себя в «Познавая белый свет», отсылает к фундаментальной проблеме кинематографической поэтики, к которой недавно привлек внимание Жак Рансьер. Кино имеет две ипостаси. Одна из них связана со способностью кино рассказывать истории. Рансьер справедливо указывает на то, что именно кино в современном мире является хранителем историй, которые исчезли из живописи и в значительной мере покинули даже литературу. Кино восстановило старую, изрядно одряхлевшую нарративную традицию и даже возродило старое подразделение на устойчивые жанры. Эта традиция была когда-то осмыслена Аристотелем в категориях мимесиса как подражания действию. Вторая ипостась кинематографа связана с его фотографической природой и способностью представлять нам вещи мира в непривычном, новом для нас свете. Фиксируя внимание на вещах, кино останавливает движение фабулы. По мнению Рансьера, эта ипостась противопоставляет активной логике фабулы «чистую пассивность экспрессивной силы, вписанной в вещи и независимой от всякой воли к значению и к творчеству (*indépendamment de toute volonté de signification et d'oeuvre*)»[1]. Рансьер говорит в этой связи о «немом письме вещей». С точки зрения Рансьера, с которой можно в общих чертах согласиться, вся кинематографическая поэтика вытекает из борьбы двух этих взаимоисключающих ипостасей. При этом фабульно-миметическую линию Рансьер связывает с репрезентативной традицией. Кино в таком случае оказывается странной машиной, которая инвертирует пассивность регистрирующей камеры в активность действия и персонажей и одновременно инвертирует активность фабулы и персонажей в череду пассивных марионеточных, безвольных героев, «бурлескных тел», разрушающих линейную логику связи между причиной и следствием.

---

[1] *Rancière J.* La fable cinématographique. Paris: Seuil, 2001. P. 15.

Пассивность камеры, однако, приобретает смысл лишь в контексте определенного понимания мира и человека, которое можно назвать *экспрессивным*. В начале Нового времени произошло глубокое изменение в представлениях об отношениях человека и природы. Если в древности человек считался частью природы и определял себя как отражение общего порядка мироздания, то после Декарта возникает концепция субъекта, который определяет себя сам через движение рефлексии, обращение сознания на самого себя. При этом мир становится нейтральным объектом, утратившим имманентное значение. Из божественной книги бытия мироздание превращается в объект научного эмпирического наблюдения.

Воплощением такого дистанцированного наблюдения можно считать голландскую живопись XVII века с ее пейзажами и натюрмортами, как будто зафиксированными не человеком, а камерой-обскурой. Чтение смыслов тут в значительной степени заменяется фиксацией видимости внешнего мира, которая приобретает именно пассивный характер. Одним из первых теоретиков такого пассивного зрения был Кеплер, о котором Светлана Алперс замечает, что он «деантропоморфизировал зрение»:

> Он стоит в стороне и говорит о предшествующем мире (*prior world*), светом и цветом рисующем себя на глазу. Это мертвый глаз, а модель зрения или, если хотите, живописи — пассивная. Функция механизма зрения определяется как создание репрезентации в двойном смысле слова: как искусность (*artifice*) — в самом процессе создания — и как то, что превращает лучи света в изображение. У Кеплера визуальное восприятие само есть акт репрезентации…[2]

У Рансьера репрезентация отмечена активностью. Она миметична, а жест мимесиса — это жест активности субъекта. У Алперс репре-

---

[2] *Alpers S.* The Art of Describing. Chicago: The University of Chicago Press, 1983. P. 36.

зентация пассивна, она создается самим лучом света на глазу в виде сетчаточного образа. Но, для того чтобы репрезентация могла пониматься не как активность, а как результат пассивности, сам мир должен быть наделен странным свойством активности. Луч должен взять на себя свойство активно эманировать, проникать, чертить, создавать формы. Именно в таком мире и может функционировать кинокамера.

Характерное для Нового времени разведение субъекта и объекта начинает переосмысливаться в семидесятых годах XVIII века прежде всего Гердером, с творчеством которого связано распространение идеи *экспрессивности*. Экспрессивность понимается Гердером двояко. С одной стороны, весь мир, и субъект в том числе, начинают восприниматься как выражение некоего общего принципа, который может пониматься либо как Бог, либо как жизнь. Одновременно субъект начинает описываться как нечто самораскрывающееся в экспрессии и постепенно через экспрессию себя реализующее во всей полноте. Экспрессивизм[3], как называет это течение мысли Чарльз Тейлор, позволяет снять фундаментальное и непреодолимое различие между субъектом и нейтральной объективностью мира. Природа выражает себя в субъекте, обретающем всю полноту самого себя именно в процессе этого самовыражения природы. Тейлор пишет:

> Таким образом, понятие человеческой жизни как выражения видит в этом не только достижение цели, но и прояснение этой цели. Это не только осуществление жизни, но и прояснение ее смысла. По мере адекватной жизни я не только осуществляю свою человечность, но и проясняю существо моей человечности[4].

---

[3] Тейлор опирается на исследование Исайей Берлином философии Гердера. Берлин называет это направление у Гердера экспрессионизмом и специально оговаривает его отличие от экспрессионизма как направления в искусстве (*Berlin I.* Vico and Herder. N. Y.: Vintage, 1976. P. 153).

[4] *Taylor Ch.* Hegel. Cambridge: Cambridge University Press, 1975. P. 17.

Этот новый экспрессивизм в немецкой философии широко использует заимствованное у Спинозы понятие *conatus*, с помощью которого сохраняется многообразие самовыражающихся явлений, избегающих растворения в неопределенности таких общих понятий, как «жизнь» или «Бог». *Conatus* — это «стремление вещи пребывать в своем существовании»[5]. Изменения или даже окончательная гибель вещей в такой перспективе не могут исходить из них самих, но лишь из других и внешних по отношению к ним модусов. Способность вещей подвергнуться внешним влияниям вызывает аффекты и страсти. Аффект радости усиливает *conatus* как способность к активному действию, а грусть ослабляет его. Таким образом, активное действие и сопряженное с ним желание являются непосредственным выражением определенной природы того или иного человека. Это означает, что способность человека пребывать в своем существовании определяется не *conatus*, но «соотношением могущества внешней причины с нашей собственной способностью»[6]. Выражение человека, таким образом, перестает пониматься как прямая эманация сущности, например принципа жизни, а понимается как взаимодействие аффектов и желаний, пассивности и активности.

Это представление о выражении как о творчестве и активности чрезвычайно полно выражено в знаменитом трактате Шеллинга «О сущности человеческой свободы», написанном под непосред-

---

[5] «Вещи не способны ни к чему другому, кроме того, что необходимо вытекает из определенной природы их (по т. 29, ч. 1). Поэтому способность или стремление всякой вещи, в силу которого она одна или вместе с другими вещами действует или стремится пребывать в своем существовании, есть не что иное, как ее данная, или действительная (актуальная) сущность» (*Спиноза Б.* Этика. Ч. 3. Т. 7 // *Спиноза Б.* Соч. в 2 т. СПб.: Наука, 1999. Т. 1. С. 342).

[6] Там же. Ч. 4. Т. 5. С. 400.

ственным влиянием Спинозы. Шеллинг возражает против понимания философии Спинозы как пантеизма. В пантеизме все есть Бог. Как пишет Шеллинг, «эта система уничтожает всякую индивидуальность»[7]. У Спинозы же, по его мнению, вещи радикально отличаются от Бога «не по степени или по своим ограничениям, как могло бы показаться при поверхностно воспринятом учении о модификациях, а *toto genere*»[8]. Индивидуальность вещей, их идентичность, как и у Спинозы, у Шеллинга выражается через стремление и деятельность, без которых невозможно сохранение *conatus*:

> Основа вещей содержится в том, что в самом Боге не есть он сам, то есть в том, что есть основа его существования. Если мы хотим сделать эту сущность понятнее с человеческой точки зрения, то следует сказать: это стремление (*Sehnsucht*) порождать самого себя, которое испытывает вечно единое[9].

Становление вещи — это и есть ее выражение, оно всегда, как и в *conatus*, проходит через борьбу и раздвоение, а в случае человека предполагает свободную волю.

Это означает, что выражение идентичности не предполагает мертвого тождества, но основывается на различии.

> Принцип закона тождества выражает не то единство, которое, вращаясь в сфере одинаковости, не способно к продвижению и поэтому само бесчувственно и безжизненно. Единство этого закона непосредственно творческое[10].

---

[7] *Шеллинг Ф. В. Й.* Философские исследования о сущности человеческой свободы и связанных с ней предметах // *Шеллинг Ф. В. Й.* Соч. в 2 т. М.: Мысль, 1989. Т. 2. С. 94.

[8] Там же. С. 92.

[9] Там же. С. 108.

[10] Там же. С. 96.

Идеи экспрессивизма получили широкое хождение в европейской культуре и оказывают влияние на нее и по сей день. Наиболее полное выражение эстетики экспрессивизма в кинематографе можно обнаружить у Жана Эпштейна, Белы Балаша или Сергея Эйзенштейна, который призывал уйти от фотографического миметизма и создать кинематограф экспрессивности. Принцип экспрессивности лежит в основе его «монтажа аттракционов» и формулируется в категориях движения и сопротивления ему. Для Эйзенштейна жизнь в ее экспрессивной форме на экране выражает себя в борьбе осознанного и бессознательного, действия и противодействия. Таким образом, экспрессия какой-либо идентичности всегда оказывается диалектической[11] и никогда не выражает себя в тождестве, прямом повторе.

В этом контексте особое значение приобретает «аффект» любви, о котором Спиноза говорил, что он есть «удовольствие, сопровождаемое идеей внешней причины»[12], то есть что он усиливает способность души сохранять свою сущность, быть тем, чем она является. Но особое значение любовь приобретает у Шеллинга, у которого она в полной мере выражает принцип становления, ухода от самого себя как движения к наиболее полному выражению самого себя. Шеллинг пишет: «Любовь пребывает не в не-различенности и не там, где соединены противоположности, нуждающиеся в этом соединении для бытия, а (повторяя уже сказанное) тайна любви в том, что она соединяет такие противоположности, каждая из которых могла бы быть для себя и все-таки не есть и не может быть без другой»[13].

---

[11] Эйзенштейн, правда, прибегает к диалектике в ее марксистском понимании *только* в зрелый период своего творчества.

[12] *Спиноза Б.* Соч. в 2 т. Ч. 3. Определение аффектов, 6. Т. 1. С. 382.

[13] *Шеллинг Ф. В. Й.* Философские исследования о сущности человеческой свободы и связанных с ней предметах. С. 151.

В ранних фильмах Муратовой любовь играет такую роль самоопределения человека, движения одновременно от себя и к себе. Другой в этих фильмах играет принципиальную роль в становлении идентичности человека. Евгения Васильевна из «Долгих проводов» целиком и полностью выражает себя через любовь к сыну. То же самое в разных модальностях относится и к другим персонажам первых трех фильмов. Исчезновение любовной тематики приводит к появлению иного типа идентичностей и их выражения.

Муратова, как я уже отмечал, считает себя фиксатором реальности, то есть *реалистом*, который стремится запечатлеть человека как он есть. Вопрос, с которым она сталкивается с самого начала, обычно не ставится кинематографистами: какого человека снимать, если хочешь снять подлинного человека? В одном из своих высказываний Муратова утверждает, что человек всюду одинаков — скажем, на Западе и в России:

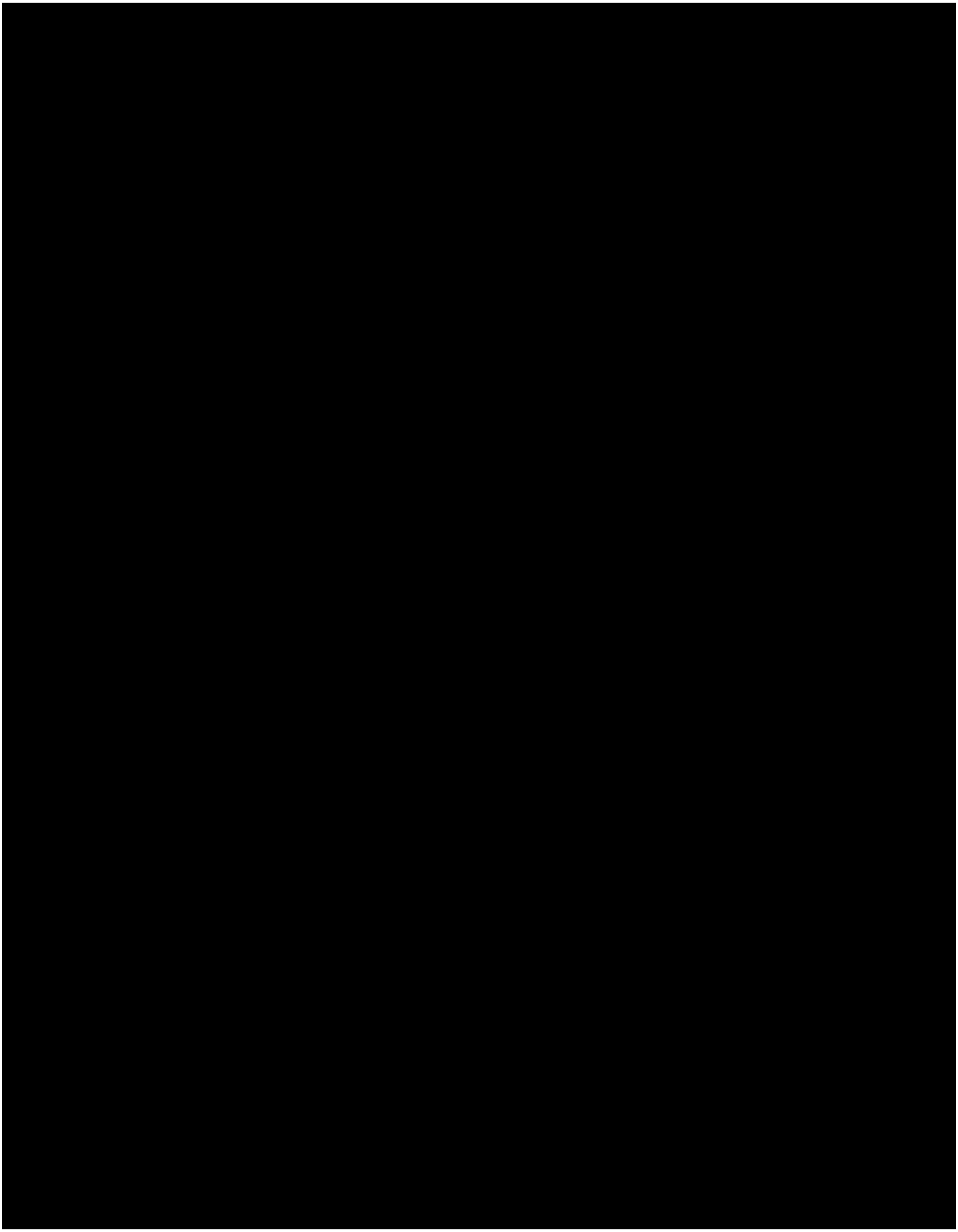
> Если мы возьмем более цивилизованное, благоустроенное во всех отношениях западное общество — богатое, роскошное, процветающее, то там люди терпимее, добрее, богаче, сытее. То есть там скелет прикрыт прекрасной плотью, упитанностью и благосостоянием, нарядным платьем и всякие прелести имеет. Но скелет же все равно внутри есть — и та же жестокость нет-нет да и проступает[14].

В этом смысле нищие и агрессивные жители России начала 1990-х годов оказываются более истинными людьми, чем «цивилизованные» жители Запада. Этих поневоле истинных людей, не прикрытых слоем жирка, режиссер называет второстепенными людьми. Первостепенные же — это «те, кто преуспевают. Не только материально — всячески»[15].

---

[14] Кира Муратова отвечает зрителям. С. 160.

[15] *Позняк Т.* Короткая встреча с Кирой Муратовой // Общая газета. 2000. 6 июля.



ГЛАВА 1

# ПОДЛИННЫЙ ЧЕЛОВЕК

Два фильма, с которых начинается зрелая Муратова, — это «Среди серых камней» (1983) и «Перемена участи» (1987). Первый фильм был выпущен Муратовой под псевдонимом и сделан в ситуации непрекращающейся идеологической травли. Второй фильм был снят в период перестройки, когда режиссер вновь обрела возможность активно работать. Парадоксально, однако, второй фильм кажется более пессимистическим и «циничным», чем первый, хотя принципиальной разницы в их мирах нет. Оба они в основном сосредоточены на анализе цивилизации и культуры и их отношения к сущности человека. Ответы на эти вопросы, сформулированные в названных фильмах, имели принципиальное значение для всего дальнейшего творчества Муратовой.

В свободной экранизации Короленко «Среди серых камней» Муратова противопоставляет три мира — мир цивилизации, представленный судьей (в исполнении Станислава Говорухина) и его семьей, мир опустившихся и совершенно деклассированных бродяг, обитающих в руинах графского поместья по соседству, и мир детей. Сын судьи Вася пристрастился бегать в графские руины, где подружился с двумя маленькими оборванцами — Вальком и его младшей сестрой Марусей. Дружба между детьми возможна потому, что они не заражены цивилизацией и еще отчасти принадлежат миру *естественных* существ, вроде животных[16]. Муратова подчеркивает эту связь детей и зверей. Вася лазит по деревьям и часто носит маски зверей, например кота; он даже однажды называет себя молодым волчком. Правда, маска делает идентификацию с животным довольно двусмысленной. Ведь именно животные не могут носить масок. В этих масках уже выражается природа человеческого. И все же аналогия детей и зверей объясняет, например, нечувствительность муратовских де-

[16] Фильм ставился тогда, когда семиотика в России все еще была в зените своей славы, а центральной для семиотики была леви-строссовская оппозиция *культуры* и *природы*. Муратова, однако, никогда не мыслила в категориях такой оппозиции.

тей к социальным условностям: маленький Вася почти не испытывает скорби по умершей матери. С особой силой параллелизм между детьми и зверями будет развернут режиссером позже, в третьей истории «Трех историй», где маленькая девочка травит ядом соседа.

Но главное место в фильме занимает оппозиция «цивилизованное общество — бродяги»[17]. При этом показательно, что представитель цивилизации — судья, человек Закона. Также показательно, что роль судьи принадлежит *отцу*, который воплощает силу закона в тысячелетней традиции (и в современном психоанализе). Закон будет занимать режиссера и в дальнейшем — в «Перемене участи» или в «Чувствительном милиционере». Закон важен потому, что он устанавливает «цивилизованную», но безликую *норму* поведения и тем самым сейчас же обозначает границы, пересечение которых вводит нас в область незаконного, запретного, но и индивидуального, интересующую Муратову. По Закону человек должен жить в доме, а потому человек, не имеющий дома, — бродяга, автоматически выводится за пределы нормы. В начале фильма обитателям графских руин зачитывается приказ, по которому они должны покинуть развалины. Исключение делается для тех, кто работал у графа в качестве прислуги. Закон признает право камердинера жить в развалинах графского замка. Руины графского быта имеют право на руины графского дома.

Вообще руины в «Среди серых камней» — это развитие пустого пространства, не-места, которое фигурировало в «Познавая белый свет». Руина — это место, постепенно утрачивающее свой детерминирующий поведение характер. Раньше в графском замке или

---

[17] У Короленко мир бродяг тоже разделен надвое. С одной стороны, живущий в развалинах замка «аристократический кружок, взявший как бы монополию признанного нищенства», а с другой — окончательно порвавшие с обществом «проблематические натуры», живущие «на горе, около униатской часовни». Это внутреннее разделение изгоев Муратова почти не разрабатывает в фильме.

в церкви полагалось вести себя в соответствии с неким этикетом. Но постепенно место начинает впитывать в себя пустоту, утрачивает характер определенности и становится пространством бесконечного движения людей, которые бродят в руинах без определенной цели. Иными словами, руины приобщаются к миру неопределенности, открытой недетерминированной потенциальности. Не-место становится пространством свободы.

Мир цивилизации — это мир, утративший свободу, а вместе с ней и индивидуацию. Закон превращает этот мир в мир мертвой пустой тавтологии, в котором стираются индивидуальные различия. Люди тут определяются лишь социальными функциями и перестают *выражать* свою человеческую сущность. Закон понимается Муратовой и в ницшевском ключе, а именно как источник патологии, генератор зла[18].

---

[18] «„Право" и „бесправие" существуют лишь как производные от установления закона (а не от акта нарушения, как того желает Дюринг). Говорить о праве и бесправии самих по себе лишено всякого смысла; сами по себе оскорбление, насилие, эксплуатация, уничтожение не могут, разумеется, быть чем-то „бесправным", поскольку сама жизнь в существенном, именно в основных своих функциях, действует оскорбительно, насильственно, грабительски, разрушительно и была бы просто немыслима без этого характера» (*Ницше Ф.* К генеалогии морали // *Ницше Ф.* Соч. в 2 т. М.: Мысль, 1990. Т. 2. С. 454). Впервые это положение, конечно, сформулировано апостолом Павлом в Послании к Римлянам: «Но я не иначе узнал грех, как посредством закона. Ибо я не понимал бы и пожелания, если бы закон не говорил: не пожелай. Но грех, взяв повод от заповеди, произвел во мне всякое пожелание: ибо без закона грех мертв» (*Рим. 7:7—8*). Грех и смерть рождаются от того, что закон делает грех выявленным в нас и, как и всякий запрет, толкает нас к его нарушению. Как специально подчеркивал Лютер, человек, которому открылась господня благодать, «мертв для закона»: «Жить по закону — значит умереть для Бога, а умереть для закона — значит жить для Бога» (*Luther M.* A Commentary on St. Paul's Epistle to the Galatians // *Luther M.* Selections from his Writings / Ed. by John Dillenberger. Garden City: Doubleday, 1961. P. 120.

Младшая сестра Васи говорит: «Сегодня кошка съела птичку. А кошка злая?» «Нет, голодная!» — получает она ответ от домоправительницы. В мире детей и животных нет морали, закона, а потому и зла. Зло утверждается именно наличием закона, лишающим поведение «естественности» и утверждающим трансгрессивность некоторых вполне «естественных» поступков. Вася говорит бродяге, отцу Валька (у Короленко его зовут странным именем Тыбурций): «Воровать нехорошо», и тут же получает почти рефлекторный ответ: «Почему нехорошо?» В конце концов Вася крадет для больной Маруси куклу своей сестры, тем самым совершая «преступление», которое даже его отец вынужден признать морально оправданным. Для Муратовой, однако, всякое оправдание поведения в терминах морали и законности практически неприемлемо.

Существо происходящего трудно понять, если не принять во внимание существование двух пространств, которые отделены друг от друга стеной. Переход из одного пространства в другое меняет характер людей и объектов. Прежде всего это отражается на кукле, которую Вася крадет для Маруси. В его собственном доме, в детской комнате его маленькой сестры, куклы мертвы — это неодушевленные объекты манипуляций. Но Вася обнаруживает в них скрытую жизнь. Муратова вставляет в фильм серию крупных планов лиц кукол, которые напряженно всматриваются нам в лицо. Трансформация наступает, когда Вася бежит с куклой из дома и бредет в диких травах, в промежуточном между мирами пространстве. Когда кукла подает в подземелье к больной Марусе, она приобретает все свойства жизни. Муратова подчеркивает, что девочка и кукла оказываются двойниками, между которыми как бы происходит обмен жизнью и смертью. Девочка умирает, а кукла оживает от контакта с ней.

Эта ситуация напоминает мифологию, окружающую портреты, которые Марк Верне назвал портретами-психопомпами (проводниками душ)[19]. Такие портреты как бы отбирают жизнь у своих моделей. Портрет-психопомп фигурирует в «Потрете» Гоголя, в «Овальном потрете» Эдгара По и др., а в кино — в «Падении дома Ашеров» Жана Эпштейна (по По), в «Ребекке» Хичкока и др. Верне считает такой портрет аллегорией кино, которое создает фантомы людей, кажущиеся живыми[20]. Такого рода портреты располагаются на грани двух миров — репрезентации и жизни — и как бы осуществляют связь между ними. Переход из одного мира в другой и позволяет осуществиться мистической анимации неживого.

Мир бродяг, относясь к сфере не-места, делезовского «какого-то пространства» имеет в таком контексте освободительный характер, он возвращает нечто устоявшееся и локализованное в область потенциального, возможного, а потому и помогает мертвому обрести качества живого.

В 1960 году Сартр выступил в Сорбонне с лекцией «Эпический театр и драматический театр», в которой коснулся брехтовской театральной реформы. Сартр считает, что эпический, небуржуазный театр должен основываться на поступках, действиях, в то время как буржуазный театр блокирует действие и погружает человека в мир изображений. Сартр спрашивает: «Почему люди живут среди собственных изображений?» Почему мы живем среди статуй, театральных представлений и кинофильмов, в которых представлены мы сами в качестве изображений? И отвечает:

---

[19] *Le portrait psychopompe* — термин «психопомп» относится прежде всего к богам или героям, которые ведут души умерших в царство мертвых: Аполлону, Гермесу, Орфею и др.

[20] *Vernet M.* Figures de l'absence. Paris: Cahiers du cinéma, 1988. P. 89–111.

> Я считаю, что люди живут среди изображений, потому что они не в состоянии быть реальными для самих себя. Люди — объекты для других, но не до конца объекты для них самих[21].

К себе невозможно подойти как к объекту. Объект в таком случае заменяется изображением, которое позволяет идентификацию. Сартр пишет о невозможности увидеть себя в зеркале в качестве объекта, о превращении себя в зеркале в портрет-изображение. Человек, с его точки зрения, всегда для другого человека только квазиобъект. Объектом может стать, например, военный преступник, которому мы отказываем в человеческом и превращаем его тем самым в своего рода насекомое, *объект*.

Изображение же нереально. Сартр пишет:

> Искусство существует потому, что вы никогда до конца не в состоянии столкнуться с человеком лицом к лицу; соответственно, вы имеете изображения; когда же вы имеете изображения, вы поддерживаете с ними особые отношения, отношения участия (*participation*). ‹…› Вы участвуете в нереальном, которое в определенной форме разыгрывается перед вами, в некой фикции[22].

«Свобода» маргинальной сферы — одухотворяющая свобода отчасти еще и потому, что она способна превратить объект, которым можно манипулировать, в изображение, в котором можно участвовать. Маргиналы, хотя и противостоят цивилизации, в действительности доводят до крайности способность последней к производству фикции. Но эта фикция отличается от воображаемого

---

[21] *Sartre J.-P.* Epic Theater and Dramatic Theater // Sartre on Theater. N. Y.: Pantheon Books, 1976. P. 86.

[22] Ibid. P. 90. Категория «участия» позаимствована Сартром из исследований Леви-Брюля в области «примитивного мышления».

http://www.filosofia.com

мира Закона. Мир Закона весь строится вокруг образа отца. Мир бродяг «психотичен», если использовать наблюдение Делеза, он мгновенно устремляется к изображению, проникает в него и переводит идентификационный режим *участия* в режим *превращения*. Различие между фикцией и реальностью, как в шизофрении, становится зыбким и исчезает. Переходя в руины, Вася буквально становится зверем, кукла буквально становится девочкой и т. п.

Переход из сферы закона в сферу бродяг — это всегда выход из поля действия опосредованного отцовского *imago* в сферу действия шизофренического братства, в область неразличения. В фильме это двоемирие отчасти окрашивается в религиозные тона. Подземелье, где живут бродяги, находится под руинами большого собора, куда Вася проникает, карабкаясь через окно, подобно животному. В этот момент он украшен маской зверя. Проникновение Васи в церковное подземелье, ассоциирующееся с первобытной катакомбной церковью, сопровождается его «превращением» в зверя, то есть отказом от законов цивилизации. В конце фильма, после смерти Маруси, ее отец (Тыбурций) приходит в дом к отцу Васи — судье, чтобы вернуть украденную куклу. Он является в своих лохмотьях, босиком, и Муратова всячески подчеркивает его сходство с Христом, которое до этого никак себя не обнаруживало[23]. Судья и обращается к нему, как к Христу: «Я сам заразился смертью, я был ею болен, а вы меня вылечили»[24]. Новоявленный мессия несет с собой новое понимание морали, лежащее вне плоскости за-

---

[23] Черты Христа до этого приписывались Вальку — нищему подростку, который всех жалеет и любит.

[24] Это прямая отсылка к апостолу Павлу: «Я жил некогда без закона; но когда пришла заповедь, то грех ожил, а я умер; и таким образом заповедь, данная для жизни, послужила мне к смерти, потому что грех, взяв повод от заповеди, обольстил меня и умертвил ею» (*Рим. 7:9–11*).

кона. Если с точки зрения закона, моисеевых заповедей Вася совершил преступление (украл), то с точки зрения подземелья, которую в этот момент открывает для себя судья, он повел себя в высшей степени нравственно, потому что им двигала любовь. Опосредованное (норма) превращается в непосредственное (жест любви).

Показательно, что отец Валька обнаруживает в себе Христа только в момент пересечения границы, проникновения в пространство порядка и закона. Рудольф Бультман связал культ закона и запретов в иудаизме с уходом Бога в область трансцендентного, с утратой прямого контакта с ним, с заменой храма синагогой, в которой Бог был заменен текстом, писанием. Появление фарисеев, согласно Бультману, выражает стремление компенсировать удаление Бога из мира проникновением закона во все сферы повседневной жизни[25]. Установление царства закона — это установление детерминизма места, поэтому человек, отменяющий закон, должен явиться из мира, лишенного закона, места и определенности. Между судьей и новоявленным мессией происходит такой характерный диалог:

**Судья**: Кто вы, как вы живете?

**Отец Маруси**: Как я живу? А никак не живу. Ненастоящая жизнь. Мне кажется, я вообще не живу. Все смутно, спутано, и ряд годов, ничем не отмеченных.

Не-место руин — это пространство, где все спутано и смутно, а потому существует вне закона или по принципу животного существования, без «правды» и «морали». Но в этой реплике очевиден и намек на эсхатологическую приостановку времени, когда хроно-

---

[25] *Bultmann R.* Primitive Christianity in its Contemporary Setting. Cleveland — N. Y.: The World Publishing Company, 1956. P. 59–71.

логия теряет свою определенность и открывается неопределенный период времени конца. Показательно, что в конце фильма откровение, полученное судьей, иронически выражается в метафорическом превращении его (как и Васи ранее) в зверя.

Это обнаружение Христа в бродяге возможно только благодаря пересечению границ, переходу тела из одной зоны в другую. Показательно, что этот переход связан с христианской реверсией смерти и жизни, воскрешения и гибели, с мотивом обмена жизнью и смертью между девочкой и куклой. В дальнейшем переход из мира в мир, двоемирие станут важной характеристикой многих фильмов Муратовой и приобретут особую остроту в поздних картинах. Я еще вернусь к этой теме.

В «Среди серых камней» это двоемирие выражается в контрасте мира бродяг и мира цивилизации. Особенно примечателен в фильме мир бродяг: в его разработке уже ощущаются те деклассированные персонажи, которые будут кочевать у Муратовой из фильма в фильм. Мир цивилизации не знает ничего индивидуального и естественного в смысле *самовыражения* человека, в том числе и естественности проявления эмоций (например, в связи с кончиной Васиной матери). Судья беспрерывно, как мантру, повторяет, как он дорожит свободой Васи и какую большую свободу[26] он ему предоставляет: «Не хочу стеснять твоей свободы». Но он же сознает, что все формы цивилизованного поведения — это способы подавления свободы, даже цивилизованная любовь: «Любовь — это стеснение свободы. Человек должен жить свободно и одиноко»[27].

---

[26] Свобода в мире состоятельных людей в значительной мере обеспечивается деньгами, которые при этом обезличивают отношения. Свобода оказывается тут продуктом связанной с деньгами деперсонализации.

[27] Напомню, что у Шеллинга, например, любовь и свобода неотделимы друг от друга. Любовь свидетельствует о свободе человека выражать себя.

Сам отец — воплощение несвободы. Свобода целиком находится на стороне бродяг, которые этим и привлекают Васю. Муратова, однако, не впадает в романтическую идеализацию бродяг и отщепенцев. И здесь проявляется парадоксальность ее анализа. Бродяги в ее трактовке — за исключением семьи Валька — в основном пародия на цивилизованное общество; если они и достигают свободы, то дорогой ценой. Жители развалин почти все без исключения являются либо опустившимися представителями светского общества, либо люмпенами, выдающими себя за аристократов и генералов (эта сторона подробно прописана Короленко). По существу, это либо деградировавшие представители цивилизации, либо сумасшедшие, страдающие манией величия. Один из бродяг заявляет, например: «Я генерал, я все запрещаю...» Его свобода выражается в праве все запрещать, но остальные обладают свободой игнорировать его запреты.

Мир бродяг — это карикатурный двойник мира цивилизации, в котором все приметы цивилизованного мира усилены до пределов и причудливо искажены. Руины — это знаки распада культуры, который у Короленко может принимать видимость распада языка. В его тексте фигурирует, например, персонаж по кличке Профессор (в фильме его играет Федор Никитин), который «вечно бормотал что-то про себя, но ни один человек не мог разобрать в этих речах ни слова. Они лились, точно журчание мутного ручейка»[28]. Но тот же Профессор на некоторые слова, обозначающие режущие и колющие орудия («Ножи, ножницы, иголки, булавки!») реагирует, как если бы это были не слова, а оружие, воткнутое ему в грудь. С одной стороны, знаки утрачивают в этом мире связь с означаемым (и это одна из причин бессилия в этом мире законов), с другой стороны, означающие сливаются с означаемыми: слова колют

[28] *Короленко В.* Собр. соч. в 6 т. М.: Правда, 1971. Т. 2. С. 13.

и режут[29]. Культура в этом мире функционирует или в режиме распада значений, или в режиме их неумеренной материализации. Эта патология знаковости прямо связана с отсутствием денег — всеобщего эквивалента, универсального знака соизмеримости. Там, где деньги перестают функционировать, эквивалентность как таковая утрачивает смысл, люди и вещи в результате приобретают бурлескно-индивидуализированный характер, бросающий вызов любой форме обмена и закона. Вместе с эквивалентностью исчезает само понятие человеческой природы как понятие усредняющее и генерализирующее.

Сдирание маски, которую носит цивилизованный человек, не обнаруживает под ней никакого естества. Кант, называл *status naturalis* — естественное состояние человека — состоянием «полного отсутствия законности»[30]. У Муратовой выход за рамки закона не обнаруживает в человеке руссоистского естественного человека. Выходя из детства и отрываясь от естественного мира зверей, человек превращает «культуру» (то есть знаковость, способность к символическому обмену) в свое естество. Когда дисциплинарная маска цивилизованно-

---

[29] Жиль Делез считал, что такого рода превращение слов в квазиматериальные, «неразложимые» объекты связано с шизофренической утратой чувства поверхности, на которой реализуется событие смысла. У шизофреника все проваливается внутрь, приобретает глубину и телесность: «Слово лишается своего смысла, оно раскалывается на куски, разлагается на слоги, буквы и, более того, на согласные, непосредственно воздействующие на тело, проникая в последнее и травмируя его. ‹…› В тот момент, когда материнский язык лишается своего смысла, его фонетические элементы становятся сингулярно ранящими» (*Делез Ж.* Логика смысла. М.: Academia, 1995. С. 113). Способность слова ранить прямо связана с утратой способности значить.

[30] *Кант И.* О поговорке «Может быть, это верно в теории, но не годится для практики» // *Кант И.* Соч. в 6 т. М.: Мысль, 1965. Т. 4 (2). С. 92.

сти спадает с первостепенных людей, под ней обнаруживается не животное и не ребенок, но та же маска, лишь карикатурно усиленная, гротескная, «шизофреническая» — второстепенный человек.

Для Муратовой человек — это создание, не имеющее естества или, вернее, создание, чье естество состоит из искусственного субстрата культуры, уже подвергнутой распаду, разрушению. В одном из интервью она, например, говорит: «Человек вообще очень деланное существо»[31]. Различие между мирами цивилизации и трансгрессии главным образом заключается в том, что мир *нормы* руководим своего рода логическими нарративами, которые предполагают преступление, вину, угрызение совести, наказание или смерть, скорбь, страдание, возрождение. Мир бродяг не знает логических нарративов культуры, культура тут существует в виде фрагментов (тех же руин), никак не соединенных между собой, в виде «мутного ручейка» нечленораздельных речей. Отсюда ощущение всеобщего безумия. Кто-то тут экзальтированно читает стихи, кто-то прихорашивается, кто-то отдает приказ. Но вся эта деятельность не имеет внутренней логической артикулированности, а потому выглядит как чистое сумасшествие. Мир бродяг в «Среди серых камней» — это, вообще говоря, мир сумасшедших (и так их отчасти описывает Короленко). Но именно отсутствие логических нарративов и является главным условием свободы деклассированных элементов. Каждый тут предоставлен самому себе, так как не включен ни в какое «цивилизованное» повествование: карьерное, юридическое, семейное, религиозное и т. п.

Здесь уместно вернуться к оппозиции нарративного и экспрессивного, о которой речь шла раньше. Андре Базен когда-то говорил о чаплинском Чарли как об онтологическом для кинематогра-

---

[31] Кира Муратова: «Предпочитаю черно-белую гамму». MigNews. 6 августа 2007. URL: http://mignews.com.ua/articles/266213.html.

фа персонаже и решительно противопоставлял его персонажам повествований:

> Персонаж романа или пьесы исчерпывает свою судьбу в пределах одного произведения (романы-эпопеи не должны вводить нас в заблуждение, ибо в конечном счете это лишь вопрос объема). Чарли же всегда выходит за рамки фильмов, в которых он живет[32].

Поскольку Чарли не укладывается ни в какое отдельное повествование, Базен помещает его в плоскость мифа. Неудачи Чаплина (а к ним Базен относил «Новые времена» и «Великого диктатора»), по мнению Базена, возникали там, где Чарли начинал подчиняться логике идей и навязанной ему логике сюжета. В результате, как пишет Базен, разрушалась «онтология героя». Для кинематографа такого рода «онтология героя», его «миф» первичны. То же самое Базен обнаруживал и у Ренуара, который «не умел „строить" сценарий по причинам, весьма близким чаплинским»[33].

Неслучайно, конечно, Чарли — деклассированный бродяга, напоминающий по своей стати героев «Среди серых камней». Его выпадение из логики нарратива совершенно аналогично его выпадению из логики социального функционирования, социальных отношений. Неслучайно и то, что любимая Муратовой Рената Литвинова с ее странной комбинацией деклассированности и светской манерности во многом подобна Чарли. Она также не укладывается в какой-то один сюжет и выходит за рамки каждого отдельного фильма, в котором появляется. Закономерно, что Муратова в какой-то момент открывает для себя черную комедию с убийствами и отравлениями, так же как Чаплин в «Месье Верду».

---

[32] *Базен А.* Миф «Месье Верду» // Киноведческие записки. 1993. № 17. С. 64.

[33] Там же. С. 77.

Базен описывает Чарли как мифического персонажа, выпадающего из социального континуума и тем самым обретающего свободу. Он пишет:

> [Чаплин] прекрасно выражает постоянное стремление Чарли разорвать связь с прошлым, сжечь за собою мосты. Этот великолепный жест (пинок ногой назад. — *М. Я.*) заключает в себе тысячу нюансов, начиная от злобной мстительности и кончая резвостью человека, почувствовавшего себя свободным; а может быть, Чарли взбрыкивает ногами для того, чтобы разорвать невидимые нам путы[34].

Базен отмечает и то, что Чарли не в состоянии манипулировать предметами согласно их социальному назначению. Чарли — онтологическая фигура кино именно в силу его «исключенности» из социального нарратива и «нормального» взаимодействия с окружающими. Именно в силу этого он становится *выразительным человеком par excellence*. Его выразительность усиливается его изоляцией. Неизменность типа Чарли во всех изменяющихся ситуациях и по отношению к меняющемуся набору действующих лиц только подчеркивает его принципиальную *выразительность*. То, что выразительность Чарли строится не через соотношение с другим, но через трюк или моторику его собственного тела, концентрирует экспрессию в нем самом. И экспрессия эта, прежде всего, выражается через внутренний конфликт, вписанный в него самого. Это конфликт бесформенно больших штанов с узкой визиткой и котелком, это конфликт между моторикой корпуса, рук и ног, это конфликт между сентиментальностью и жестокостью, между взрослостью и инфантильностью и т. п. Эйзенштейн тонко почувствовал

---

[34] *Базен А.* Введение к символическому истолкованию образа Чарли // *Базен А.* Что такое кино? М.: Искусство, 1972. С. 70.

связь между характеристиками типа у Чаплина и его вырванностью из социального контекста:

> Особенность Чаплина состоит в том, что при седых волосах он сохранил «детский взгляд» и непосредственность восприятия любых явлений. Отсюда его свобода от «оков морали» и возможность видеть в комическом аспекте такое, отчего у других дерет мороз по коже. Подобная черта во взрослом человеке именуется инфантильностью. ‹…› Инфантильность — за ней всегда следует «уход» от действительности[35].

Экспрессивность тут выражается в принципиальном *несовпадении с самим собой*. Это несовпадение и может быть определено словом «эксцентризм» в буквальном его понимании — отклонение от центра, от того самого центра, который обеспечивает повторяемость идентичности. Через эксцентризм двигался к экспрессивности Эйзенштейн, включивший в «Стачку» бурлескные эпизоды с деклассированной шпаной. Шкловский точно заметил, что эти эпизоды характерным образом выпадают из нарратива[36]. Экспрессивизм эксцентрики всегда противоречит развитию действия. Рансьер прямо связывает разрушение фабулы в кино с явлением бурлескного тела: «Бурлескное тело разрушает артикуляцию причины и следствия, действия и реакции потому, что оно вводит противоречие непосредственно в компоненты движущегося изображения»[37].

---

[35] *Эйзенштейн С.* Charlie the Kid // *Эйзенштейн С.* Метод. М.: Музей кино — Эйзенштейн-центр, 2002. Т. 2. С. 228.

[36] «Аттракционность тесно связана в „Стачке" с эксцентричностью. Отдельные куски не входят в строение. Вся линия заговора шпаны (и не чрезвычайно характерная) почти не работает в общей композиции вещи» (*Шкловский В.* О законах строения фильма Эйзенштейна // *Шкловский В.* За 60 лет. М.: Искусство, 1985. С. 114).

[37] *Rancière J.* La fable cinématographique. P. 20.

http://www.ptlit.com

Но эта внутренняя противоречивость, как показал еще Эйзенштейн, и есть основа экспрессивности.

Опыт эксцентризма и комедии чрезвычайно важен для Муратовой даже там, где комический элемент непосредственно почти не присутствует, как в экранизации Короленко. Трагедия фабульна (об этом говорил Аристотель). В ее основе движение рока, совпадающее с движением фабулы. Характер героя для трагедии вторичен. Комедия вся в характерах и микроситуациях. Этим отчасти объясняется тяготение муратовского «кинематографа ситуаций» именно к комедии. Фабула в широком смысле для нее вторична. Эйзенштейн хорошо это понимал, когда даже в трагедии «Иван Грозный» обнаруживал комическую (то есть экспрессивную) основу. Так, он видел в *прекрасном* возможность идентификации — «сопоставления и слияния», которая в комическом подвергается коррозии: «Если в „прекрасном" превалирует тенденция к идентификации, в „уродливом" — тенденция к отрыву, то в смехотворном — одновременность, то есть мгновенная сменяемость обеих тенденций»[38].

Прекрасное создает основу для нарциссической ситуации отождествления с другим (отражением в зеркале) как с собой. Оно взывает к идентификации, к сартровскому участию в фикции. В этом смысле прекрасное не экспрессивно. Уродливое не экспрессивно потому, что приводит к полному отрыву видимого от субъекта. Лакан различал *эго* и *субъект*. Эго находится в ситуации зеркальной идентификации с другим как с собой и относится к сфере воображаемого. Эго поэтому вполне соотносимо с «прекрасным». Субъект возникает тогда, когда появляется *символическое*. Он включен в более сложные отношения

---

[38] *Эйзенштейн С.* Режиссура. Искусство мизансцены // *Эйзенштейн С.* Избр. произв. в 6 т. М.: Искусство, 1966. Т. 4. С. 530.

интерсубъективности, основанные на подстановках и отношении к означающему. Субъект у Лакана настолько десубстантивирован через отношение к означающему, через использование языка, что, как пишет Лакан, говорящий субъект никогда не занимает места, совпадающего с местом его мысли[39]. У Муратовой речь идет не о структуре субъекта, но, скорее, о воображаемом и эго.

Эго (Я) формируется в результате идентификации с зеркальным образом. Его особенностью является исключение третьего, то есть любой интерсубъектной инстанции. Эго возникает через отчуждение себя, превращение себя в объект созерцания. Этот внешний образ себя (гештальт) обладает единством, которое позволяет Я возникнуть как единству, отраженному в единстве зеркального образа.

Все разнородное, фрагментарное в Я собирается через отражение в зеркале. Лакан пишет о том, что до столкновения с отражением субъективность не оформлена. Он пишет о Я в зеркале как о паралитике, который неспособен двигаться и который приобретает власть над собственным телом через свое отражение, которое слепо.

> Паралитик, исходя из которого строится эта перспектива, может идентифицироваться с собственным единством лишь в [режиме] зачарованности (*fascination*), в фундаментальной неподвижности, которой он отвечает (*à quoi il vient correspondre*) на схватывающий его взгляд, взгляд слепого[40].

---

[39] Процитирую знаменитую формулу Лакана: «Я не там, где являюсь игрушкой моей собственной мысли; я думаю о том, кто я есть, там, где я не думаю думать» (*Lacan J.* L'instance de la lettre dans l'inconscient // *Lacan J.* Ecrits. Paris: Seuil, 1966. P. 517).

[40] *Lacan J.* Séminaire. Livre II. Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse. Paris: Seuil, 1978. P. 75.



# СРЕДИ СЕРЫХ КАМНЕЙ



1983

Эта зачарованность имеет принципиальное значение в формировании Я из фрагментов.

В контексте моих размышлений об экспрессивном теле я бы сказал, что экспрессивность изолированного тела включается фильмом в структуру зеркальности, в которой она разрешается именно в неподвижности и изолированности, в самогипнозе, когда Я позволяет загипнотизировать себя собственному отчужденному слепому отражению. Экспрессивность в конце концов всегда реализуется именно в изоляции и в слепом замыкании на себя самого. Эта зачарованность собственным отражением и превращает разнородность бурлескного тела в своего рода механизм. Лакан в связи с воображаемым говорит об автоматах или о двух машинах, которые могут двигаться, только отражаясь друг в друге:

> Единство первой машины зависит от единства второй, так как вторая предлагает ей модель и форму ее собственного единства; то, к чему будет двигаться первая, зависит от того, к чему будет двигаться вторая[41].

В конце концов, речь идет о зачарованности собственным отражением, самоудвоением, из которого нет выхода, если не ввести в эту ситуацию желание, то есть отношения с иным, внешним объектом, с радикально, абсолютно другим. Показательно, конечно, что Чаплин при том, что он как будто составлен из разных частей, в конце концов, двигается как механизм. Комик развил в себе удивительную способность к автономизации частей тела и его членов. Его ноги способны, например, двигаться как бы в автономном режиме от корпуса тела. Базеновский «пинок ногою назад» — хороший тому пример. Общее движение его тела как будто возникает

---

[41] *Lacan J.* Séminaire. Livre II. P. 76.

от синхронизации в нем двух автономных механизмов. Базен видел в механистичности главную угрозу Чарли. Но эта механистичность является прямым результатом исключенности Чарли из подлинных отношений с Другим[42].

Экспрессивный человек, исключенный из отношений с Другим, — это существо, выражающее себя, но при этом не находящее выхода из некой парализующей или механизирующей ситуации удвоения, которая полностью регулируется режимом зачарованности, загипнотизированности самим собой. Мы имеем тут дело с режимом самоимитации, характерным, например, для шаманизма. Роже Кайуа заметил, что шаман до такой степени подражает поведению и крикам сверхъестественных животных, что буквально превращается в них. Но это превращение часто кончается «настоящей каталепсией»[43]. Шаман идентифицируется с животным до такого состояния, когда образ, с которым осуществляется идентификация, исчезает и невротическая ситуация подменяется шизофренической. Маска, которую носит шаман, гипнотизирует его самого до полной утраты им сознания. Я отражает себя в Другом, но субъект не может возникнуть из этого отраже-

---

[42] Конечно, Чарли время от времени влюбляется в девушку. Весь сюжет «Огней большого города» строится на том, что он влюблен в *слепую* девушку, которая принимает его за другого. Как показал Мишель Шион, в этом фильме проблема Чарли заключается как раз в том, что, несмотря на любовь и желание, он не включен в символические отношения с Другим, так как всегда оказывается препятствием на пути взгляда, обращенного к Другому, а не объектом зрения. Взгляд девушки обращен к идеальному объекту желания, но не к самому Чарли, неспособному войти в структуру желания (*Chion M.* Les Lumières de la ville. Paris: Nathan, 1989). О Чаплине в контексте лакановского психоанализа см.: *Žižek S.* Enjoy your Symptom! N. Y. — London: Routledge, 1992. P. 1–9.

[43] *Caillois R.* Les jeux et les hommes. Paris: Gallimard, 1958. P. 177.

ния. Лакан пишет о том, что машина Эго «афонична», она не может говорить, ей просто нечего сказать. Чтобы возник субъект, пишет он, «внутрь машины должен проникнуть третий ‹...› и сказать „Я" (*je*)»[44]. То есть вместо зеркального Эго (*moi*) должно возникнуть словесное Я (*je*).

Персонажи «Среди серых камней» — такие зеркальные машины визуальной экспрессивности. Многие из них вообще неспособны к коммуникации, она в их случае подменена бесконечными эгоцентрическими монологами. Символическое измерение мира нищих не развито. Это именно странное скопище эксцентрических экспрессивных людей, не поглощенных обществом. Муратова, по существу, рассматривает мир как совокупность двух сфер — социального, где символическое полностью стирает индивидуальность и свободу людей, и внесоциального, где эксцентрики интенсивно выражают себя в режиме зеркальной удвоенности. У этих поглощенных собой экспрессивных тел нет субъективности, есть только Эго. И это Эго все время ищет себя в отражении, но не может найти, так как процесс зеркальной рефлексии не знает завершения. Я тут всегда дается как *Не-Я*, как маска, как гетерогенная фрагментарность, завораживающая себя в зеркальной экспрессии.

Эта обращенность к себе через Другого прямо связывает некоторых персонажей Муратовой с темой нарциссизма. Именно нарциссизм — это стадия, на которой происходит первичная индивидуация Я через обращение к собственному зеркальному отражению (а зеркало систематически возникает в фильмах Муратовой с самого начала). Но нарциссизм — это одновременно и стремление вернуться на стадию, предшествующую становлению Я. Некоторые исследователи (в том числе и Фрейд)

---

[44] *Lacan J.* Séminaire. Livre II. P. 76–77.

писали о нарциссической установке, ведущей к регрессии на пренатальную, эмбриональную стадию развития, или «стадию яйца»[45], характеризующуюся полной автономией, отделенностью от внешнего мира, и идеальным гомеостазом, исключающим какие бы то ни было желания и влечения. В конечном счете «возвращение» на эмбриональную стадию оказывается трудно отличимым от движения к смерти. Первичный импульс повторения (который играет такую важную роль в поведении персонажей Муратовой) связан со стремлением вернуться к первичной стадии эмбриональной автономии. Но это повторение, как и регресс на пренатальную стадию, едва отличимы от остановки жизни, к которой они могут привести. «Мертвецы» и каталептики у Муратовой часто сопровождают ситуацию нарциссического регресса и повторения. Андре Грин, говоривший о «нарциссизме смерти», или негативном нарциссизме, пишет: «Негативный нарциссизм ведет к несуществованию, анестезии, пустоте, *пробелу* (*le blanc*) — от английского *blank*, переводимого категорией нейтрального»[46].

«Среди серых камней» дает целый ряд указаний на нарциссическую природу бродяг, занимающих центральное место в фильме. Один из эпизодов происходит на *кладбище*, где отец Валька, «господин Валентин», как его зовут нищие, разглагольствует о своего рода идеальном гомеостазе:

> Согласитесь, мы окружены питательной средой, существование которой с точки зрения животной экономии должно быть признано идеальным. Ибо получать от жизни

---

[45] См. обзор такого рода теорий: *Lichtenstein H.* Le role du narcissisme dans l'émergence et le maintien d'une identité primaire // Nouvelle Revue de Psychanalyse. 1976. N 13. Printemps. P. 147–160.

[46] *Green A.* Narcissisme de vie, narcissisme de mort. Paris: Minuit, 1983. P. 39.

возможно более при возможно меньшей затрате энергии — не в этом ли состоит основной принцип приспособления? А приспособление, господа, — это закон жизни...

Этот принцип минимальных затрат энергии на отношения с внешней средой и есть принцип нарциссизма. Монолог этот в основном обращен к Профессору. Профессор буквально снабжен атрибутами Нарцисса. В руке он держит осколок зеркала, а на спине несет овальную раму, в которую вставлен большой кусок сломанного зеркала же, напоминающего зеркало, разбитое в финале «Познавая белый свет»[47]. Монолог этот кончается у могилы, у которой сидит бородатый мужчина в женской шали, не понимающий, «утро сейчас или вечер». Он объясняет, что неделю просидел под землей и утратил ощущение времени. Труп и младенец в утробе соединяются тут воедино в эксцентрической самообращенности нарцисса. Показательно, что кладбище играет существенную роль в топографии целого ряда фильмов (упомяну кроме «Среди серых камней» «Долгие проводы», «Астенический синдром» и даже «Настройщика», где герой в какой-то момент пересекает кладбище).

Экспрессивный человек не имеет сущности, естества. Он дается только в зеркале Другого. Иными словами, он дается только в репрезентации и рефлексии собственного самосознания. Именно это самосознание и связывает его с культурой, в которой саморефлексия кристаллизуется и откладывается в текстах разного рода. Не

---

[47] В классической «иконологии» Чезаре Рипа ученый в «аллегории обучения» держит в руке, подобно муратовскому Профессору, зеркало. Рипа объясняет: «Зеркало, которое он держит, означает, что человек должен наблюдать за своими действиями с тем, чтобы они согласовались с действиями других» (*Ripa C.* Baroque and Rococo Pictorial Imagery. N. Y.: Dover, 1971. P. 22). Это буквальное описание ситуации Воображаемого и идентификации с Другим.

означает ли это, что «подлинный» человек — это некая мнимость, пустота, которая, чтобы существовать, должна маскироваться лохмотьями культуры? Чем меньше человек обладает собственной сущностью, тем более энергично он создает себя из заимствованных текстов и театральных амплуа, используемых в саморепрезентации (которая является лишь формой саморефлексии). Репрезентация обыкновенно понимается как некий знак, картинка, подменяющая своим присутствием отсутствие репрезентируемого. Репрезентация не может ухватить сущности бытия, которое в принципе не дается нам в виде картинки, видимого, представляемого. Видимое, предъявляя нам что-то, скрывает собой бытие. Это представление и сокрытие одновременно. Культура (вернее, ее обломки) и позволяет состояться гротескному человеку Муратовой как репрезентации самого себя отсутствующего. Человек оказывается *imago* самого себя, позаимствованным из репертуара культуры.

*Imago*, картинка — это идеальный медиум для конструирования мнимой *сущности* человека. Ведь сущность (*essentia*) — это нечто неизменное. А изображение, отрывая видимое от причинных связей физического мира, дистанцируя его, хорошо приспособлено для передачи фикции неизменности. Картинка всегда претендует на выражение сущности. Но она же являет эту сущность как фикцию, иллюзию.

«Среди серых камней» утверждает парадоксальную форму реализма. Реалистическое, то есть, в глазах Муратовой, претендующее на точность отражения человеческого рода, ориентировано именно на эксцентричных персонажей из руин, короленковские «проблематические натуры», а не на «нормальных» людей мира Закона. Эти гротескные персонажи более полно отражают человеческое существо, чем «обыкновенные» люди, но отражают его в формах мнимости, иллюзии, сокрытия подлинного бытия. Они являют собой истину лжи.

http://www.bibliorossica.com

ГЛАВА 2

# IMAGO И РЕЦЕПЦИЯ ФИЛЬМА

В «Коротких встречах» Максим — персонаж, о котором трудно говорить позитивно. Он выражает некую неопределенность структуры желания. Характерно, что треугольник «Максим — Свиридова — Надя» конструируется не столько вокруг тела Максима, сколько вокруг его бестелесного голоса: означающего, определяющего *фигуру желания* и соответствующую ей форму субъективности. В «Среди серых камней» Муратова выражает сомнение в существовании некоего «позитивного» образа человека. Ее бродяги (то есть своего рода «истинные люди») являются странными конгломератами цитат[48], жестов, масок, орнаментальных деталей и т. п.[49] Они живут вне мира логически целостных нарративов, их мир лишен образного единства, того, что можно назвать гештальтом. Одна из основных их черт — гротескная, монструозная комбинация плохо сочетаемых элементов.

Позже идеальным воплощением отсутствия единства, объединяющего персонаж в некое целое, оказывается Рената Литвинова. Литвинова — чрезвычайно талантлива, хотя ее вряд ли можно считать актрисой в традиционном смысле слова. Талант ее во многом выражается в умении придать органичность странному конгломе-

---

[48] Максим из «Коротких встреч» тоже отчасти соткан из песенных цитат.

[49] Тыбурций у Короленко — это бессмысленная ходячая цитата. Само имя его напоминает искаженное римское. Напиваясь в кабаках, он декламирует Цицерона, Ксенофонта, громит Катилину, воспевает Митридата и Цезаря, говорит на латыни и т. п. Он занимается «продолжительной скандовкой Виргилия или Гомера». «Хохлы, вообще наделенные от природы богатою фантазией, умели как-то влагать свой собственный смысл в эти одушевленные, хотя и непонятные речи...» — пишет Короленко (*Короленко В.* Собр. соч. в 6 т. Т. 2. С. 22). Муратова несколько заглушает эту безудержную «цитатность» персонажей, но сохраняет ее как принцип.

рату черт[50]. Ее главным творением является тот персонаж, в который она сама себя превратила и который кочует из одного фильма в другой. Как и Чарли, персонаж этот интересен именно своей абсолютно органически явленной химеричностью, разнородностью. Можно, наверное, согласиться с Базеном в том, что в таких персонажах кино являет свою онтологию. В них внешнее (а внешнее — это стихия кинематографа) становится главным носителем смысла. Видимость постоянно обнаруживает свою мнимость, являя тем самым проблеск истинного. Литвинова обладает невероятной способностью гипертрофировать в себе все внешнее, видимое, поверхностное. Ее красота и доведенная до гротеска внешность кинодивы тридцатых годов, вульгарность жестов и языка, смесь высокопарности и претенциозной манерности с замашками люмпена — это странный гибрид, который трудно помыслить в рамках неких социальных типов. Она воспроизводит именно структуру *монстра*, сочетающего в себе несочетаемые элементы разных животных (химера, например, имеет голову льва, тело козла и хвост в виде змеи). Как и всякий продукт такого рода сочетаний, персонаж Литвиновой совершенно уникален, но составляющие его, каждая в отдельности, — банальны и клишированы. Это человек, которого нельзя ни с кем спутать, но который одновременно не имеет своего лица, относится к почтенной антропологической традиции[51].

---

[50] Вот как говорит Муратова о Литвиновой: «То, что называется органичностью, в Ренате присутствует божественно, от природы, а иначе и быть не может. Актеры-профессионалы, хорошо обученные, могут сыграть всё. Гамлета — пожалуйста, буфетчика — пожалуйста. И все будет среднеубедительно» (Кира Муратова: «То, что называется „китч“ или „безвкусица“, мне не чуждо» // Искусство кино. 2005. № 1).

[51] Отсутствие специфических свойств у человека описано еще Платоном в мифе о Прометее и Эпиметее в «Протагоре». Здесь Эпиметей раздает животным различные качества, а когда дело доходит до человека, обнаруживается, что он «роз-

Этот нескладывающийся гештальт персонажей имеет для кино особое значение. Дело в том, что в повествовательном кино, как и в драматическом театре (по Брехту и Сартру), зритель традиционно идентифицируется с персонажами как целостными образами. Кристиан Метц когда-то назвал эту идентификацию вторичной, чтобы отличить ее от первичной идентификации с миром фильма как таковым. По мнению Метца, идентификация с миром фильма предшествует идентификации с актером или персонажем. Но целостность образа персонажа, с которым можно себя отождествить, очень важна, так как в ней находит опору фиктивная целостность зрительского Я, ищущего своего отражения в едином *imago*. Целостный гештальт — основа той сферы нашей психики, которую Лакан назвал воображаемым. Отсутствие же гештальта, распад воображаемого единства, хаос являются признаком самой реальности (и безусловно характеризуют «абсолютный реализм» Муратовой)[52].

---

дал все способности бессловесным тварям, а род человеческий ничем не украсил» (321c). Именно тогда в дело вмешивается Прометей, крадущий у Гефеста и Афины огонь и умения (*Платон*. Соч. в 3 т. М.: Мысль, 1968. Т. 1. С. 202–204). Пико делла Мирандола в своей знаменитой речи «О достоинстве человека» характеризовал человека как протеевидное существо, не имеющее своей постоянной сущности. Этим человек отличается от животного, содержание которого исчерпывается характеристиками его вида. Джорджо Агамбен привлек внимание к этой традиции, напомнив, например, что Линней отнес *Homo* к виду *Anthropomorpha* — человекообразных животных, не имеющих «ни своей сущности, ни специфического призвания. *Homo* по природе не человек; он может получать любое естество и любое лицо» (*Agamben G.* The Open. Stanford: Stanford University Press, 2004. P. 30).

[52] Ницше: «Общий характер мира, напротив, извечно хаотичен, не в смысле недостающей необходимости, а в смысле недостающего порядка, членения, формы, красоты, мудрости и как бы там еще ни назывались все наши эстетические антропоморфизмы» (*Ницше Ф.* Веселая наука // *Ницше Ф.* Соч. в 2 т. М.: Мысль, 1990. Т. 1. С. 582).

Реальность проступает в гротесках Муратовой именно как отсутствие «образного» единства. Но этот распад «аполлонической» формы, о которой говорит Ницше, это проступание дионисийского хаоса оказывают воздействие на весь режим восприятия фильмов Муратовой, которые лишаются одной из главных своих опор — «беспроблемной» вторичной идентификации. Вторичная идентификация так существенна для зрителя потому, что она позволяет отчасти преодолеть «двойной характер» первичной идентификации с миром фильма. Вот как описывает ее Метц:

> В кино *знание субъекта* принимает совершенно определенную форму, без которой фильм не был бы возможен. Это знание двойное (хотя и составляет единое целое): я знаю, что воспринимаю воображаемое (и потому его странности, в случае необходимости совершенно ничем не ограниченные, меня серьезно не беспокоят), и я знаю, что воспринимаю их я. Второе знание, в свою очередь, также удваивается: я знаю, что я действительно воспринимаю, что мои органы чувств подвергаются физическому воздействию, что я не грежу, что четвертая стена зала (экран) действительно отличается от трех других, что напротив нее находится проектор (а потому не я проецирую или, во всяком случае, не один я), — и я также знаю, что я воспринимаю все это, что этот воспринятый воображаемый материал откладывается во мне, как на втором экране, что именно во мне он вытягивается в ряд и составляет последовательность, что я сам и являюсь тем местом, где это в реальности воспринимаемое воображаемое достигает символического, превращаясь в означающее определенного типа институционализированной социальной деятельности, называемой кино[53].

Поскольку мир кинематографа не является до конца реальным, но основывается на *реальности перцепции*, по мнению Метца, зритель в режиме этой первичной идентификации идентифицируется

---

[53] *Metz C.* Le significant imaginaire. Paris: Union générale d'Editions, 1977. P. 69.

с самим собой. В каком-то смысле Метц воспроизводит тут древнюю аристотелевскую идею об «общем чувстве» (*koinē aesthēsis*), которое позволяет человеку чувствовать, что он чувствует. Метц, впрочем, вполне в духе философии Нового времени употребляет слово «знание» — «знаю», а не «чувствую», — придавая всей ситуации характер саморефлексии. Речь идет о некой нарциссической по своему характеру структуре. Именно в этом контексте и приобретает, с моей точки зрения, значение вторичная идентификация с персонажем. Персонаж позволяет зрителю выскользнуть за пределы своего собственного воспринимающего Я и придает видимому характер чего-то внешнего. Он вводит в нарциссическое восприятие фильма Другого. Другой абсорбируется нарциссической структурой и становится отражением самого зрителя. Реальность Другого в нормальном повествовательном фильме — это протез для приобретения зрительским Я некоего фиктивного единства.

Нарциссическая структура первичной идентификации разворачивается в области воображаемого, где Я отчуждается в неком *imago*, которое вступает с Эго в отношения конкуренции. Образ Другого «стремится» занять место Я или вовсе его уничтожить. Именно этим Лакан объяснял агрессивность, неизменно связанную с нарциссизмом. Я стремится уничтожить *imago* Другого, которое вносит элемент различия в идентификацию, подрывает нарциссическую полноту отождествления с самим собой. Лакан отмечал в этой связи характерную для воображаемого агрессию по отношению к образу Другого, чье тело подвергается увечью, фрагментации, кастрации и т. п. Лакан говорит об «*imago* расчлененного тела» (*imagos du corps morcelé*)[54].

Дуальная структура всегда чревата агрессивностью и уничтожением либо себя самого, либо своего двойника. В кино эта смертель-

---

[54] *Lacan J.* L'agressivité en psychanalyse // *Lacan J.* Ecrits. P. 104.

ная борьба с двойником стала сюжетом «Пражского студента» еще в 1913 году. Лакан считал, что только троичная структура, вводимая эдиповой ситуацией и символическим, позволяет избежать разрушительной энергии нарциссической идентификации, прямо переходящей в паранойю. Паранойя — это фиксация на стадии нарциссизма, призванная не допустить формирования отделенных друг от друга субъекта и объекта влечения, чья функция — замкнуть Я в зеркальной недифференцированности. Фрейд считал, что паранойя — это бегство от гомосексуализма. Паранойя не допускает формирования объекта желания и характеризуется женской позицией. Восприятие себя как женщины у Даниэля Пауля Шребера, по мнению Фрейда, — это параноидальная реакция на угрозу гомосексуализма.

В конечном счете превращение в женщину — это только некая фаза, ведущая к исчезновению собственного Я, которому соответствует фрагментация образа Другого. Как пишет Лакан, «параноидальный стиль» неотделим от «понятия о том, что воображаемая идентичность Другого находится в глубокой связи с возможностью фрагментации, расчленения; что Другой структурно удваиваем, умножаем»[55].

Киноведение неоднократно указывало на прямую связь нарциссически-параноидального воображаемого и кинематографа[56]. Но обычно эта связь описывалась в категориях сходства и зрительской идентификации с Другим, а не утраты Другого в процессе агрессивной фрагментации. Лора Малви в известном эссе утверждала, например, что удовольствие в кино связано с эротическим в своей сущности созерцанием «другого человека как объекта»:

---

[55] *Lacan J.* Séminaire. Livre III. Les psychoses. Paris: Seuil, 1981. P. 113.

[56] *Rose J.* Paranoia and the Film System // Screen. 1976–1977. Vol. 17, N 4. Winter. P. 85–104; *Doane M. A.* The Desire of Desire. Boomington — Indianapolis: Indiana University Press, 1987. P. 123–154.

> Кино удовлетворяет первичное желание приятного созерцания, но оно идет дальше, развивая скопофилию в ее нарциссическом аспекте. Условности господствующего кинематографа привлекают внимание к человеческой форме. Масштаб, пространство, истории — все это антропоморфно. Здесь любопытство и желание смотреть смешиваются с зачарованностью сходством и узнаванием: человеческим лицом, телом, отношением между человеческой формой и ее окружением, видимым присутствием человека в мире[57].

Малви описывает мир кино как мир антропоморфных, эротизированных форм, поддерживающих отношения между субъектом и объектом (желания)[58].

В первых, фильмах Муратовой такого рода отношения налицо, более того, — всюду ситуация зеркального удвоения усложнена третьим, который придает отношениям троичность, характерную для субъективности и символического. Но в «Среди серых камней» Муратова как будто осуществляет переход в мир более первичных, нарциссических форм, где отношения не имеют внятной диалогичности. Герои «подземелья» — именно такие фрагментированные *imago*, многие из которых подчеркнуто феминизированы (многие мужчины тут кутаются в шали) и десексуализированы. Эти странные противоречивые тела часто не говорят друг с другом, но обращают монологи к своим невидимым слушателям-двойникам, место которых как будто приглашают занять зрителя фильма.

---

[57] *Mulvey L.* Visual Pleasure and Narrative Cinema // Narrative, Apparatus, Ideology / Ed. by P. Rosen. N. Y.: Columbia University Press, 1986. P. 201.

[58] В этом смысле существует определенное сходство между тем, как понимает роль тела в живописи Клоссовски (я писал об этом во вступлении), и тем, как понимает роль тела в кино Малви. В обоих случаях тело на экране или холсте артикулирует отношение субъекта к объекту.

Дмитрий Никулин предложил отличать в голосе два аспекта — экспрессивный и коммуникативный:

> В качестве экспрессивного голос неотвратимо обращается к Другому и представляет его, и делает это по отношению к себе и внутри себя, так как голос — это «сердцевина» человека. Человек, присутствующий через голос, таким образом, сталкивается с экспрессивным Другим в себе («внутри») и с коммуникативным Другим в Другом (Других) («вне»)[59].

В этом единстве экспрессивного и коммуникативного являет себя то, что Никулин называет эйдемой (*eidema*) — «личной идеей» человека, которая участвует в формировании идентичности. Хотя эйдема и выражает постоянство в личности, она тем не менее является Другим внутри этой личности, так как личность никогда не реализуется в устойчивой повторяемости и через совпадение с собой. Этот «личный Другой» (*personal other*), как называет его Никулин, обладает замечательным свойством формироваться на пересечении экспрессии и коммуникации, через встречу себя-как-Другого, экспрессии с внешним Другим коммуникации.

Голос, занимавший такое существенное место в «Коротких встречах», был именно голосом Другого и для Другого. Но постепенно коммуникативный аспект отношений в фильмах Муратовой ослабляется. Экспрессивный человек из «Среди серых камней» отличается от Николая из «Познавая белый свет» тем, что экспрессия в нем оторвана от коммуникации. Николай постоянно обращается к окружающим, Другой в нем (демагог, клоун, силач, танцор и т. п.) всегда обращен к внешнему Другому. В жителях подземелья эта обращенность к Другому исчезает в нарциссической закапсулированности. Здесь экспрессивный (внутренний) Другой совершенно не в состоянии достигнуть отчет-

---

[59] *Nikulin D.* On Dialogue. Lanham: Lexington Books, 2006. P. 70.

ливости гештальта, фигуры, формы. Ему не хватает для этого Другого коммуникации. Это зияние на месте слушателя, собеседника отчасти и приводит к фрагментации тела самого выразительного человека.

Показательно, что нищие ходят толпой-процессией. При этом кто-то постоянно произносит патетические монологи и философические рассуждения о смысле жизни, счастье и т. п. Монологи эти не обращены к кому-то определенному и в этом смысле подобны письменному тексту, который абстрагируется от собственной коммуникативности. Но такие же обращенные в никуда монологи произносит и цивилизованный отец Васи. Эйдема или, вернее, идентичность Я тут задается не через встречу двух «других», но через настойчивое повторение одного и того же, при этом часто повторяются мало связанные между собой фрагменты. Язык у Муратовой часто не имеет коммуникативной функции. Отец экспрессивизма Гердер считал, что человек может выражать себя только через коммуникацию с другими. Вслед за Гаманном он к тому же считал, что основное средство коммуникации — язык — способно «замораживать» экспрессию. Как замечает Исайя Берлин:

> Гаманн говорил о долине высохших костей, которые только пророк (такой как Сократ, святой Павел, Лютер и, возможно, он сам) может покрыть плотью. Гердер говорит о трупах — формах лингвистического окаменения[60].

Это перерождение коммуникативной экспрессии в нарциссическое окаменение — характерная черта экспрессивного человека Муратовой.

По мере исключения коммуникативной составляющей экспрессивная составляющая гипертрофируется и ведет к окаменению, и, в конечном счете, к смерти, к тому самому «нарциссизму смер-

---

[60] *Berlin I.* Vico and Herder. P. 170.

ти», который анализировал Андре Грин. Не будет поэтому преувеличением сказать, что экспрессивный человек зрелых фильмов Муратовой в пределе оказывается мертвецом. Я еще вернусь к разговору о муратовских покойниках и их репрезентативности. Мир Муратовой состоит из экспрессивных нарциссов и монстров. При этом замкнутый на себя нарцисс может оказаться хаотическим монстром по отношению к Другому. Кстати, именно в мертвеце монструозность и самодостаточность объединяются с наибольшей силой.

Другие у Муратовой не обладают целостным *imago*, позволяющим беспроблемную идентификацию. При этом сама их монструозная хаотичность, фрагментарность отсылает к «*реальности*»[61]. «Реальность» вторгается через таких персонажей в нарциссический мир зрителя как разрушитель его удобной, замкнутой на себя самоидентификации. Так понятая «реальность» агрессивно выбивает зрителя из нарциссического седла.

Под напором этой агрессии двойное знание зрителя радикализируется. Он не просто знает, что фильм находится где-то между воображаемым и реальностью его собственной психики. Он сталкивается с кризисом воображаемого (всегда укорененного в целостные образы) и с иной, альтернативной «реальностью» — не с «действительностью» своих ощущений, но с хаосом мира. Иными словами, зритель постоянно испытывает травму столкновения с некой реальностью, которой в модели Метца нет места.

---

[61] Я беру слово «реальность» в кавычки, так как, конечно, считаю разнородный хаос в фильмах и противоречивость их персонажей не реальностью как таковой, но лишь знаком, отсылающим к некой недоступной нам истинной реальности. «Реальность», как я уже отмечал, дается тут как саморазоблачение видимости, непротиворечивости Воображаемого.

ГЛАВА 3

# «РЕАЛЬНОСТЬ» И СИМВОЛИЧЕСКОЕ

Испытанию «реальностью» в основном посвящен следующий фильм Муратовой «Перемена участи» (1987). В значительной мере он продолжает исследование человека, начатое в «Среди серых камней», но меняет условия. Фильмы Муратовой в значительной мере следуют один за другим именно как своего рода эксперименты, в которых полученные ранее результаты проверяются в иных лабораторных условиях. Киноантропология Муратовой строится не на основе персонажей или характеров. В центре ее фильмов всегда находится то, что можно назвать *ситуацией*. Именно ситуация проясняет существо человека и детерминирует его поведение. Когда-то замечательный немецкий филолог-классик Карл Райнхардт писал о том, что «ситуация» — центральная категория поэтики Софокла:

> У других поэтов исходная точка отсчета может быть иной: пережитое, внутренний мир, основная идея или игра персонажей, понимаемых как зеркало мира и как носители внутренней или внешней судьбы. ‹…› Тот, кто подойдет к Софоклу с теми же мерилами, скорее всего, останется с пустыми руками[62].

Странным образом сказанное о Софокле в полной мере относится и к кинематографу Муратовой, к *кинематографу ситуаций*. Ситуации меняются от фильма к фильму, но изменение ситуаций совершенно не обязательно влечет за собой появление принципиально новых персонажей. Просто новая ситуация выявляет в уже знакомых нам лицах какие-то новые важные черты.

Когда-то Сартр писал о «театре ситуаций», в котором происходящее детерминировалось бы не психологией персонажей, но ситуацией, в которую они включены. Муратова, особенно начиная с «Познавая белый свет», придает психологии героев минимальное значение

---

[62] *Reinhardt K.* Sophocle. Paris: Minuit, 1971. P. 24–25.

и мало ей интересуется. Она, как и Сартр, стремится разработать ситуацию, которая бы выявила сущность человека. Сартр писал:

> Справедливо то, что человек свободен в той или иной ситуации и что в ней и благодаря ей он выбирает то, чем он хочет быть, а следовательно, мы должны показать в театре простые и человеческие ситуации и свободных людей в этих ситуациях, выбирающих, чем им быть[63].

Муратова точно так же создает кинематограф ситуаций, в котором люди выбирают, чем им быть.

«Перемена участи» (экранизация довольно плоского рассказа Сомерсета Моэма «Записка») вновь изучает отношения между людьми культуры, Законом и людьми, не включенными в круг европейской цивилизации. У Моэма дело происходит в Сингапуре, в тропиках. Муратова переносит действие в какую-то экзотическую и примитивную восточную страну, напоминающую фантастическую, первобытную Туву или Бурятию. Впрочем, тропики Моэма возникают в виде некоего искусственного зимнего сада, в котором разыгрывается такая же неестественная, искусственная страсть между героиней и ее любовником. Страна эта — полустепь-полупустыня. Ландшафт, выбранный Муратовой, напоминает об *отсутствии места*, характерном для «Познавая белый свет». Но в «Перемене участи» это не-место имеет еще более радикальный характер. Закон в этой «пустыне» витает в области абстрактной неукорененности в местных традициях и представлениях. Именно в таком месте Бог Моисея являет себя в качестве Закона[64]. В этом

---

[63] *Sartre J.-P.* For a Theater of Situations // Sartre on Theater. N. Y.: Pantheon Books, 1976. P. 4.

[64] См.: *Vitiello V.* Desert, Ethos, Abandonment: Towards a Topology of the Religious // Religion / Ed. by J. Derrida and G. Vattimo. Stanford: Stanford University Press, 1998. P. 139.

диком месте Закон играет принципиальную роль в отделении цивилизации от природы. Именно Закон позволяет увидеть в убийстве (поступке примитивного охотника или дикого зверя) либо искупительное *жертвоприношение*, либо *преступление*, которое требует жестокого наказания[65]. Закон позволяет отделить убийство от нравственно оправданного поступка.

Соответственно, различие между «культурой» и «природой» играет в фильме важную роль. Различие это проводится посредством картинок. Весь дом героини расписан пейзажами, покрыт изображениями. При этом одна из росписей, например, изображает лошадей в пустынном ландшафте между большой вазой и странно постриженным деревом. Ваза прямо отсылает к зимнему саду в начале фильма, а дерево возникает в фильме, в кадре, никак не мотивированном последовательностью повествования. Лошадь здесь как будто движется в условном живописном пейзаже, опосредующем разные слои кинематографической «реальности». Эта лошадь возникнет и в конце, после самоубийства мужа Марии. Она вырывается из конюшни, из мира «цивилизации», а следовательно, и картинок, в подлинность пейзажа. Муратова использует картинки, часто придавая им гротесковый характер и прямо инкорпорируя в них героев. Принадлежность последних слою «культуры» прямо выражается через это включение в картинки. Режиссер, например, изготавливает для Марии причудливую кровать, изголовье которой буквально инкорпорирует тело персонажа в гротескную картинку на стене. Любовные сражения Марии и ее любовника Александра (Леонид Кудряшов) также имеют тут свой живописный аналог — два одинаковых, но разнящихся размером изображения

---

[65] Деррида указывал на близость плотоядного жертвоприношения, лежащего в основе нашей культуры и закона, любым (в том числе и символическим) формам каннибализма (*Derrida J.* Force de loi: le "Fondement mystique de l'autorité". Paris: Galilée, 1994).

обнаженной пары на стене[66]. То, что мир фильма колеблется между репрезентацией (картинкой) и кинематографическим повествованием, подчеркивает, например, тот факт, что в фильме дважды возникает тигр: в первый раз в виде картинки на стене, а во второй — в камере той тюрьмы, где сидит Мария. В обоих случаях Муратова показывает тигра на общем и крупном плане, когда он как бы вырывается из плоскости изображения в предкамерное пространство. И то и другое, конечно, совершенно условно, но режиссер подчеркивает важность для нее модальности этой условности. Все «реальное» присваивается репрезентацией и, чтобы вновь стать подлинным, должно вырваться из картинок в трехмерную действительность. Понятно, что эти прорывы в «действительность» осуществляются внутри иного двухмерного медиума — кино, о чем Муратова ни на минуту не забывает.

Отношения между «культурой» и «природой» так или иначе отражаются и в оппозиции между европейцами и «туземцами». Между «туземцами», как их называют в фильме, и бродягами «Среди серых камней» есть немало общего, например острый экзотизм повадки. Они, как и бродяги из предшествующего фильма, то и дело что-то представляют — пляшут, бьют в барабан и т. п. Но по сравнению со «Среди серых камней» ситуация решительно изменена. Теперь не бродяги или «туземцы» занимают Муратову, но именно люди «культуры», которые в этом фильме противостоят Закону: это светская европейская дама — Мария (в исполнении Наталии Лебле), застрелившая своего любовника Александра. Ее помещают в местную тюрьму, где тюремщики наперебой выражают ей свою

---

[66] Эти две картины возникнут потом как *две* афиши с изображением «Черного квадрата» в квартире Толи и Клавы в «Чувствительном милиционере». Здесь уже являет себя мотив удвоения, в том числе репрезентативного, двойников, пародийных пар и т. п., который становится одним из наиболее броских стилевых приемов Муратовой.

симпатию. Они ощущают себя людьми одного порядка, и это расовое и культурное единство[67] закреплено тем, что и тюремщики, и заключенная ощущают свою причастность сфере Закона, норм. Все убеждены, что Мария будет оправдана. Сама она рассказывает, что убила человека, чтобы защитить себя, замужнюю женщину, от посягательств разнузданного насильника. Убежденный в ее невиновности муж утверждает, что «на ее месте всякая порядочная женщина поступила бы так же». Наташа застрелила посягнувшего на ее честь, «как бешеного пса». В тюрьме (несколько напоминающей театр) одна из посетительниц даже называет Марию «героиней».

Всеобщая уверенность в грядущем оправдании убийцы основывается на ее рассказах, которым в фильме отводится важное место. Рассказы эти подчеркнуто мелодраматичны и литературны[68]. Героиня то и дело просто норовит *зачитывать* свои заранее написанные показания адвокату. «Письмо» отсылает к чистой литературности той реальности, которую конструирует героиня фильма и которой должен соответствовать Закон — такой же абстрактный письменный текст, как и любовные романы, вдохновляющие фантазию Марии. Вот образец показаний преступницы у Муратовой: «Он говорил о любви, говорил страстно… он клялся в любви, говорил: „Я безумно люблю вас“… он сжимал меня, просил о взаимности, все время сжимал… глаза его горели… я совершенно обезумела,

---

[67] Тюремщики обращают к Марии следующие монологи: «Только белая женщина — женщина. ‹…› Белые должны быть солидарны» и т. п.

[68] Они пародируют поэтически-литературные монологи «духовных» героинь вроде Бланш в «Трамвае „Желание“» Теннесси Уильямса или чеховских героинь, мечтающих о «лучшем». Бланш — вообще хорошая параллель для некоторых персонажей Муратовой: ее театральность, использование претенциозных «лохмотьев» в качестве аристократических туалетов (см. в фильме Элиа Казана), безумие перекликаются с поведением многих персонажей Муратовой.

я была просто в исступлении...»[69]. Закон чувствителен к этим литературным домыслам. Отчасти это связано с традиционно понимаемой двойственностью самого Закона, который, с одной стороны, укоренен в естественном праве (например, в естественном праве защищать себя), а с другой — как считал, например, Пуфендорф — в идеях чистого разума. Пуфендорф еще в XVII веке связывал Закон с двумя различными состояниями человека — физическим (*entia physica*) и моральным (*entia moralia*). Человек участвует одновременно в двух мирах — мире природы с ее желаниями, влечениями и опасностями и в мире нравственных ценностей. Закон возникает на пересечении этих двух миров и является продуктом их конфликта. Чистая абстрактная нормативность закона в такой перспективе должна сопрягаться с выражением естественного порыва и права. У Муратовой это сопряжение осуществляется через литературу. Патетическое, мелодраматическое утверждение страсти, неистовства, желания, домогания тут комбинируется с абстрактной безличностью письма. Закон как продукт цивилизации оказывается глубоко связанным с литературой как воплощением той же цивилизации. Литература поставляет Закону образ естественного, природного, инстинктивного. Закон в таком случае может быть укоренен в естественное право лишь в той мере, в какой сама идея «естественного», природного конституируется культурой, литературой.

Литературные словоизлияния Марии — форма экспрессивности, представления, целиком ориентированная на коммуникацию, на внешнего зрителя. Литературность этой формы является данью коммуникативной установке. Мария настойчиво пытается довести до сведения слушателей рассказ об обстоятельствах и мотивах совершенного ей убийства. Эта настойчивость связана с тем,

---

[69] Любопытно, что именно Лебле исполняет сходный патетический монолог о любви в «Познавая белый свет», где играет актрису-любительницу Галю.

что действие, как замечал еще Гегель, по отношению к вещи (результату труда) обладает неопределенностью смысла, нуждающейся в интерпретации. Гегель писал, что героическое, трагическое самосознание «еще не перешло от своей основательности к рефлектированию различия между деянием и поступком, внешним происшествием и умыслом и знанием обстоятельств, так же, как и к отдельному рассмотрению последствий, а принимает вину во всем объеме деяния»[70]. Неразличение намерения и результата определялось Гегелем как трагическая *судьба*. В результате этого неразличения Эдип претерпевал наказание за убийство отца и царя, хотя в своем намерении он убил простого нищего. Закон, по мнению Гегеля, должен оградить человека от действия судьбы и сделать его ответственным только за намерение воли. Как замечает Сейла Бенабиб: «Современный закон защищает индивида от трагедии, нейтрализуя судьбу и сводя ее к предсказуемой цепочке событий, разумно лежащих в горизонте понимания и компетентности человека»[71]. Сложность заключается, однако, в том, что человеческое действие никогда не достигает полноты экспрессивного выражения, подобной продукту труда[72]. Оно всегда требует интерпретации неясного намерения. Закон относится к форме такой интерпретации, а потому он совершенно неотделим от литературы, выполняющей сходную функцию. Для того чтобы убийство стало нравственно оправдываемым поступком, убитый должен быть интерпретирован как животное («дикий пес»), а убийство — как искупительное жертвоприношение. Закон в пустыне у Муратовой как

---

[70] *Гегель Г. В. Ф.* Философия права. М.: Мысль, 1990. С. 163.

[71] *Benhabib S.* Critique, Norm and Utopia. N. Y.: Columbia University Press, 1986. P. 88.

[72] Бенабиб пишет: «Человеческое действие рискованно, и, с точки зрения экспрессивистской парадигмы, труднее ухватить основную его идею, нежели идею, лежащую за предметом» (*Benhabib S.* Op. cit. P. 89).

раз и занимается переинтерпретацией убийства в терминах нравственно оправданного жертвоприношения. В таком случае закон провозглашает жизнь убитого «не заслуживающей жизни», а саму жертву объявляет *homo sacer*, убийство которого нельзя считать убийством, то есть преступлением. Такой человек приравнивается к жертвенному животному.

Жертвоприношение предполагает возможность символических подмен, то есть игры означающих и языка. Для Фейербаха, как и для множества людей отнюдь не философского склада, религия выражает отличие человека от животного. Леви-Стросс, например, считал, что тотемизм придуман «западным человеком», чтобы отделить от сегодняшней религии ту стадию религиозных представлений, когда человек анимистически идентифицировал себя с животным. Как пишет Леви-Стросс, «для христианской мысли принципиально важно требование разрыва между человеком и природой»[73]. Однако постулирование такого разрыва представляет существенные трудности. В христианстве, например, основополагающее событие основания религии — это жертвоприношение. «Всякое жертвоприношение, — пишет Леви-Стросс, — предполагает сходство природы между жертвователем, богом и жертвой, будь то животное, растение или предмет, к которому относятся так, как если бы он был живым»[74]. Сама идея жертвоприношения, по мнению исследователя, уже заключает в себе опасность неразличения между богом, человеком и животным.

Поскольку жертвоприношение решает некоторые важные для сообщества проблемы, жертва должна иметь черты, общие с этим сообществом, но и должна отличаться от него. Она должна быть Другим, в котором человек видит себя. Иначе жертвование потеря-

---

[73] *Lévi-Strauss C.* Totemism. Boston: Beacon Press, 1962. P. 3.

[74] Ibid.

ет всякий сакральный смысл. Нельзя принести в жертву камень, потому что он не имеет ничего общего с человеком. Поэтому именно животному (близкому-далекому) главным образом и отводится роль жертвы. Рене Жирар высказал убедительное предположение, что само приручение животных возникает не из экономических, а из религиозных нужд: «Что касается животных, то жертва должна жить среди членов сообщества и перенять его обычаи и характерные традиции»[75]. Присвоение животного человеком в таком контексте должно пониматься как основание для ритуального убийства животного, способного выполнять свою символическую функцию лишь в той мере, в какой оно становится «похожим» на человека, то есть перестает быть самим собой[76]. Марсель Мосс говорит

---

[75] *Girard R.* Things Hidden Since the Foundation of the World. Stanford: Stanford University Press, 1987. P. 69.

[76] По своему происхождению человек — примат. Приматы же в основном травоядные, в любом случае они не являются хищниками. Превращение нашего далекого предка в хищника (охотника), по мнению Вальтера Буркерта, требовало ритуальных контрмер. Антропоиды, не будучи по природе хищниками, не имеют инстинктов, блокирующих смертоносную агрессию по отношению к себе подобным. Охота уже на самых ранних стадиях становления цивилизации связывается со специальным ритуалом, принимающим форму жертвоприношения, контролирующим агрессию и ставящим ее на службу сообществу. Принесение в жертву создания, близкого и одновременно далекого этому сообществу, скрепляет его, как объединяет совместное чувство вины соучастников преступления. Но само это чувство солидарности в общей вине возможно только при близости животного и человека, при превращении животного в человека. Буркерт указывает на «почти братские чувства, связывающие охотника с его добычей», и на «взаимозаменяемость человека и животного», характерную для множества мифологий и культур» (*Burkert W.* Homo Necans. The Anthropology of Ancient Greek Sacrificial Ritual and Myth. Berkeley — L. A.: University of California Press, 1983. P. 21).

об «ассоциированности жертвы и жертвователя», когда один может выступать полным представителем другого. Христианство же стремится скрыть эту тесную связь между животным, человеком и культом, хотя именно здесь отец приносит в жертву своего сына.

> Жертва, уже представляющая богов, начинает представлять и жертвователя. Мало сказать, что она его представляет: она соединяется с ним. Жертвователь и жертва сливаются в одной личности[77].

Это конечное неразличение жертвы и жертвователя, их слияние воедино отсылает к ситуации нарциссизма, когда Другой оказывается копией самого субъекта. Мы сталкиваемся тут со всем кругом проблем, связанных с двойником и зеркальным удвоением. Нарцисс всегда стремится в конце концов исключить Другого во имя сохранения единства своего Я. Другой для нарцисса является угрозой этому единству Я, и с ним начинает связываться вся тематика смерти и агрессии. Согласно многочисленным верованиям, встреча с двойником говорит о скорой смерти. Ги Розолато связывает жертвоприношения с нарциссической агрессивностью[78]. Другой подвергается трансформациям, которые усиливают различие между ним и Я. Он может идеализироваться, а может превращаться в источник всяческого зла, его тотальное воплощение. В конечном счете единство Я восстанавливается за счет уничтожения Другого (как, например, в «Офелии» убийства Офой ее двойника-матери).

Муратова, кстати, иронически подчеркивает двусмысленную связь «цивилизованных» персонажей фильма с животными. Все

---

[77] *Мосс М.* Очерк о природе и функции жертвоприношения // *Мосс М.* Социальные функции священного. СПб.: Евразия, 2000. С. 42.

[78] *Rosolato G.* Le sacrifice. Paris: PUF, 1987. P. 30.

«цивилизованные» герои фильма, все его европейцы, ходят в шубах, а по существу — в шкурах[79]. Эти шубы — знак того, что доступ в цивилизацию открывается через убийство животных, а возможно, и через убийство вообще. Муратова подчеркивает, до какой степени жертвенное заклание животных является основополагающим жестом цивилизации. Но эти шкуры — и указание на звериное, присутствующее в людях культуры, — определяют цивилизованных людей не только как «охотников», но и как потенциальных жертв охоты (дичь), *homo sacer*.

*Sacer* — амбивалентный термин, он обозначает исключенное из человеческого сообщества одновременно как *священное* и как абсолютную *скверну*. Джорджо Агамбен отметил связь этого понятия с такими амбивалентными антропологическими терминами, как *мана* или *табу*[80]. Леви-Стросс указал на то, что эти термины функционируют как пустые означающие, выражающие избыток означающей функции по отношению к означаемому. Эти «парящие» означающие оказываются центральными для функционирования человеческой культуры и в широком смысле символического.

Именно «означающие» обеспечивают господство «цивилизованных» народов. Они с помощью Закона позволяют осуществлять нравственно оправдываемые убийства, на которые не имеют права ни дикари, ни животные. Мир культуры у Муратовой более всего страшится *столкновения с неинтерпретируемой реальностью*, которое может пониматься как выход за пределы письменного — закона или литературы. Убийство в фильме интегрировано в сферу означающих, текстуальности.

---

[79] Ср. со звериными масками в «Среди серых камней».

[80] *Agamben G.* Homo Sacer. Sovereign Power and Bare Life. Stanford: Stanford University Press, 1998. P. 80.

Сцена убийства выстроена Муратовой с точным распределением смысловых акцентов. Мария обращается к своему любовнику Александру точно так же, как позднее к своему адвокату, зачитывая по бумажке готовый «любовный текст»: «Мой нежный, страстный ангел...» — читает она. После этого литературного экзерсиса следует вопрос Марии, любит ли ее этот самый «ангел». Вопрос, соответственно, предполагает такой же литературный ответ. Любовь, как и Закон, призвана соответствовать литературному сценарию. Культура в данном случае буквально следует фрейдовскому *принципу удовольствия*, согласно которому удовлетворение желаний достигается через галлюцинации. Любовник, однако, нарушает правило: «Нет, ты мне опротивела, мне с тобой тягостно... надоела...» За этим ответом и следует безжалостное убийство. Убийство выражает нежелание признать *принцип реальности*, о котором писал Фрейд и который вступает в силу, когда галлюцинаторное удовлетворение желаний перестает успешно функционировать. Убийство «оправдано» тем, что Александр пытался вырваться из структуры текста и определяемого им поведения.

Существенно, что для следствия преступление представляется в категориях «*естественного* права» — самозащиты как взрыва иррациональности оскорбленного существа. Тогда как в действительности убийство имеет противоположный смысл и оказывается реакцией на вторжение спонтанности в насквозь искусственный мир вымысла. Убийством наказывается реальность, покушающаяся на культурные клише и связанный с ними принцип удовольствия. Но это значит, что само убийство (прорыв реального), восстанавливая мир культуры в своих попранных реальностью правах, должно быть в конце концов поглощено культурой и превращено в литературное клише. Прорыв «реальности» в форме крайней степени насилия должен быть под-

вергнут окультуриванию Законом и литературой. Убийство, как считал еще Гегель, — это проявление абсолютной суверенности. Человек утверждает себя как абсолют через попрание всякого закона. Но оправданным убийство может быть, только если суверенность жеста будет поглощена сферой нормативности. «Реальность» и суверенность должны в конце концов исчезнуть, даже если эта «реальность» — насильственная смерть. Весь «цивилизованный» мир фильма только и занят тем, чтобы превратить убийство в литературно-нормативную фикцию.

Второе вторжение «реальности» в фильм целиком связано с символическим — запиской (формой письма), из которой следует, что вся придуманная Марией версия событий лжива. Записку эту ради спасения Марии выкупает у «туземки», с которой жил ее любовник[81], муж Марии Филипп. Но, узнав правду, кончает с собой (этого драматического конца, придающего глубину всему фильму, нет у Моэма).

Важно, что «правда» обнаруживается не через самопредставление, не через экспрессивность поведения, но через относительную нейтральность письма, которое отрывается от своего автора и становится автономным. Показательно, что в первой новелле «Трех историй» — «Котельная № 6» — герой Маковецкого не в состоянии сообщить о совершенном им убийстве. Сначала он пытается что-то написать мелом на стене, а потом печатает записку и передает ее приятелю, работающему в котельной: «Я убил свою соседку». Эта записка дается Муратовой крупным планом. То, что смерть анонсируется письмом, показательно потому, что между письмом и смертью существует прямая и многократно констатированная связь. Письмо — это смерть речи, это и «смерть автора»,

---

[81] Это сожительство с «туземкой», по мнению адвоката, свидетельствовало о бестиальности, преступности убитого любовника.



ПЕРЕМЕНА УЧАСТИ



1987

который утрачивает живую связь с текстом, как только тот превращается в письмо. Деррида говорил, что письмо связано со смертью как «изъятием наличия»[82].

«Реальность», заявляя о себе запиской, радикально трансформируется. Она поглощается культурой, превращаясь в означающее, элемент символического, и начинает действовать соответственно с законами символического, предполагающими сложные цепочки подмен и обменов. Это преображение действительности в символическое играет принципиальную роль в структуре фильма, который во второй своей половине (с момента обнаружения записки) в основном концентрируется на культуре как опосредованном механизме насилия. Действительно, если в случае убийства Мария, хотя и подчиняется законам культурных клише, все-таки действует импульсивно, в приступе бешенства (адвокат специально указывает на тот факт, что она выпустила в любовника три пули, что плохо согласуется с версией о самообороне). Во втором случае (смерть мужа) уже нет страсти, непосредственности, есть лишь чистая «работа» означающего, медленная, но неотвратимая «работа» записки.

Текст записки (почти дословно совпадающий с ее текстом у Моэма) гласит:

---

[82] *Деррида Ж.* О грамматологии. С. 322. Правда, «изъятие наличия» понимается Деррида как условие опыта, то есть самого наличия. В широком смысле письмо у него — смерть, но как всякое дистанцирование от себя (смерть), оно и условие самого существования субъективности. «Письмо в обыденном смысле слова — это мертвая буква, носитель смерти, душитель жизни. С другой стороны (и это изнанка того же самого), письмо в метафорическом смысле слова — естественное, божественное, живое письмо — всячески почитается: ведь оно равнозначно (перво) началу всех ценностей, голосу сознания как божественному закону, сердцу, чувству и т. п.» (Там же. С. 132).

Ф. уехал до завтра. Нам совершенно необходимо встретиться. Я с ума схожу. Если не увидимся, я не отвечаю за последствия. К дому подъезжать не надо. М.

Записка не имеет даты (и это специально отмечается в фильме), и к тому же она никому не адресована. Записка эта — письмо, — таким образом, оказывается свободно движущимся текстом, который не имеет ясного адресата. Как означающее в цепочке символических связей она кристаллизует в себе отношения желания всех участвующих в этих отношениях персонажей. По отношению к этому письму все занимают предписанные им культурой позиции. Перед самым самоубийством Филипп рассуждает: «Цивилизация все определила: как должен вести себя муж, как жена, над чем надо плакать, над чем смеяться...» Символические связи жестко организованы и предопределяют происходящее решительнее, чем трагический рок. Письмо движется по цепочкам этих связей, приближая развязку фильма.

И хотя письмо это было отправлено Марией Александру, оно попадает в руки «туземки», потом в руки помощника адвоката, самого адвоката и в конечном счете мужа. Иными словами, письмо никогда не достигает своего окончательного адресата. Тот, кому оно послано, — лишь условный его владелец. Эта тема чужого письма возникает в «Долгих проводах», где Устинова пишет под диктовку чужое письмо чужим людям. Но существенное значение этот мотив приобретает в «Познавая белый свет», где письмо, адресованное героине Гурченко, оказывается в руках Любы и Миши, которые выступают как подлинные его адресаты. Именно им оно несет послание любви и выражает те чувства, которые сами они не в состоянии ни сформулировать, ни, может быть, даже испытать. Гурченко выбрасывает письмо, объясняя, что оно ей больше не нужно. Но этот жест оказывается жестом истинной отсылки послания, продолжающего искать адресата. Слово в та-

ком контексте оторвано от конкретной ситуации его порождения, от своего контекста, оно обладает способностью свободно циркулировать. Письменное слово понимается Муратовой не как экспрессивное, но как коммуникативное.

Письмо всегда способно двинуться дальше, и понятно, что одним из возможных его адресатов могут оказаться присяжные в суде. Если оно попадет к присяжным, результатом этого будет смертный приговор Марии. Письмо, таким образом, буквально напоминает оружие, которое пока еще не знает своей цели.

Существенно то, что Филипп, муж Марии, коллекционер драгоценного оружия, которое для него — предмет эстетического любования. Но попав в руки иного человека, оно способно убивать. В фильме объясняется, что именно Филипп вручил пистолет, орудие убийства, Марии. Когда адвокат сетует на это, Филипп объясняет, что оружие было использовано «правильно», по назначению и прикончило тварь. Оружие Филиппа, обладающее потенцией поразить не того и не так, эквивалентно в фильме записке — письменному тексту цивилизованного человека. Филипп выкупает записку за огромные деньги (это «все, что у него есть») и таким образом меняет ее движение от одного адресата к другому, превращаясь в ее финальную мишень. Вместо того чтобы поразить Марию[83], письмо поражает его самого, и он совершает само-

---

[83] У Моэма обнаружение записки буквально поражает Марию (в новелле — Лесли), превращая ее в «мертвеца»: «Тогда она прочитала записку, и мгновенно в ней произошла страшная перемена. На лицо ее, и без того всегда бледное, нельзя было смотреть без содрогания. Оно позеленело. Кожа туго обтянула кости, будто под ней исчезла плоть. Губы раздвинулись, из-под них, точно в гримасе, показались зубы. Неестественно вытаращенными глазами она уставилась на мистера Джойса [адвокат]. Перед ним была не живая женщина, а мертвец» (*Моэм С.* Записка. URL: http://www.lib.ru/INPROZ/MOEM/r_zapiska.txt).

убийство. В этот момент сгорает и сама записка: ее роль выполнена. То, что в ответ на гибель Александра погибает не Мария, а ее муж, в полной мере соответствует системе символического обмена, который неотделим от игры означающих. В традиционных обществах именно мужчина должен стать расплатой за гибель мужчины, и женщина — за гибель женщины[84]. Такие обмены тяготеют к символической эквивалентности.

Сразу же после того, как муж и адвокат завладевают запиской, Муратова дает серию кадров, на которых изображены грубо выполненные картинки. Картинки эти служили мишенями, и на них видны дыры от пуль. Мишень впервые возникает у Муратовой в «Долгих проводах». В начале фильма обнаруживается, что Устинова когда-то была стрелком из лука, а ныне мишень фигурирует как развлечение для немногочисленных отдыхающих санатория. Соотнесенность Устиновой с мишенью интересна. Она выражает упрямую нацеленность героини Шарко, не позволяющую ей никакого обходного маневра. В раннем фильме мишень — это знак невозможности символических обменов и прихотливых маршрутов; но это и знак несостоятельности «прямой» стратегии стрелка. В «Перемене участи» роль мишеней иная. Они выступают в роли финальной цели, которую невозможно миновать и к которой всегда приведет символический обмен и его прихотливый маршрут.

Мы мельком видели мишени на стенах дома Марии и Филиппа. Они — часть коллекции, которую собирает Филипп. Некоторые картинки вполне обычные — араб с верблюдом, некоторые кажут-

---

[84] «Если женщина убивает мужчину, умрет не она, а один из ее родственников по мужской линии; если убита беременная женщина, для осуществления мести устанавливают пол убитого младенца» (*Rospabé P.* La dette de vie. Aux origins de la monnaie. Paris: La Découverte, 1995. P. 102).

ся довольно странными: часы под стеклянным колпаком и рядом белая крыса; шкаф с часами и кувшинами, охраняемый часовыми. Часы в мишенях имеют явную аллегорическую функцию. Попадание в них останавливает время, аллегорически прерывает жизнь. Некоторые мишени представляют собой загадочные аллегории: голая женщина в красном плаще, грудь которой терзает черный крылатый сфинкс с телом орла, напоминающий того, который повстречался Эдипу. Между ног она зажала лисицу, которую держит за хвост. Возможно, картинка представляет женщину, оседлавшую лисицу задом наперед, подобно тому как скакали на козле, оборотясь к нему задом, ведьмы. Последние две картинки буквально изображают мишени. Одна представляет мишень с птицей в яблочке. Перед ней растет дерево, по бокам от которого расположены два льва. Слева виден человек с мишенью на груди и арбалетом. Рядом с ним — животное, собака или волк. Последняя мишень — самая странная: тут изображены отдельные части лица: глаза, уши, нос, рот вперемешку с кофейником, кошельком и жуком. Здесь же нарисована рука с ружьем и внизу написан немецкий текст. В этих последних мишенях есть что-то зловещее, так как они являют нам в качестве цели человека.

Последняя мишень как будто выражает совершенную непредсказуемость цели и связанного с ней смысла, как и совершеннейшую фрагментарность всякого *imago*. Письмо буквально блуждает между мишенями и поражает своего адресата странным, непредсказуемым образом. В итоге оказывается, что не любовник, а именно муж был истинной мишенью Марии. Убийство любовника лишь придало новый смысл записке, которая всплыла и снова двинулась в путь, пока настоящая цель не была поражена. Записка, которую прячет в бумажник купивший ее Филипп, оказывается самым разящим и самым дорогим экспонатом его коллекции, мишенью которого является он сам.

Мишени были странным нарушением кинематографического повествования, которое они резким скачком переводили в символический регистр. После показа мишеней Муратова неожиданно вводит в фильм титр, который позволяет ей опустить всю сцену суда:

> ...присяжные ее оправдали. Публика встретила решение суда громом аплодисментов. Судья поздравил Марию, и она стала свободной...

Титр выполнен красным по черному — в кроваво-траурной гамме — и стилизует обрывок литературного текста, выделенный многоточиями. Этот переход из миметического фотографического ряда сначала в живописный, а затем в словесный завершает движение рисованных аллегорий и в «теле» фильма дублирует записку. Титр — это записка, ворвавшаяся в фильм. То, что титр касается суда, — закономерно. Рене Жирар писал о том, что главная функция Закона — это запрет на имитацию[85]. Символическое в нем направлено против воображаемого с его двойниками, идентификацией и нарциссической агрессивностью. Мир имитации — это мир насилия и агрессии. Только Закон может вырваться из этого миметического универсума и приостановить насилие, превратить убийство в жертвоприношение. Вторжение Закона в фильм парадоксально выражается в приостановке кинематографического миметизма, в приостановке фильмического времени (часы-мишени уже указывали на это)[86].

---

[85] *Girard R.* Things Hidden Since the Foundation of the World. P. 10–19.

[86] О вторжениях текста в изображение в кино см.: *Conley T.* Film Hieroglyphs. Rupture in Classical Cinema. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991. Конли справедливо указывает на систематическое использование письменного текста для прерывания наррации и открытия дополнительного смыслового измерения фильма. Он определяет эту функцию письма как аллегорическую.

Это превращение пули в означающее характеризует путь цивилизации. Пуля, в отличие от письма, знает свою цель. Письмо, как говорил Лакан, всегда находит своего адресата[87]. Оно лишь кристаллизует отношения желания, символические треугольники, в которые включаются люди и которые создают маршруты символического оружия, непредсказуемые для сознания. Реальность цивилизованного общества, даже в самом трагическом ее аспекте, оказывается в конце концов поглощенной символическим. Первая смерть разворачивается в плоскости *воображаемого* (нарциссизму Марии нанесена тяжелая травма). Вторая смерть предопределяется движением *символического*, к которому относится и Закон. Ее жертва оказывается непредвиденным, — косвенным адресатом.

Но движение означающего основано на повторении. Письмо вновь возвращается к Марии, смерть повторяется второй раз и т. д. Сама смерть тут вдруг меняет свой характер, превращаясь через повторение в элемент презентации, в культурную фикцию. В конце фильма, после того как Филипп уже свел счеты с жизнью, повторение вновь вводит в фильм серию мишеней. Первая из финальных мишеней изображает череп в гирлянде цветов мака, некоторые из которых уже опали[88]. Мишень эту, особенно в контексте смерти Филиппа, легко прочитать

---

[87] Лакан говорил о том, что письмо должно двигаться не по прямой, а в обход. Именно это движение в обход и делает его означающим, обеспечивающим циркуляцию. Необходимо, чтобы письмо «покинуло свое место, ради того чтобы вернуться на него круговым движением» (*Lacan J.* Le séminaire sur "La lettre volée" // *Lacan J.* Ecrits. P. 29.

[88] Цветы мака — цветы Деметры и принадлежат символизму Элевсинских мистерий. Они символизируют землю, а также силу сна и забвения, охватывающих людей после смерти.

как своего рода *vanitas*, аллегорию быстротечности и эфемерности жизни. Затем следует сентиментальное изображение девушки с голубком и мишень, изображающая парящего в воздухе оленя, сердце которого пробито пулями. Сразу за оленем Муратова вставляет кадр лошади, вырвавшейся наружу из конюшни. Изображение здесь как будто прямо связывается с наррацией, хотя и на фигуральном уровне. Лошадь выглядит тут прямым продолжением парящего оленя на мишени. Кончается эта серия мишеней изображением рая, где Ева предлагает Адаму яблоко, простреленное пулями.

Эта последняя мишень прямо отсылает нас к первым «райским» кадрам фильма, относящимся к зимнему саду. Ева в библейской истории — и искусительница, и искушенная (змеем-дьяволом) одновременно. Эта последняя мишень переводит рассказанную историю в иной регистр, а именно в регистр тематики доверия и обмана и денег, которые вовлечены в отношения доверия и обмана (стоимость записки была эквивалентна всему состоянию Филиппа, которым он платит за наивность своей доверчивости). Эта тематика и эти отношения будут занимать Муратову и в дальнейшем и выйдут на первый план в «Настройщике». Эти финальные мишени как будто свидетельствуют о поглощении смерти репрезентацией. Настойчивость же повторений станет в дальнейшем отличительной чертой фильмов Муратовой; речь об этой черте пойдет ниже.

То, что записка приравнивается к оружию, имеет существенное значение. Оружие играет в фильме роль фетиша. Муж Марии, в котором Муратова подчеркивает отсутствие вирильности, своего рода евнухоидность, коллекционирует оружие именно как фетишистскую замену своему невостребованному мужскому достоинству. Он так характеризует свое отношение к оружию (его монолог звучит в фильме дважды, второй раз в финале, после его

смерти, из-за кадра, что придает этому тексту совершенно принципиальное для фильма значение):

> Я коллекционирую мишени, старинные. Одно время была мода. Мода быстро прошла, и я остался практически единственным… Оружие коллекционирую. Меня завораживает его красота. Красота оружия. На свете нет вещи красивее. Оружие — вот самая красивая вещь… Правда, правда… Загадочно, странно… Ужасная, отвратительная цель и прекрасная, совершенная оболочка. Я сам не стреляю, я не охотник, но я рассматриваю. Меня это завораживает.

Оружие замещает фаллос. Записка замещает оружие. Речь идет о системе подстановок, в центре которых находится «означающее» в соссюровском или лакановском смысле[89]. Странная, прерванная аграмматическая фраза, которую произносит Филипп: «Мода быстро прошла, и я остался практически единственным…» (единственным чем?), указывает на трансформацию его самого в мишень, в пустое означающее.

Ружье, пистолет в этой системе перестановок занимают промежуточное положение, они — символы, означающие, но они и вполне реальное оружие, которое, как явствует из фильма, способно убивать. По отношению к таким объектам зритель занимает двойную позицию, хорошо выраженную Филиппом: оружие — это чистый знак, завораживающий эстетический объект любования, но это и нечто зловещее, смертоносное. В какой степени эстетический соблазн оружия связан с его смертоносной реальностью, едва ли можно определить. Но очевидно, что эсте-

---

[89] Означающее в таком понимании — это не проводник значения, но акустический образ, не имеющий незыблемой связи с понятием (означаемым). Оно может свободно соединяться с любыми означаемыми. См.: *Mehlman J.* The "Floating Signifier": from Lévi-Strauss to Lacan // Yale French Studies. 1972. N 48. P. 24.

тическое тут выступает как прямое отрицание низкой реальности оружия, связанной с ним опасности, которая в конечном счете, несомненно, определяет его притягательность. И зритель, и персонажи в отношении к таким объектам испытывают то, что Фрейд называл расщеплением (*Spaltung*) личности. В такой ситуации человек стремится одновременно учитывать реальность и отрицать ее. Фрейд приводит в качестве примера ситуацию, когда ребенок изо всех сил стремится удовлетворить свое желание и вместе с тем знает, что ситуация, в которой он находится, чревата большой опасностью:

> Он теперь должен решить, признать ли реальную опасность, уступить ей и обойтись без инстинктивного удовлетворения, или отрицать реальность и убедить себя в том, что не существует повода для страха, с тем чтобы сделать удовлетворение возможным. Таким образом, возникает конфликт между требованиями инстинкта и требованием реальности. Но в действительности ребенок не выбирает ни одного из этих решений, или, вернее, он выбирает оба одновременно[90].

Эта двойная реакция проявляет себя в фетишизме, когда мальчик признает отсутствие пениса у женщины. Но он сейчас же восстает против этой реальности, ведь это означает, что женщина могла быть кастрирована, а следовательно, и его собственный пенис оказывается под угрозой кастрации. Отсюда характерная фетишистская реакция. Отсутствующий пенис замещается фетишем. Фетиш — это знак признания и отрицания реальности одновременно. Фетиш — это репрезентация, заслоняющая собой отсутствие чего-то или же, наоборот, присутствие чего-то травматического. Во всех случаях фетиш — это вытеснение реальности фантазмом,

---

[90] *Freud S.* Splitting of the Ego in the Defensive Process // *Freud S.* Collected Papers. London: The Hogarth Press; The Institute of Psycho-Analysis, 1953. Vol. 5. P. 372.

репрезентацией. Фрейд пишет о фетишизме как «инструменте одновременно отрицания и утверждения факта кастрации»[91]. Это в полной мере относится к завороженности Филиппа оружием.

Но фетиш — это нечто видимое, обладающее формой (это может быть протез ноги Михаила, ружье или пистолет у Филиппа). В плоскости символического пенис замещается фаллосом — пустым означающим, которое приобретает смысл только в контексте отсутствия, зияния и только как объект желания. Оно прямо связано со страхом кастрации и относится к сфере символического. Записка выполняет роль такого означающего, которое не имеет образа, формы. Это именно означающее, замещающее фаллос. Фетиш — это отрицание отсутствия. Означающее — это признание отсутствия, зияния, кастрации как факта, организующего смысловые связи, цепочки[92]. Фаллос — это пустое означающее, с которым связано желание и его символическое удовлетворение. Он может принимать совершенно разные и неожиданные формы. Так, девочка, оказавшись в эдиповой ситуации, может в своей фантазии получить фаллос от отца в виде эрзаца, подмены — ребенка[93]. Она получает ребенка как симво-

---

[91] *Freud S.* Fetishism // *Freud S.* Collected Papers. Vol. 5. P. 203.

[92] «То, что фаллос — означающее, приводит к тому, что доступ к нему субъект получает на месте Другого», — пишет Лакан (*Lacan J.* La signifiacation du phallus // *Lacan J.* Ecrits. P. 693). Означающее никогда не принадлежит субъекту, как и все, что связано с языком, оно всегда открывает отношения с Другим, то есть систему подмен.

[93] В этой связи интересно отметить, что Мария в «Перемене участи» не имеет ребенка, роль которого играет преданная ей немая карлица. Отсутствие ребенка и косвенное убийство Филиппа оказываются связанными между собой моментами. Существенно и то, что Мария — это воплощение патетического слова, приближает к себе немую.

лический дар, фаллический субститут. Именно символическая поливалентность такого рода означающих и позволяет культуре интерпретировать убийство как жертвоприношение и использовать текст вместо оружия.

Важно, однако, отметить, что все символические циркуляции в фильме разворачиваются на фоне пустынных пространств восточной страны, от которой они отделены стеной. Именно в контексте символического приобретает особый смысл само наличие чужой страны, где люди говорят на ином языке (у Моэма это контраст английского и предельно «иного» языка — китайского). В этой стране письмо не имеет универсального смысла. Оно циркулирует только в ограниченной языковой среде, в то время как все окружение выпадает из символических цепочек. Двоемирие «Перемены участи» строится на оппозиции мира символического, означающих, то есть мира смысла, и мира перцептивного, чувственного, лишенного «смысла». Лиотар говорил о контрасте «буквы» и «линии», дискурсивного и фигуративного. При этом, как он замечал, «способ, каким смысл являет себя в линии (в любом компоненте фигуры), ощущается как непроницаемость для умов, привыкших к языку»[94]. У Муратовой, несомненно, налицо противопоставление мира, целиком построенного на символическом и языковом, миру непроницаемых, темных смыслов, разлитых в жизни загадочных туземцев (нечто сходное имеет место у Сокурова в «Днях затмения», снятых годом позже, в 1988-м). Это контраст между пространством языка и не-местом, «каким-то» пространством неартикулированного и смутного, являющего себя в «чужой» пустыне. Общий смысл фильма возникает на пересечении этих пространств, на переходе из одного в другое.

---

[94] *Lyotard J.-F.* Discours, Figure. Paris: Klincksieck, 1971. P. 218.

В связи со сказанным я хотел бы вернуться к метцевскому понятию двойного знания, характерного для кинозрителя. Метц считал, что кинозритель оказывается подвешенным между воображаемым и реальным, которому Метцем отводится скромная роль реальности самого восприятия. Метц утверждал, что «фетиш — это кино в его *физическом* состоянии (*Le fétiche, c'est le cinema en son état physique*)»[95]. Фетиш прикрывает собой травмирующее открытие зияния, в кино он, по мнению Метца, выражает страх кастрации. Кино замещает отсутствие физических тел, действующих в театре, репрезентативными фетишами[96]. Этот мир фетишей — мир воображаемого и идентификационных двойников — тесно связан с насилием[97]. Муратова в дальнейшем будет играть темой такого насилия, вводя в фильмы трупы и убийства, связанные с двойниками. Выходя за рамки миметического в область письма, Муратова резко осложняет эту ситуацию. Символическое, как считал Лакан, способно нейтрализовать насилие. Именно этим и занимается Закон и связанная с ним игра означающих. Обнажая эту игру, Муратова вскрывает подоплеку этой нейтрализации, превращая ее саму в объект пристального и травматического для зрителя изучения.

---

[95] *Metz C.* Le significant imaginaire. P. 103.

[96] Кинематограф в целом, в силу того что он строится на иллюзии, насквозь пропитан фетишизмом. Это и фетишизм историков, фетишизирующих старые аппараты и пленку, и фетишизм киноманов, с их обожанием кинозвезд и коллекционированием кинематографических парафернаний — одежды актеров, реквизита, участвовавшего в съемках, и т. п.

[97] Мне представляется, что постоянно критикуемая и нерасторжимая связь кино с насилием укоренена именно в эту его «онтологическую» особенность.

http://www.ruthenia.ru/logos/sica.com

ГЛАВА 4

# ЗАКОНОМЕРНОСТЬ И ПРЕКРАСНОЕ

Возникновению «искусства» как фетиша отчасти посвящен «Чувствительный милиционер» (1992). Между этим фильмом и «Переменой участи» Муратова сняла «Астенический синдром». «Милиционер» тесно связан и с «Синдромом», и с «Переменой участи». Он буквально подхватывает мотивы последнего фильма, решительно меняя модальность их освещения. От мрачной истории «Перемены участи» и трагизма «Астенического синдрома» Муратова тут переходит к слащаво-сентиментальной комедии. Эта смена интонации позволяет лучше увидеть механизм становления репрезентации как фетиша, замещающего собой страшное и травматическое. Фильм, впрочем, как и «Перемена участи», в значительной мере сосредоточен на механизмах культуры, то есть символического. Поэтому, нарушив хронологию, я остановлюсь сейчас на «Чувствительном милиционере», а затем обращусь к «Астеническому синдрому».

Сюжет «Чувствительного милиционера» прост. Молодой прекраснодушный милиционер Толя (Николай Шатохин), случайно проходя мимо капустного поля, находит в нем новорожденную девочку, получающую имя Наташа. Он передает ее в дом ребенка, но потом он и его жена Клава (Ирина Коваленко) принимают решение удочерить ее (чета, как и супруги из «Перемены участи», не имеет детей). Увы, девочка уже обещана детскому врачу Захаровой, которая осматривала ребенка сразу после того, как его нашел Толя. Дело передают в суд, который признает материнские права Захаровой. В конце фильма мы узнаем, что Клава беременна.

Коллизии сюжета разворачиваются вокруг неожиданного и почти маниакального желания Толи удочерить Наташу. Толя и Клава показаны в фильме как совершенно инфантильные существа. Беременность Клавы в конце обозначает момент их созревания. Муратова, с ее любовью к конкретизации метафор, в начале фильма просто разыгрывает для зрителей и Толи детские пред-



ЧУВСТВИТЕЛЬНЫЙ МИЛИЦИОНЕР







1992

ставления о возникновении детей. Найдя девочку в капусте, инфантильный милиционер заворачивает ее в свою рубашку, и та перестает плакать. Затем он приносит ребенка в отделение милиции, которое показано Муратовой в духе гоголевских гротескных канцелярий. На столах тут всюду лежат гигантские горы бумаг. Бумаг так много, что в них даже спит человек. Функция милиции во многом сводится либо к чтению протоколов, либо к их составлению. Муратова укладывает младенца среди бумаг, напоминающих капустные листы, в которых ребенок был найден. И то и другое преобразует реальность в текст. Милиционеры хохочут, читая отчеты об убийствах, как если бы это были юморески или фельетоны. Милиция непосредственно связана с Законом как литературой, а Закон преобразует все случайное, единичное в *закономерное* и всеобщее. Кант выделял особую способность подводить единичное под всеобщее, под правило и закономерности. Он называл эту способность суждением:

> Если рассудок вообще провозглашается способностью устанавливать правила, то способность суждения есть умение подводить под правила, то есть различать, подчинено ли нечто данному правилу (*casus datae legis*) или нет. Общая логика не содержит и не может содержать никаких предписаний для способности суждения[98].

Суждение — это, например, умение установить, что тот или иной поступок подпадает под тот или иной Закон. Суждение, таким образом, — это основа юриспруденции, которая в значительной мере только тем и занята, что подведением единичного под всеобщее. Но, как указывал тот же Кант, никаких правил для способности суждения не существует. В этой способности проявляет себя исключительно природный ум человека.

---

[98] *Кант И.* Критика чистого разума // *Кант И.* Соч. в 6 т. Т. 3. С. 217.

Толя неслучайно милиционер. Он показан Муратовой как своего рода «машина», преобразующая случайное в закономерное; поступок, жест — в нарушение Закона или в следование ему. При этом Закон и закономерность, по существу, уравниваются в фильме. В конце фильма именно суд решает, была ли находка Толи случайной или закономерной, предрешенной ходом судьбы. Закон и становится в фильме синонимом судьбы, предрешенного. Толя и Клава постоянно обсуждают вопрос о том, следует ли считать их *случайное* знакомство *закономерным* и могло ли так быть, чтобы они никогда не встретились. Именно это «законодательное» сознание и заставляет Толю усмотреть в находке Наташи жест судьбы — закономерность. То, что ребенок перестал кричать, после того как Толя завернул его в рубашку, становится в его сознании неопровержимым доказательством закономерности, судьбоносности произошедшего. Отсюда и решение удочерить Наташу, с которой у четы устанавливается таким образом эмоциональная связь. Эмоции в фильме оказываются прямым следствием признания случайного необходимым, «законным». Когда Толю не пускают в дом ребенка («Вы — посторонний»), он настаивает на своем праве: «Я не посторонний, я ее нашел!» С таким же примерно аргументом отстаивает он свое право на ребенка и в суде: «Я накрыл ее рубашкой, и она перестала плакать... понимаете...» К тому же Клаве снится сон, в котором Толя несет ребенка в руках. И это сновидение становится ключом к стилистике некоторых эпизодов. Так, например, в самом начале фильма Муратова изображает Толю исполняющим какой-то странный танец в капустном поле. Ретроспективно нам становится ясно, что эта странная ритмичность и отрепетированность движений — знак того, что происходящее не случайно.

Превращение случайного в закономерное и есть, в глазах Муратовой, основная функция культуры, отрицающей реальность (которая всегда единична и случайна) миражем закономерного и прекрас-

ного. Эту упорядочивающую роль культуры в полной мере понимал Кант, который считал, что прекрасное доставляет нам удовольствие видимостью своей целесообразности, а обнаружение закономерного и целесообразного считал едва ли не основным источником удовольствия: «Предмет ‹…› лишь потому называется целесообразным, что представление о нем непосредственно связано с чувством удовольствия; и само это представление есть эстетическое представление о целесообразности»[99]. Закономерное, таким образом, совершенно подпадает под действие принципа удовольствия.

Как только случайное преобразуется в закономерное, прекрасное замещает собой реальность и возникает успокоительный фетиш репрезентации. Случайное появление Толи на капустном поле Муратова иронически превращает в балет. Рассказ о находке преобразуется в какую-то надрывную «поэму» в устах адвоката на процессе, весь суд — в спектакль (зрители тут сидят, вооружившись театральными биноклями), а разомлевший судья (Леонид Кушнир) обращается к Толе: «Приятно вас послушать, отвлекает от всяких разных неблаговидных, нежелательных, невразумительных подробностей жизни…»

В конце концов придурковатый заседатель в суде (Андрей Касьянов), как попугай, повторяющий за судьей каждое его слово, неожиданно прозревает:

> Этот милиционер — философ! Это — чувствительный милиционер! Это — редчайший экземпляр!

Философ — это, конечно, тот, кто видит за случайным вечное, бытие за акциденцией. Соответственно, весь суд начинает утопать в фальшиво «прекрасном» и слащаво прекраснодушном, в то вре-

---

[99] *Кант И.* Критика способности суждения // *Кант И.* Соч. в 6 т. Т. 5. С. 189.

мя как сквозь открытые двери зала заседаний мы видим чудовищную свару орущих баб — осколок тех «невразумительных подробностей жизни», от которых рад избавиться судья.

Любовь понимается в фильме именно как результат замены случайного закономерным, как отрицание реальности. После суда Толя рассуждает о любви: это чудо, на котором держится вся вселенная, потому что любовь — это открытие скрытых связей, это превращение мира в целесообразную тотальность, то есть именно в эстетически-юридический объект.

В фильме есть один странный эпизод, являющийся ключом к его тематике. Толя объясняет, что чем больше он думает о девочке, тем больше в нем растет любовь к ней: «Я думаю о ней, как будто я люблю, как будто мне она нужна...» Вслед за этим его излияния приобретают несколько безумный характер. Он вдруг начинает говорить о стене, покрытой трещинами, из которых растут травинки, и опять сползает к той же тематике всеобъемлющей любви: «...и я как будто эту стенку люблю и жалею...» Вслед за этим Муратова показывает грязную серую стену с трещиной, прямо визуализируя фантазии милиционера. Затем камера отъезжает, и стенка эта оказывается картиной, взятой в раму и висящей на стене. С типично муратовской иронией стенка превращается в предмет эстетического любования. Грязная стена тщится приобрести живописный лоск.

В голландской живописи существовал особой тип натюрмортов, которые назывались *pronk* (от слова *pronken* — «бахвалиться, выставлять себя, пускать пыль в глаза»)[100]. На этих натюрмортах во всем возможном блеске изображались дорогие вещи. Эстетизация, как ее грезит Толя и издевательски показывает Муратова, —

---

[100] *Foster H.* The Art of Fetishism: Notes on Dutch Still Life // Fetishism as Cultural Discourse / Ed. by E. Apter and W. Pietz. Ithaca — London: Cornell University Press, 1993. P. 253.

это потуги превратить грязную стену в *pronk*. Показательно и то, что Муратова выбирает в качестве эстетического и эротического объекта именно стену. Со времен Ренессанса картина сравнивалась с окном в мир. Стена — это противоположность ренессансной картине, она не открывает нам мир, но наоборот, закрывает его, прячет от нас[101]. И именно в качестве такого заградительного *фетиша* и превращается в объект любования (стены-фетиши скрывали зияние еще в «Коротких встречах»)[102]. Показательно, что на стене в квартире Толи Муратова вешает две афиши с изображением «Черного квадрата» Малевича. Эти черные квадраты — фетиши, отсылающие к беспредметному и одновременно замещающие собой непредставимое, зияние. «Прекрасное» — это объект, вытесняющий реальность благодаря ее преобразованию в нечто закономерное. Чем больше мы всматриваемся в стену и трещины на ней, тем менее случайной она нам кажется, тем больше мы способны «любить» ее.

Младенец Наташа в фильме — тоже фетиш, прямая компенсация *отсутствия* (в том числе и замена Толиного фаллоса). Это *отсутствие* в жизни Толи и Клавы обозначено двояко. С одной стороны, Толя показан как ребенок, еще не обладающий мужской сексуальностью. Соответственно, чета не имеет собственного ре-

---

[101] Стена из «Чувствительного милиционера» отсылает к стене из «Перемены участи». Здесь убийство происходит в комнате, на стене которой нарисован пейзаж, и тот лишь в конце фильма окончательно предстает в своем подлинном виде — пустыня и скачущая по ней лошадь. Стена тут выступает именно в роли живописного эрзаца реальности, заслоняющего эту реальность до момента самоубийства мужа героини, когда лошади из конюшни, где он повесился, вырываются в подлинный ландшафт.

[102] О превращении окна в стену в современной живописи и искусствознании см.: *Ямпольский М.* О близком. М.: НЛО, 2001. С. 22–26.

бенка, к тому же Толя и Клава сироты, не имеющие ни отца, ни матери. Отсутствие родителей так же важно, как и в «Познавая белый свет». Оба героя не знали эдиповой ситуации, а потому не смогли сформировать зрелую субъективность через идентификацию с отцом или матерью. Идентификация с родителями, особенно с отцом, имеет существенное значение в превращении ребенка во взрослого. Идентификация с отцом играет роль в переходе от догенитальной к генитальной стадии сексуальности, в преодолении первичного нарциссизма.

Двойное зияние (отсутствие ребенка и родителей) и прикрывается внезапно вспыхнувшей страстью к чужой девочке. Нужда в ней, впрочем, исчезает, как только обнаруживается беременность самой Клавы. Это мгновенное улетучивание страсти красноречиво говорит о том, что ребенок в данном случае — такое же фаллическое пустое означающее, как записка в разобранном выше фильме. Это объект желания, который кристаллизует отношения, создает структуру субъективности. Но будучи таким пустым означающим, он всегда связан с желанием Другого. Именно поэтому страсть к Наташе вспыхивает тогда, когда врач выражает намерение ее удочерить, то есть когда педиатр Захарова создает настоящий треугольник желания. Когда же желание врача удовлетворяется и девочка перестает быть объектом желания Другого, она перестает привлекать Толю и Клаву. Любовь в данном случае имеет чисто символическую структуру.

Отсутствие отцов у Толи и Клавы значимо еще и потому, что именно отец традиционно воплощает идею *Закона*. Показательно, конечно, что Толя и Клава изображаются Муратовой именно как инфантильная пара. Такой инфантилизм вообще был свойственен определенным моделям советской культуры. Так, например, в «Колыбельной» Вертова нет мужчин и отцов, их место занимает символ — Сталин.

Лидер не является отцовской фигурой в прямом смысле слова. Отец инкорпорируется в структуру психики в виде Сверх-Я (супер-эго), которое ложится в основу нравственного поведения человека — запретов, табу. Лидер занимает, по мнению некоторых психоаналитиков, место Идеала-Я, которое, в принципе, вытесняет отцовскую фигуру, супер-эго, из психики. Идеал-Я воспроизводит нарциссическую структуру сознания. Фрейд считал, что объектом любви часто оказывается идеализированная версия самого Я, с помощью которой удовлетворяется нарциссизм. В тоталитарных режимах в сознании толпы образ лидера занимает место Идеала-Я, который, становясь общим для толпы, организует взаимную идентификацию участников массы. Французский психоаналитик Жанин Шассге-Смиржель пишет по этому поводу:

> ...в таким образом конституированных массах мы являемся свидетелями настоящего искоренения отца и отцовского универсума. ‹...› Если достаточно нарциссической идентификации с идеалами группы и лидера, то Сверх-Я может полностью игнорироваться, а его функции могут быть переданы идеалам, предписаниям и поведению группы[103].

Униформа, кстати, — это хорошее подспорье для растворения в одинаковости группы, где каждый отражает другого, как в зеркальной бесконечности.

В такой ситуации Закон принимает совершенно особые очертания. В тоталитарном обществе он утрачивает свою этическую абстрактность и становится неотличимым от воли лидера. В нетоталитарной ситуации искоренение супер-эго ведет к странной ситуации всеобщего нарциссического равенства, где каждый устанавливает закон в соответствии с собственными формами

---

[103] *Chasseguet-Smirgel J.* L'Idéal du Moi. Paris: Tchou, 1975. P. 96–97.

идеализации[104]. Права Толи и Клавы (и это чрезвычайно показательно) устанавливаются ими самими через нарциссически ориентированные операции суждения.

Толя видит закономерность в своей встрече с младенцем потому, что младенец, как и он сам, — сирота (подкидыш), а потому позволяет милиционеру прямо идентифицироваться с собой. Эта идентификация буквально ведет к регрессу Толи (и Клавы, его двойника[105]), их еще большей инфантилизации[106]. Толя укладывается, как младенец, на колени к Клаве, сворачиваясь калачиком. Толя говорит Клаве:

> Клава, ты сирота. Я только теперь уразумел, ты ведь сирота. Я тебе и мать, и отец, я должен за тобой следить…

---

[104] Интересным комментарием о двух формах понимания закона может послужить фильм корейского режиссера Пак Чхан Ука «Сочувствие господину Месть» (2002). В этом фильме сталкиваются две структуры — отцовская, ассоциируемая с иерархией, неравенством и капитализмом, и «сиротская» (брат и сестра), ориентированная на равенство, бедность и терроризм. «Сиротская система» имеет выраженный нарциссический характер и реализуется через закон «моего желания». Пак Чхан Ук строит сюжет на столкновении двух систем (больные брат и сестра похищают дочку капиталиста), которое приводит к взаимному уничтожению протагонистов. В фильме оба представления о законности и справедливости уравниваются в жестах чудовищного взаимного насилия.

[105] Клава даже предлагает Толе постричься так же коротко, как он.

[106] Отделение милиции вообще имеет черты какого-то детского заведения для взрослых. Тут, например, ошивается пожилой мужчина, который безостановочно просит разрешить ему переночевать: «Мама моя после одиннадцати домой меня не пускает. Разрешите мне у вас переночевать в милиции». Этот пожилой мужчина ночует в бумагах отделения, совершенно уподобляясь младенцу в капусте. Муратова подчеркивает сходство между милицией и детдомом. Показательно, что роддом в «Офелии» оказывается таким же архивно-бумажным местом, как отделение милиции в «Чувствительном милиционере».

Но точно так же относится к Толе Клава, нервничающая, что он летом не надел теплого белья, и сующая ему без нужды градусник.

Закон — закономерное — оказывается в конце концов лишь формой *повторения*, которая лежит в основе всякого нарциссизма[107]. То, что повторяется, кажется закономерным, то есть юридически действенным, законным. Закон выступает как легализованная через повторение, тавтологическая форма желания индивида слиться с самим собой. Принципиальную роль тут играет фиксация происходящего на письме, которая превращает жизнь в юридическую форму. Муратова вводит в фильм относительно большую сцену, изображающую усилия множества милиционеров зафиксировать происходящее в виде юридически оформленных фраз, перевести жизнь в литературу.

Структура желания и нарциссического удвоения в «Чувствительном милиционере» может включать в себя совершенно разные знаки, которые вступают в циркуляцию и создают фигуру неслучайного. Так, когда Толя возвращается на капустное поле, где он нашел Наташу, он встречает там мужчину с чучелом. Тот устанавливает чучело в точке, где лежал младенец. Этот жест отпугивания подкидышей[108] вписывается в странную логику повторяемости, как будто

---

[107] В «Чувствительном милиционере» совпадения, удвоения и повторения становятся осью структуры. Джейн Таубман пишет: «У Наташи — два в равной мере хороших претендента на удочерение; в детском доме персонал говорит парами ‹…› во дворе работают два рабочих — у одного нет левой руки, у другого правой. Два черных квадрата висят на стене спальни Толи и Клавы» (*Taubman J.* Kira Muratova. P. 69).

[108] В подтексте, конечно, имеется в виду иная форма инфантильного объяснения происхождения детей, которых якобы приносят птицы, например аист. Отсюда — чучело, отпугивающее птиц. Впрочем, как заметил Фрейд, все эти теории про аиста принадлежат не детям, но взрослым, вызывают у детей явное недоверие и держатся исключительно на авторитете взрослых (*Freud S.* On the Sexual Theories of Children // *Freud S.* Collected Papers. Vol. 2. P. 63–64).

там, где однажды был найден ребенок, непременно должен быть найден и второй, и третий. Мужчина с чучелом вдруг начинает пересказывать в лицах эпизод из фильма «Парижские тайны», который он «в юности смотрел двадцать девять раз». В этом эпизоде участвует некий Барон, за которого вдруг начинает подавать реплики Толя. После этого герой оказывается в поселке, к нему подходит человек с доберманом, которого, как выясняется, зовут Барон. Толя рассказывает владельцу добермана о своем томлении по младенцу, и тот сейчас же реагирует: «Заведите собаку, я вам щенка достану». В системе цитат и повторений собака превращается в человека, человек в собаку, все превращается во все, и все есть удвоение самого нарцисса (как собака играет роль его идеализированного двойника). Сама система «символического», таким образом, создает видимость закономерного, законного, так как строится на сходстве и подмене безразличных к контексту означающих[109]. Закономерное становится прямым результатом тавтологии.

Грегори Бейтсон утверждал, что наши знания опираются на три операции. Факты организуются в описания и объяснения. При этом описания связываются с объяснениями с помощью тавтологии. Тавтология гласит, что если такой-то постулат справедлив, то, соответственно, справедлив и иной постулат. Простейшим случаем тавтологии Бейтсон считал утверждение такого типа: «Если П справедливо, то П справедливо». Описание содержит исключительно информацию, объяснение оперирует только информацией, содержащейся в описании. Тавтология не содержит вообще никакой информации. Объяснение — это пре-

---

[109] Вальтер Беньямин справедливо пишет о связи чувства всеобщего сходства разнородных явлений и своего рода архаического нарциссического миметизма: «Наш дар видеть сходство — не что иное, как слабый рудимент некогда сильной потребности стать похожим и вести себя подражательно» (*Benjamin W.* Doctrine of the Similar // *Benjamin W.* Selected Writings. Cambridge, Mass.: The Belknap Press, 1999. Vol. 2. P. 698).

образование информации в тавтологическое утверждение, которое создает иллюзию вскрытия закономерности:

> Объяснение должно давать больше того, что содержится в описании, и в конце концов объяснение обращается к *тавтологии*, которая, как я определил ее, является совокупностью суждений, так связанных между собой, что связи между ними оказываются необходимо истинными. ‹...› Объяснение — это проецирование (*mapping*) фрагментов описания на тавтологию, и объяснение становится приемлемым в той мере, в какой вы согласны признать тавтологические связи[110].

Муратова идет несколько дальше бейтсоновской тавтологии. Случайное становится закономерным просто в силу того, что оно состоялось. Так как случайное состоялось, можно предположить необходимость его актуализации, без которой оно осталось бы чистой потенцией. В силу этого случайное есть абсолютная форма закономерного. Тавтология тут может быть такого типа: «Если случайное *есть*, то оно — закономерное».

Вот пример типичных рассуждений героев в «Чувствительном милиционере». Толя спрашивает Клаву, помнит ли она, *как* они в первый раз встретились:

**Толя**: Назначено это было, известно это было?

**Клава**: Случайно.

**Толя**: Могли не встретиться, да?

**Клава**: Нет.

**Толя**: Но ты же говоришь, что случайно. Значит, могли не встретиться вообще?

**Клава**: Не могли.

**Толя**: Но ты же говоришь, что случайно, значит, могли не встретиться вообще...

---

[110] *Bateson G.* Mind and Nature: A Necessary Unity. Toronto — N. Y. — London: Bantam Books, 1979. P. 93.

http://www.kinopoesica.com

**Клава**: Нет, не могли…

**Толя**: А встретились случайно. Значит, могли не встретиться?

**Клава**: Нет.

**Толя**: А случайно встретились…

**Клава**: Случайно. Ты мог бы в другой раз как-то зайти в общежитие…

**Толя**: Я там никогда ни до, ни после не бывал.

Мне еще предстоит вернуться к проблеме тавтологии не как к логической операции, но как к чистой процедуре повторения одного и того же.

Пять лет спустя Муратова возвращается к тематике «Чувствительного милиционера» во второй новелле «Трех историй» (1997) — «Офелия». Как это часто у нее бывает, исходные компоненты сюжета тут, в сущности, те же, но модальность их трактовки иная (не приторно-сладостная, но в духе черного юмора), да и в саму ситуацию внесены существенные поправки. Речь в данном случае идет о *закономерности смерти* как форме ее *эстетизации*. Муратова как будто спрашивает: если элиминация случайного — это основной способ фетишистского вытеснения реальности, ее превращения в эротический и эстетический объект, что случится, если сублимируемой реальностью будет смерть? Как смерть, нечто абсолютно уникальное и неповторяемое, может стать объектом повторения? Отчасти, конечно, этот вопрос рассматривался уже в «Перемене участи», но в «Офелии» он сформулирован с парадоксальной ясностью.

Здесь, как и в «Милиционере», главная героиня — работница регистратуры роддома Офа (Рената Литвинова) — сирота. Офа — кличка, сокращенное «Офелия», по имени ее любимой литературной героини. Мать когда-то отказалась от нее. Венец ее мечтаний — получить работу в архиве, в котором содержатся материалы о женщинах, отказавшихся от своих детей. Ее главная цель — найти бросившую ее мать. Архив, в котором вожделенно запирается Офа, показан примерно так же,

как отделение милиции в «Чувствительном милиционере», — несусветные горы старой бумаги, в которой случайность жизни преобразуется в «осмысленное» повествование документов. Офа признается, что она не любит ни мужчин, ни женщин, ни детей, но испытывает какое-то эротическое вожделение к бумагам и письму (почти как Мария в «Перемене участи»): «Я касаюсь только бумаг…» или «Я люблю касаться бумаг…» Эти архивные бумаги как будто отмечены оракульским знанием судьбы. То, что в нашей повседневности — случайность, здесь фиксируется в качестве знания. Найденыш, подкидыш в «Чувствительном милиционере» — это воплощение случайности: один бросил, другой нашел… Но в архиве видимая случайность судьбы обнаруживает за собой *знание*. Если Эдип *не знал*, что убивал отца (и Гегель этим оправдывал его), то архив фиванского роддома должен был хранить в себе все сведения о движении судьбы и идентичности героев трагедии. Архив роддома — современный эквивалент божественного знания, который позволяет избежать трагедии в греческом ее понимании[111].

Сначала зрителям дают понять, что Офа мстит за себя женщинам, отказывающимся от детей (в «Настройщике» о такого рода «мести» мечтает другая героиня Литвиновой — Лина, устанавливая тем самым прямую связь с Офой). Так, она убивает (душит чулком) одну из недавних рожениц, Таню, отказавшуюся от младенца. Правда, к чистой мести дело не сводится. Сидя на трупе «преступной» матери, Офа испытывает своего рода оргазм. Это эротическое садистское наслаждение от убийства дурной матери к концу истории получает более сложную трактовку.

---

[111] Бернард Нокс отмечает, что Эдип страдает нежеланием делать выводы из фактов, то есть слабостью объяснения и тавтологии: «Иокаста критикует Эдипа за его неспособность сделать правильные умозаключения из фактов», — пишет он и утверждает, что Иокаста является, в отличие от Эдипа, носителем «научного» сознания (*Knox B.* Oedipus at Thebes. New Haven: Yale University Press, 1957. P. 123–124).

После убийства Тани Офа объясняет своему любовнику-врачу (и это объяснение выглядит вариацией объяснений Толи в «Милиционере»):

> Вдруг никогда ничего не бывает. Все закрючковано, имеет свои заделы, и есть судьба, и если ты ей не противишься, она несет тебя в заданном направлении ко всем поступкам, на которые ты запрограммирован изначально, и даже помогает и сохраняет тебя... И пока ты это не выполнишь, ничего с тобой не случится...

Этот фатализм объясняет, почему Офа боится, что забеременела от врача:

> Что, я должна вынашивать твоего зародыша? Но я не могу вынашивать твоего зародыша в себе!

Забеременеть означает включить иной механизм изначальной запрограммированности, чем тот, который уже действует и который, в сознании Офы, уже имеет неотвратимую направленность, механизм, целиком связанный с бумагами архива, а не со случайностью половой связи. Бумаги архива роддома — это эквивалент коллекциям древних гаданий, оракулов, собиравшихся и хранившихся в Древней Греции и Риме.

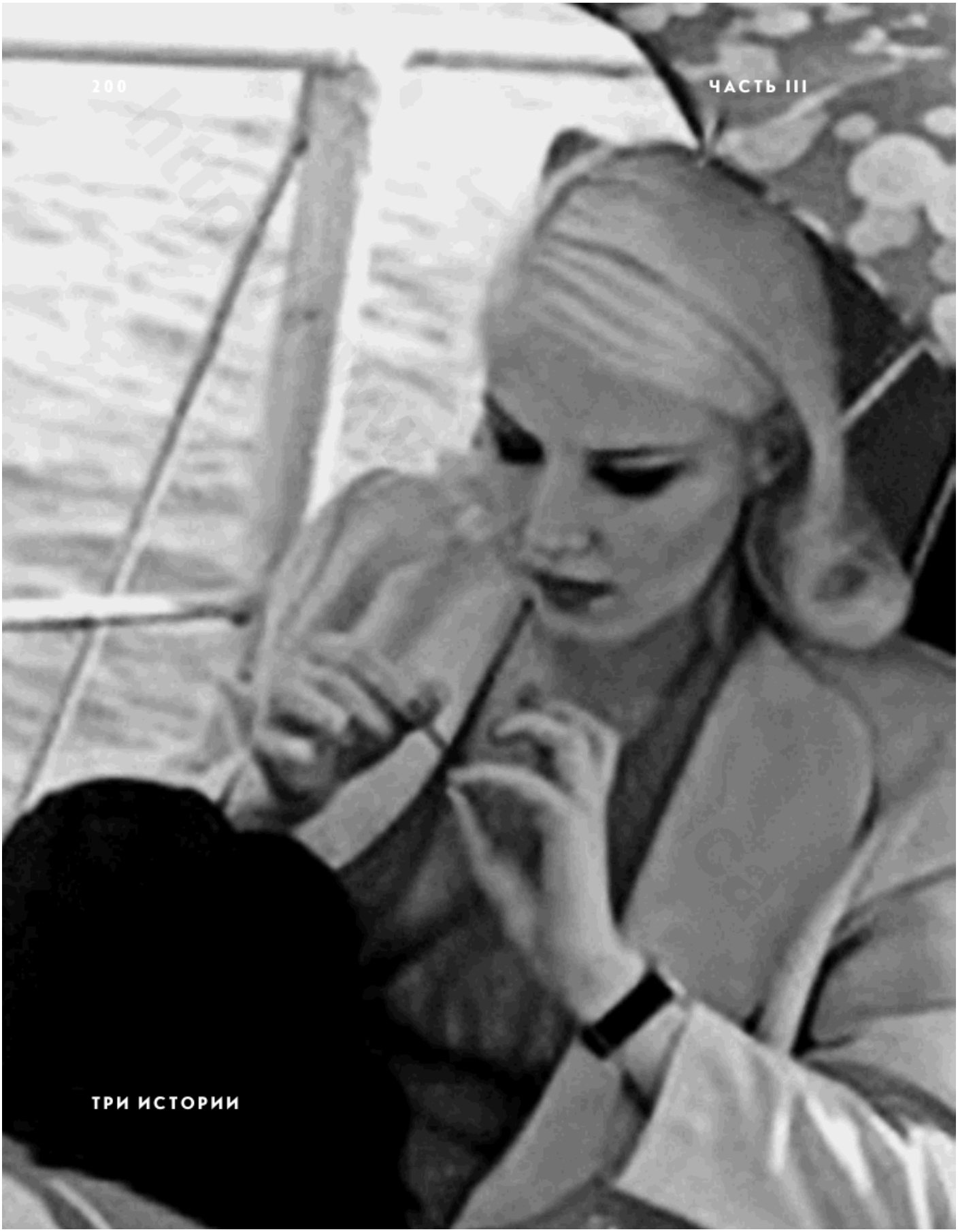
Это вторжение в сюжет новеллы темы предопределенности, судьбы превращает «Офелию» в настоящую пародию на высокую трагедию. Когда-то Шеллинг дал классическое определение трагической «вины»:

> Нужно, чтобы вина сама, в свою очередь, была необходимостью и совершалась не в результате ошибки, как говорил Аристотель, но по воле судьбы, неизбежности рока или мести богов. Такова вина Эдипа[112].

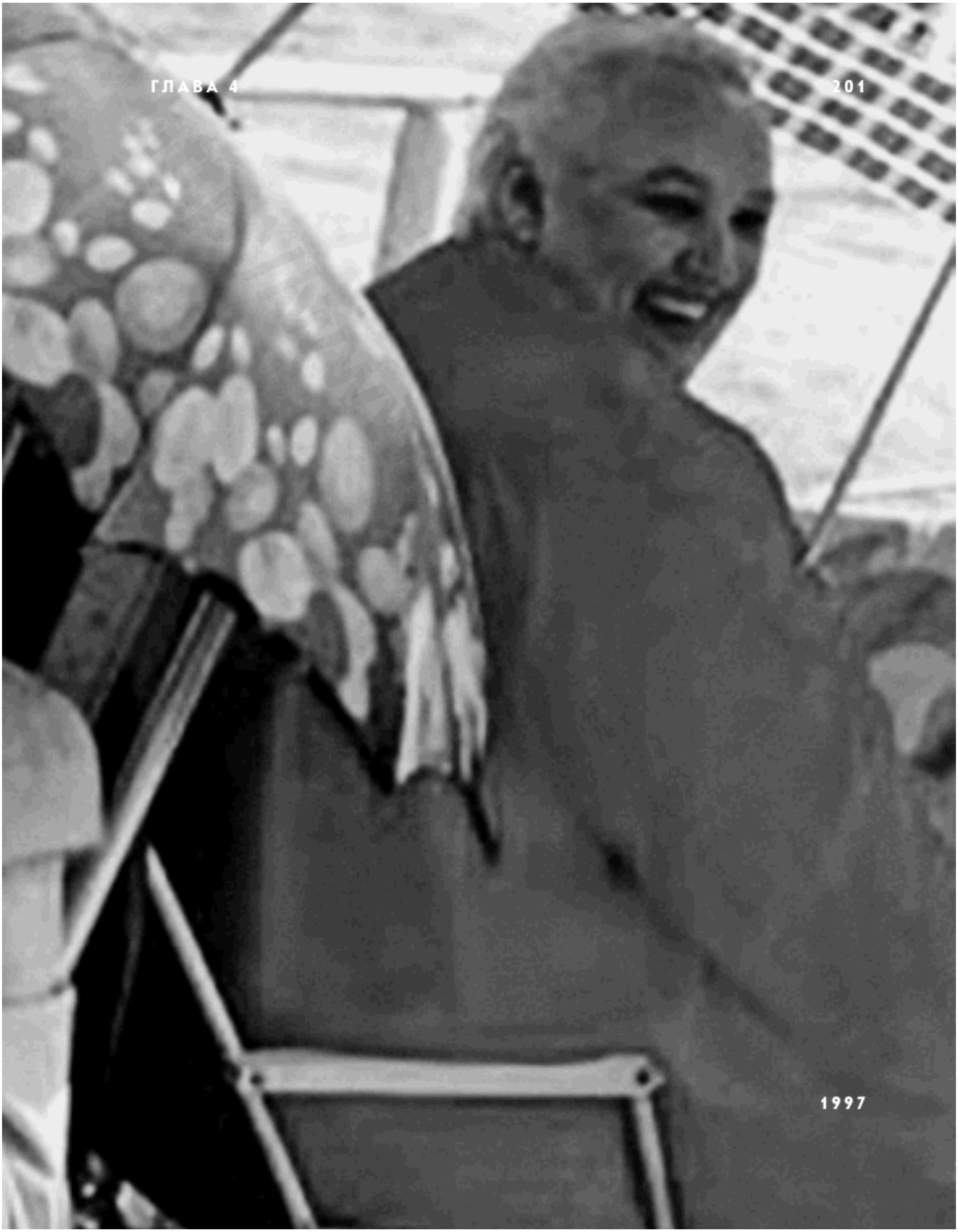
---

[112] *Шеллинг Ф. В. Й.* Философия искусства. М.: Мысль, 1966. С. 402.

http://www.bibliorossica.com



ТРИ ИСТОРИИ



1997

По мнению Шеллинга, только если вина предопределена судьбой, борьба свободы с предопределением приобретает воистину трагический характер; а то, что преступник, лишь подчинившийся могуществу судьбы, все-таки карался, было признанием человеческой свободы и чести. «Греческая трагедия чтила человеческую свободу тем, что она допускала борьбу своих героев с могуществом судьбы»[113]. У Муратовой Офелия глубоко убеждена, что в мире «все закрючковано, имеет свои заделы, и есть судьба», что судьба эта содержится в архиве, как в Дельфийском оракуле. Но эта предопределенность совершенно не производит никакой вины, тем более борьбы с ней свободы, тем более наказания. Это — современная трагедия в том смысле, что рок не встречает ни малейшего сопротивления и что нынешняя Медея стремится полностью совпасть с роком, не подозревая о возможностях человеческой свободы.

Смысл этой программы, судьбы, неотвратимой закономерности, которой подчиняется Офа, становится ясным только в конце фильма, когда она наконец встречается со своей матерью и убивает ее[114]. Офа обнаруживает дом, где живет ее мать, и следит за

---

[113] *Шеллинг Ф. В. Й.* Философские письма о догматизме и критицизме // *Шеллинг Ф. В. Й.* Соч. в 2 т. М.: Мысль, 1987. Т. 1. С. 84.

[114] Весь этот эпизод — в своем роде анти-«Эдип». Пародия тут выражается, например, в травестии мотивов «Эдипа». Поскольку Лаю предопределено погибнуть от рук сына, не успевает Эдип родиться, как его бросают в непроходимых горах. Судьба же предопределяет конечную смерть Лая от руки Эдипа. У Муратовой — тот же сюжет травестирован, перевернут и «феминизирован». Офу подбрасывают, чтобы избавиться от судьбы, но в конце концов она осуществляет предписание рока и убивает мать, как Эдип — отца. В отличие от Эдипа, не знающего, что он убивает отца, Офа знает, кого она убивает, и убивает именно потому, что знает. В положении Эдипа оказывается ни о чем не подозревающая мать. Если Гегель считал, что в трагедии не совпадают намерение и результат, то у Муратовой это расхождение совершенно снято.

ней в зеркало. Эпизод этот строится так, чтобы подчеркнуть идентификацию Офы с матерью (Александра Свенская): лицо матери оказывается в зеркале вместо лица героини. Офа ждет мать всю ночь, а затем идет за ней по улице, и мы обнаруживаем явное между ними сходство — те же белые волосы, крашеные губы, красное платье. На лесенке причала мать принимается читать книгу, на обложке которой напечатана известная картина Джона Эверетта Милле «Офелия», изображающая шекспировскую героиню в воде. Офа обращается к матери, инициируя разговор о судьбе и повторении: «Сразу видно, что у вас нет детей». Та отвечает: «Чтобы они повторили мою судьбу?» — «А какая такая у вас судьба, чтобы вы не хотели, чтобы они ее повторяли?»[115] И далее разговор переходит на Офелию:

---

[115] Любопытно, между прочим, само обращение Муратовой и Литвиновой к Шекспиру. В «Гамлете» Лаэрт предупреждает свою сестру: «А Гамлет и его расположенье // Так это лишь порыв, лишь прихоть крови, // Цветок фиалки на заре весны, // Поспешный, хрупкий, сладкий, неживучий, // Благоухание одной минуты; // И только. ‹…› …но страшись: // Великие в желаниях не властны; // Он в подданстве у своего рожденья; // Он сам себе не режет свой кусок…» (акт 1, сц. 3, пер. М. Лозинского). Случайность, прихотливость любви, переходящие в безумие, в конце концов, как мы понимаем, оказываются лишь выражением предопределенности, судьбы, «подданства у своего рожденья». Но если у Шекспира в этой предопределенности заключена трагедия, то у Муратовой в ней обнаруживается неспособность человека переживать трагедию. Современная Офелия в равной мере прописана в литературе, гротескных архивах и генетических кодах наследственности. В «Чеховских мотивах» Муратова дает ироническую отсылку к «Гамлету», когда студент задумчиво стоит перед черепом и оказывается совершенно не в состоянии принять окончательного решения об отъезде из дома. «Гамлет» становится основной референцией первой истории «Два в одном».

— Неужели вы читаете книгу про невинную утонувшую Офелию?
— Да, Офелия — мой любимый персонаж.
— За что вы любите эту бедную Офелию?
— Ну, за ее красивую смерть. Я завидую ее смерти… Но мне самой так никогда не удастся.

После этой реплики Офа сталкивает мать в воду, и та плывет как пародия на картину Милле; она объясняет тонущей маме:

Но это же хорошая смерть. Ничего не зависит от нас, я ее воплотила в жизнь…

Убивая источник собственной запрограммированности — свою мать, Офа освобождается от императива судьбы и «свободная» возвращается к жизни, но свобода эта достигается только подчинением необходимости — року[116].

Вся эта насквозь пародийная сцена трактует убийство как буквальное «воплощение» литературы (и архива) «в жизнь». Все как будто следует за книгой. К тому же сцена эта объясняет причину отказа матери от ребенка — это попытка уйти от судьбы, то есть от неотвратимой закономерности, которая, как в трагедии Эдипа, не может быть обманута. Офа (богиня архива) в конце концов исполняет то, что запрограммировано в ней с самого

[116] Муратова тут как будто пародирует диалектику свободы и необходимости, которую, например, Шеллинг постулировал как основу искусства: «Свобода и необходимость составляют высшее выражение той противоположности, которая вообще лежит в основании искусства, следовательно, высшим проявлением искусства оказывается такое, в котором побеждает необходимость, без того чтобы свобода оказалась в подчинении, и наоборот, торжествует свобода, без того чтобы необходимость оказалась побежденной» (*Шеллинг Ф. В. Й.* Философия искусства. С. 397).

http://www.pirlibrary.com

начала. Она, как и Толя из «Чувствительного милиционера», — «машина» по превращению случайности в необходимость. И в этом превращении также заключена пародия на трагедию с ее темой рока. Воплощая рок, Офа делает смерть матери *неслучайной*, а следовательно, по ее собственным словам, «хорошей», «прекрасной». И то, что после смерти матери героиня опять испытывает эротический пароксизм, получает теперь дополнительную мотивировку. Любовь, эрос (как мы помним из «Чувствительного милиционера») непосредственно возникают из превращения случайного в закономерное. Закономерность, художественность смерти сейчас же доставляют убийце глубокое эротическое наслаждение (торжество принципа удовольствия над принципом реальности). Вспомним, что у Канта целесообразное прямо связано с чувством удовольствия. Смерть и художество иронически неразрывны в этой истории. Показательно, что после удушения Тани Муратова вставляет в фильм целую серию картин и коллажей из мастерской художника, где Офа и врач занимаются любовью.

Особенность «Трех историй» во многом заключается в том, что смерть в ее самом травмирующем и неприглядном виде дается тут как закономерно-эстетическое явление, как преодоление случайности, как сублимация смерти же[117]. Смерть, конечно, всегда неотвратима и всегда непредсказуема, случайна,

---

[117] Ролан Барт заметил о «шокирующих фотографиях», изображающих смерть, казни или пытки, что чаще всего они даются нам в ореоле фальши, так как находятся в промежутке между «буквальным фактом и фактом, которому придано особое значение: они слишком интенциональны для фотографий и слишком точны для живописи» (*Barthes R.* Shock-Photos // *Barthes R.* The Eiffel Tower and Other Mythologies. N. Y.: Hill and Wang, 1979. P. 73). Смерть на таких изображениях, как правило, перестает быть отражением реальной смерти.

и в этом смысле она парадоксально соединяет в себе оба интересующих Муратову момента. Формула «смертию смерть поправ» получает у Муратовой особое значение. Человек как культурное существо конституируется убийством, которое он сейчас же лишает реальности, «символизирует», присваивает как элемент «жизни». В конце концов, многие муратовские *комедии* построены вокруг трупа и смерти. Муратова говорила о бродягах в «Среди серых камней», что они веселые, нарядные, а о страшной очереди за рыбой в «Астеническом синдроме», что она «веселенькая, пританцовывающая», и объясняла: «То, что становится плотью жизни, оно, при всей своей ужасности, имеет в себе веселье»[118]. Это веселье на кладбище, в тюрьме связано с превращением реальности в репрезентацию. Такое превращение и совершала трагедия, придавая случайному характер неотвратимого. Эстетизация реальности, заложенная в трагедии, уже придает ей неожиданный оттенок чего-то «веселенького», фальшиво-эстетического. Сегодняшняя трагедия у Муратовой — это всегда пародия и, в конечном счете, комедия. Это превращение трагедии в фарс — постоянная черта муратовских фильмов, которую режиссер чутко обнаруживает в сердцевине нашей сегодняшней цивилизации.

---

[118] Кира Муратова отвечает зрителям. С. 165. О «Второстепенных людях», построенных как раз в виде комедии на тему смерти, Муратова говорит: «Скромный фильм, умиротворенный и умиротворяющий. В нем есть острые и ужасные моменты, но они скрашены, сглажены, и никого, по-моему, не мучат» (Кира Муратова: «Живые люди — это очень опасно» (беседа с Н. Шиверской) // Время новостей. 2001. 6 июня).

http://www.philologica.com

ГЛАВА 5

# СМЕРТЬ, КАТАЛЕПСИЯ И РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ

После сказанного можно вернуться к «пропущенному» мной шедевру Муратовой, ее самому масштабному, амбициозному фильму — «Астеническому синдрому» (1989). В этом фильме режиссером сделаны некоторые открытия, которые будут долго определять стилистику ее работ. Фильм состоит из двух четко разграниченных, хотя и сплетенных между собой, частей. Такого рода конструкция будет повторена режиссером лишь через много лет в «Два в одном». Первая часть, черно-белая и длящаяся примерно сорок минут, начинается с показа похорон. Героиня первой части, врач Наташа (в исполнении Ольги Антоновой… сколько у Муратовой этих Наташ!), потеряла любимого мужа. Похороны, однако, принимают обычный оборот («несут в себе веселье», как все «ставшее частью жизни»). Какие-то люди перешептываются, кто-то исподтишка смеется. Наташа не в состоянии вынести ритуальной фальши происходящего, она уходит с кладбища (которое занимало важное место уже в «Среди серых камней»), полная ненависти к людям и их повадкам. Астения Наташи выражается в ее истерической агрессивности. Она атакует людей на улице, на работе, нарушает все нормы «цивилизованного» поведения: отказывается помочь соседке в момент сердечного приступа, оскорбляет старших, в том числе и непосредственного начальника, и т. п. Астения героини в равной мере связана и со смертью мужа, и с невыносимой фальшью поведения окружающих. *Трагедия* смерти делает особенно видимой *комедию* социума. Но режиссер усложняет, казалось бы, понятную ситуацию. Спустя сорок минут мы обнаруживаем, что первая часть — это не описание «реальности», но фильм в фильме. Какая-то случайная девушка останавливает Наташу и начинает чистить ее пиджак. Неожиданно этот эпизод повторяется, и мы видим, что все происходит на экране. Возможность повторить один и тот же жест — ясный знак его репрезентативности. Муратова строит этот переход из одного повествовательного слоя в другой так, как если бы фильм на экране кинотеатра метауровня несколько запаздывал по отношению

к тому фильму, который только что видели мы, зрители. Фильм кончается, и на сцену выходит актриса, игравшая Наташу. Ее сопровождает молодой человек, который призывает сидящих в зале принять участие в обсуждении фильма. Но никто не остается. Все равнодушно выходят, а бедная актриса бросает цветы и убегает со сцены. Мы присутствуем при фальшивом и травматическом ритуале. Только на сей раз жертвой его оказывается не Наташа, а исполнительница ее роли. Когда же зал очищается от зрителей, мы обнаруживаем героя второй части фильма — учителя Колю (в исполнении Сергея Попова). Он спит. Вернее, он отключился, утратил сознание и находится в состоянии истерической каталепсии. Каталепсия — это тоже проявление астении, по видимости противоположное агрессии. Если агрессия — это активное отрицание реальности, попытка ее разрушить, то каталепсия — это пассивное вытеснение реальности, нежелание быть с ней в контакте[119].

Между агрессивной реакцией Наташи и ступором Коли имеется существенная разница. Агрессия относится к фильму в фильме, то есть вписана в репрезентацию, так сказать, второго уровня. Ступор же вписан в сферу, которая условно закодирована в фильме как действительность[120]: происходящее с Колей разворачивается в зрительном зале, а не на экране. Каталепсия Коли — это реакция не столько на жизнь, сколько на определенную *форму ее представления*. Муратова и тут усложняет ситуацию — фильм в фильме выглядит

---

[119] Муратова как-то определила астению как «нечувствительность к чужой боли» (*Позняк Т.* Короткая встреча с Кирой Муратовой). В этом смысле астениками являются не только истерически реагирующие, но и не реагирующие: в каком-то смысле, вообще все персонажи фильма.

[120] Разделение мира «Астенического синдрома» на репрезентативный и «реальный» само по себе указывает на «репрезентативность» этой так называемой реальности. То же самое относится и к двойному миру «Два в одном», где театр и его «кулисы» маркированы как реальность на фоне спектакля, составляющего вторую часть фильма.

подчеркнуто документально-реалистическим, более документальным, чем описание «действительности». Он выдержан в черно-белом, кодифицирующем хронику, и в целом следует стилистике, близкой *cinéma-vérité*. Мир Коли (маркированный как действительность) — гораздо более гротескный и причудливый в своей конфигурации, чем мир фильма. Режиссер сознательно меняет местами знаки «реалистического» описания, приписывая их слою, обнаруживающему свою фиктивность, а не так называемой действительности.

Это смешение или, вернее, «реверсия» миров имеет для Муратовой принципиальное значение. В «фильме в фильме» Наташа не в состоянии поддерживать коммуникацию с людьми, хотя иногда и предпринимает отчаянные к этому попытки: она, например, чтобы преодолеть изоляцию одиночества, пытается переспать с каким-то пьяницей. Этот поиск коммуникации вполне отвечает структуре традиционного кинематографического повествования, которое всегда строится на *отношениях* между людьми. Во второй части мир совершенно атомизирован. Здесь, пожалуй, нет и попыток коммуникации.

Я уже говорил о том, что человек для Муратовой — это пустота, которая прикрывается масками, личинами, различными формами самопрезентации. Именно эти формы самопрезентации человека, нарциссические по своему существу, являются носителями агрессии *par excellence*. Вторая часть фильма вся отведена под самопрезентацию персонажей. Здесь нет сюжета в общепринятом смысле слова. Связи между людьми совершенно распадаются, почти исчезает такая важная форма этих связей, как диалог. В итоге на месте мрачного повествования первой части возникает своего рода «веселенький» балаган масок и личин. «Действительность» становится цветной, фрагментарной, бессвязной и агрессивной в самой своей ткани.

Распад диалогических отношений особенно хорошо виден в школе, где служит учителем астеник Коля. Сам Коля произносит в классе какие-то длинные полулитературные монологи (такие монологи впер-

вые у Муратовой произносит Люба в «Познавая белый свет»), смысл которых не доходит до учеников, не обращающих на речи учителя ни малейшего внимания. Такой же распад коммуникации царит и между учителями на педсовете. Муратова выбирает школу как место полного распада диалогизма. Вот что она говорит о школе, с которой она связывает ощущение первого испытываемого человеком ужаса:

> Когда я вхожу в любую школу, я начинаю чувствовать что-то, не пойму — то ли это запах, то ли какое-то задыхание… Начинаю разговаривать с учителями — какой-то гипноз притворства, взаимного притворства условных вопросов и ответов, поддакивания. Это первая казарма притворства, это самый распространенный мерзкий ад, который существует[121].

Школа как раз и есть такое место, где диалогизм уступает место симуляции диалога, чистому представлению, репрезентации, обмену условными вопросами, тому, что Муратова называет *притворством*. И в этом смысле школа в фильме — это школа цивилизации.

Фильм распадается на серию малосвязанных друг с другом виньеток, в которых на «авансцену» выходят то одни, то другие персонажи и *представляют себя*, часто в форме гротескных монологов, образцы которых уже являли бродяги из «Среди серых камней». При этом формируется типичная для Муратовой поэтика прямого обращения персонажей в камеру, как известно, табуированного повествовательным кинематографом.

В «Офелии», о которой только что шла речь, имеется короткий, но символический эпизод, когда Офа идет за своей матерью по улице. Неожиданно на первый план выходит старушка, задравшая голову вверх и орущая что-то в сторону балкона, на котором стоит еще более дряхлая старушка, ее мать. Старуха под балконом кричит:

---

[121] Кира Муратова отвечает зрителям. С. 163.

«Мама, я волнуюсь! Я звоню тебе, а ты не берешь трубку». Старуха на балконе отвечает: «Почему ты не звонишь? Я волнуюсь!» Реплики эти многократно повторяются, выражая фундаментальную невозможность диалога. Эта сцена помещена в контекст истории, издевательски подчеркивающей «судьбоносную» связь дочери и матери. Связь эта принимает в данном случае (как и в отношениях Офы с матерью) форму полнейшего отсутствия коммуникации.

Представление персонажей у Муратовой (и это в полной мере кристаллизуется в «Астеническом синдроме») направлено не на другого персонажа, но именно на зрителя. Экспрессивное тут только маскируется под коммуникативное. Человек становится картинкой, которая стремится агрессивно заявить о своем существовании. Короткие скетчи самопредставления появляются у Муратовой в «Познавая белый свет», где странная театральность еще отчасти косвенно связана с картинной, фальшивой презентацией жизни на партийных митингах. Но постепенно внешние мотивировки таких моментов самопрезентации отпадают, в «Астеническом синдроме» отчасти эти монологи на зрителя в конце еще мотивируются, например, безумием пациентов психиатрической больницы, но часто они уже совершенно автономны. В конце фильма Муратова показывает женщину, сидящую в вагоне метро. На какой-то станции на перроне вдруг появляется фотограф и начинает ее фотографировать. И этот переход в изображение неожиданно провоцирует в женщине взрыв агрессивности, который выливается в длительный матерный монолог. Монолог, агрессия и репрезентация в этом эпизоде оказываются совершенно неразделимыми.

Насилие, агрессия всегда связаны с желанием навязать свою собственную правду вопреки логике или традиции. Насилие навязывает свою собственную истину и часто предстает в виде изображения с присущей ему самоочевидностью и автономностью. Изображение неразрывно связано с насилием. Так, например, в «пьесе

в пьесе» («Мышеловке») из «Гамлета» именно в момент наибольшей агрессивности происходит превращение Пирра в картинку:

> ...и меч его,
> Вознесшийся над млечною главою
> Маститого Приама, точно замер.
> Так Пирр стоял, как изверг на картине (*as a painted tyrant*),
> И, словно чуждый воле и свершенью (*like a neutral to his will and matter*),
> Бездействовал (*акт 2, сц. 2, пер. М. Лозинского*).

Гарри Левин прямо говорит в связи с этим описанием о каталептическом состоянии Пирра[122]. Показательно, конечно, что это каталептическое превращение в картину происходит внутри пьесы в пьесе, которая сама выступает как метарепрезентация по отношению к основному сюжету. Эта каталепсия Пирра служит комментарием к знаменитому «бездействию» Гамлета.

Насилие и истина, по выражению французского философа Жан-Люка Нанси, имеют то общее, что и то и другое опирается на самодемонстрацию:

> Насилие ‹...› всегда завершает себя в изображении. ‹...› В проявлении силы самое большое значение имеет производство воздействия, которого от него ожидают. ‹...› Насильник хочет увидеть отметину, оставляемую им на вещах или человеке, на которых он нападает; а насилие главным образом и сводится к отпечатыванию этой отметины[123].

Поскольку изображение, репрезентация — это лишь видимость, заменяющая и прикрывающая собой пустоту, она сопровождается

---

[122] *Levin H.* The Question of Hamlet. N. Y.: The Viking Press, 1961. P. 151.

[123] *Nancy J.-L.* The Ground of the Image. N. Y.: Fordham University Press, 2005. P. 20.

особой агрессивностью, интенсивностью, позволяющими оставить эту отметину силы. По мнению Нанси, художник рисует не *формы*, но *силу*, которая придает изобразительным знакам энергию присутствия. И сила эта часто выражается в деформациях, в превращении объектов изображения в монстров.

У Муратовой мы имеем дело именно с энергией самопрезентации пустоты, превращения картинки, персонажа, маски, персоны в монстра, деформируемого энергией, с которой эта пустота стремится к воздействию. Нанси пишет:

> Презентируя себя, вещь начинает быть похожей на себя, а следовательно, и быть самой собой. Чтобы походить на себя, она должна собрать себя воедино, она собирает, составляет себя. Но ради того чтобы собрать себя, она должна порвать связи с окружением[124].

Презентация тут — это просто радикальная форма экспрессивности. Изображение, как и смерть, порывает причинные связи, укорененность тела в реальности. Тело должно умереть, исчезнуть, чтобы картинка явила себя во всей своей агрессивной наличности[125].

---

[124] *Nancy J.-L.* The Ground of the Image. P. 24.

[125] Морис Бланшо настаивал на сходстве мертвеца и изображения. Правда, труп для него — явление не столько агрессии, сколько недетерминированности, неопределенности. Труп, как считает Бланшо, — это, как и изображение, «не неодушевленный предмет, но Некто, лишенное основания изображение и фигура уникального, становящаяся непонятно чем» (*Blanchot M.* L'Espace littéraire. Paris: Gallimard, 1955. P. 350). По мнению Бланшо, жизнь — это всегда несоответствие себе, и только в трупе человек приобретает окончательную идентичность, становится наконец похожим на самого себя — но именно в этот момент он не имеет жизни. «Живой человек в действительности еще не имеет сходства», — пишет Бланшо (Ibid. P. 351). Этот принцип «несходства» (даже с самим собой) в полной мере присущ персонажам Муратовой.

http://www.philosophy.ru

Показательно, что в конце «Офелии», в момент убийства матери, Офа окончательно обретает себя в сходстве с ней. Смерть матери — это этап, пройдя через который, героиня становится сама собой (см. сцену с зеркалом).

Человек в *культуре* обретает свою окончательную реальность, только превратившись в агрессивную мнимость репрезентации, в своего рода фантазм, «официально признанный» в классической риторике, как пишет Барт, «под названием особой фигуры — „гипотипозы", которая представляет вещи перед взором слушателя, причем не просто констатирует их наличие, а изображает их во всем блеске вожделения...»[126].

В репрезентации, в картинке человек обретает идентичность, устойчивость, вписывается в порядок воображаемого. Воображаемое, как я неоднократно указывал, относится к разряду зеркального, удвоенного. По мнению Юлии Кристевой, оно соблазняет агрессию на себя:

> Зеркальное не только поглощает архаические маршруты влечений и не символизированную агрессию, но оно их привечает и ради этого соблазняет. Зеркальное — конечное и самое эффективное хранилище агрессии и страхов, основной сбивающий с пути соблазнитель[127].

Нарциссическая зеркальность помогает понять, каким образом распад диалога соединяется с самопрезентацией, в которой диалог заменяется агрессивным собиранием себя воедино, самоформированием в некое неустранимое присутствие.

---

[126] *Барт Р.* Эффект реальности // *Барт Р.* Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс, 1989. С. 397.

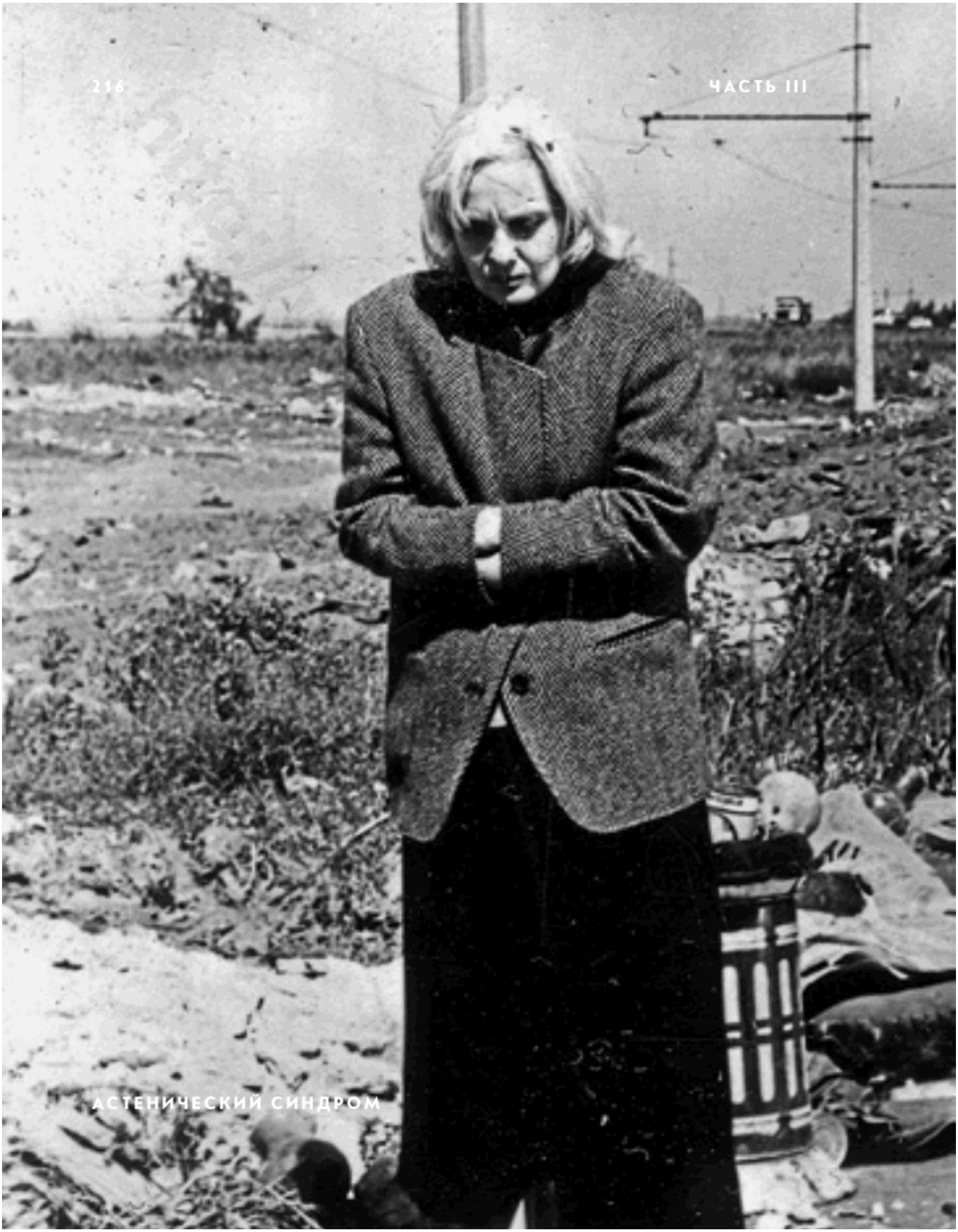
[127] *Kristeva J.* Ellipse sur la frayeur et la seduction spéculaire // Communications. 1975. N 23. P. 76.

http://www.philosophia.com

Превращение человека в картинку происходит почти физически в момент кризиса каталептического ступора, стирающего «реальность» тела во имя репрезентативности[128]. Вот почему важно понять, что означает для Муратовой каталепсия, которая время от времени возникает в ее фильмах: в «Чувствительном милиционере» возникает неподвижный старик в ступоре; в «Увлеченьях», например, на беговой дорожке лежит без движения героиня Литвиновой, постоянно фантазирующая на тему собственной смерти, морга и т. п. В «Чеховских мотивах» во время истерики отца его малютка сын постепенно впадает в сонный ступор, в «Настройщике» Лина рассуждает о том, как она любит впадать в оцепенение, во «Второстепенных людях» каталепсия выдвигается в центр сюжета.

Каталепсия (то есть замирание в неподвижности) становится принципиально важным проявлением психической жизни в XIX веке в связи с открытием гипноза и истерии. Шарко, например, считал, что гипноз проходит три стадии — летаргию, каталепсию и сомнамбулизм. Гипноз интересовал Шарко среди прочего еще и потому, что позволял ему симулировать параличи, которыми страдали больные истерией. Шарко различал органические параличи, связанные с повреждениями нервной системы, и динамические параличи психологической этиологии, источником которых была психическая травма. Каталепсия понималась им как такое состояние, в котором психическая травма повторялась в виде репрезентации и влекла за собой театральное по своему существу воспроизведение посттравматического паралича. Так, например, Шарко рассказывал о пациенте, который глубоко порезал бритвой руку, поте-

[128] Еще в «Коротких встречах» героиня Муратовой говорит о смерти какого-то коррумпированного чиновника в горсовете (начальника отдела водоснабжения), что она в связи со смертью стала его уважать: все-таки умер. Смерть придает этому ничтожеству репрезентативную импозантность.



АСТЕНИЧЕСКИЙ СИНДРОМ



1989

рял много крови и долгое время лечился от малокровия. Шесть лет спустя, разгружая бочки, он легко ранил ту же руку. Через пять минут он потерял сознание и находился без сознания двадцать минут. Придя в себя, он не мог ходить и постепенно развил симптомы истерической эпилепсии. Шарко прямо утверждал, что истерическое воспроизведение симптомов прошедшей болезни связано с воздействием на человека чувства ужаса, которое заставляло его через паралич воспроизвести прошлую травму. Каталепсия — это состояние перехода от нынешней реальности к реальности мнимой и, в сущности, перехода от актуального поведения к симуляции, театральному воспроизведению прошлого. В этом смысле каталепсия — это одна из форм перехода от одного уровня «реальности» к другому уровню (от памяти о травме к ее повтору в репрезентации). Характерно, что в клинике Сальпетриер, где работал Шарко, истерички, как и загипнотизированные пациенты, часто назывались живыми скульптурами[129]. Спазмы, судороги, странные позы у истеричек — все это вполне может быть понято именно как проявление энергии, силы, превращающее тело в сцену, на которой репрезентируется травма. Эти неподвижные тела как раз несут в своих позах «след» силового воздействия, которое передается и внешнему наблюдателю. Шарко говорил о второй стадии истерического припадка, как о *клоунизме*:

> Пациент ломает или рвет все, что попадает в его руки. Он принимает страннейшие из вообразимых поз и положений, полностью оправдывающие название *клоунизма*, которое я предложил для обозначения этой части второго периода припадка[130].

---

[129] Театрально-живописно-скульптурный аспект истерии в XIX веке подробно рассмотрен в кн.: *Didi-Huberman G.* Invention de l'hystérie. Paris: Macula, 1982. P. 113–172.

[130] *Charcot J.-M.* Clinical Lectures on Certain Diseases of the Nervous System // Classics in Psychology / Ed. by T. Shipley. N. Y.: Philosophical Library, 1961. P. 394.

Каталепсия, таким образом, — это знак превращения тела в изображение чего-то иного, его отключения от нынешней реальности в пользу реальности воображаемой. Но это и буквальная фиксация в теле образов прошлого, метафорическое умирание настоящего тела[131]. В «Астеническом синдроме» кататония поражает Колю в кинотеатре. И она выражается в реакции на травму репрезентации смерти в первой части фильма, смерти, которую Коля истерически воспроизводит в припадке собственной каталепсии. Характерно, конечно, что фильм начинается изображением похорон, гроба покойника в фильме в фильме, а кончается видом Коли, неподвижно (как труп) лежащего на полу пустого вагона метро. Одна форма репрезентации (кино) симулируется в другой форме репрезентации — каталепсии.

Астения играет в этом подсознательном миметизме существенную роль. Астения — это ослабление способности организма противостоять окружающей среде, оказывать ей сопротивление, а следователь-

---

[131] Травма, вызывая удивление, уже у Декарта приводит к омертвению тела и его превращению в репрезентацию. В «Страстях души» Декарт описывает, каким образом неожиданность впечатления «заставляет духи, находящиеся в полостях мозга, направляться к тому месту, где находится впечатление от предмета, вызывающего изумление. Иногда она направляет туда все духи, которые настолько заняты сохранением этого впечатления, что ни один из них не проходит оттуда в мышцы и даже не отклоняется от своего прежнего пути в мозгу. Вследствие этого все тело становится неподвижным, как статуя» (*Декарт Р.* Страсти души // *Декарт Р.* Соч. в 2 т. М.: Мысль, 1989. Т. 1. С. 512). Под влиянием картезианства обездвиживание, каталепсия, фиксация в живых картинах становится основой экспрессивной техники в европейском театре XVII–XVIII веков, как на многих примерах убедительно показал Джозеф Роч (см.: *Roach J.* The Player's Passion. Studies in the Science of Acting. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1993. P. 58–92). Но и в более широком смысле обездвиживание — это способ перехода *существования* в *презентацию*.

но, и сохранять свое Я в неприкосновенности[132]. Когда-то Роже Кайуа попытался применить понятие астении к исследованию мимикрии в животном мире, прежде всего среди насекомых. Кайуа определил астению как «нарушение устойчивых отношений между личностью и пространством»[133]. Существо исчерпывает наличествующий у него запас сил, необходимый для сохранения внятной локализации в пространстве, положения своего Я. Я утрачивает свое место и как бы расползается в окружающей среде, сливаясь с ней. Существо мимикрирует под окружение, делается его частью. В процессе этого превращения в окружающее пространство жизнь, как пишет Кайуа, «отступает на один шаг», животное становится похожим на растение или даже на неживую материю. Речь идет о регрессе жизни к состоянию смерти:

> Перейти в иное царство природы насекомому часто помогает каталептическое состояние: например, долгоносики замирают, палочковидные привиденьевые свешивают вниз длинные лапки, гусеницы-землемерки вытягиваются и застывают, вызывая неизбежную аналогию с судорогой в истерическом припадке. ‹…› Нередко насекомое уподобляется не просто растению или веществу, а гнилому растению или разложившемуся веществу. Крабовый паук-бокоход напоминает птичий помет, причем паутина похожа на самую жидкую, быстро высыхающую часть капли, будто скатившейся по листу. ‹…› Трудно яснее показать дефицитарный характер данного явления, ориентированного на неподвижность, возврат к неорганике, что и кажется мне здесь главным[134].

---

[132] Астеническим механизмом объясняется, например, каталепсия героя Жан-Пьера Лео в «Свинарнике» Пазолини. Он становится живым трупом потому, что не может принять никакого жизненного решения, так как противоречивые требования жизни превышают отпущенную ему возможность на них адекватно реагировать.

[133] *Кайуа Р.* Мимикрия и легендарная психастения // *Кайуа Р.* Миф и человек. Человек и сакральное. М.: ОГИ, 2003. С. 98.

[134] Там же. С. 99–101.

Занятно, что местом, где Колю неизменно поражает каталепсия, является метро, в толпе которого герой физически утрачивает способность отделять себя от других.

Репрезентация в такой перспективе оказывается имитацией смерти, то есть именно каталепсией, понимаемой как основа репрезентации в широком смысле этого слова. Энергия репрезентации, насилие, кроющееся за изображением, начиная с «Астенического синдрома» постоянно связываются режиссером с преображением смерти в аттракцион. Именно это преображение, эта мимикрия под смерть и позволяет ей в конечном счете становиться объектом эстетического любования и эротического вожделения. В одном из эпизодов «Астенического синдрома» Коля попадает к своей сестре Юле, где компания гостей играет в живые картины, аранжируя голые тела мужчин и женщин в виде неподвижных изваяний. По заданию игры тела эти должны выражать идею любви. Несколько раньше Муратова показывает нам картину, висящую в кабинете директора школы, в которой служит Коля. На картине этой невероятным образом изображен парящий в небе купидон в пионерском галстуке[135]. Этот купидон — прямой предшественник той пластической эротики, которую изображают гости Колиной сестры. В одной из живых картин рядом с обнаженной женщиной в украшенной цветами шляпе сидит голый мужчина и держит в руке зеркало, в котором отражается лицо женщины. Элемент нарциссизма тут налицо. Структурно живая картина напоминает «Венеру с зеркалом» Веласкеса из Национальной галереи в Лондоне. Коля умудряется переаранжировать эту картину, уло-

[135] Первоначально купидон этот возникает в целой серии странных изображений, среди которых реклама «Морковка для младенцев», портрет Ленина среди кур и индийская богиня Кали с отрубленной головой в руке и гирляндой голов вокруг шеи. Культ этой богини, как известно, сопровождался невероятно кровавыми жертвами.

жив моделей на кровать в позах покойников. Через мгновение он сам занимает место мужчины. Женщина уходит, и он лежит в каталептическом беспамятстве в клубах искусственного дыма, окружающих его подобно облаку живописных видений. Одна форма идеализации — эротическая — сменяется другой формой, связанной со смертью, — танатографической.

Живая картина в контексте кинематографа имеет особое значение. Она превращает кадр в живописное полотно (хотя Муратова и не стремится к полной имитации живописного оригинала), а живописное полотно превращает в иллюзию реальности, обманку — *trompe l'œil*. Мы ведь знаем, что это не картина, но фотография живых людей, только имитирующих картину. Речь идет о реверсии принципа живописной репрезентации. Не холст имитирует жизнь, но жизнь имитирует холст. Как пишет Паскаль Боницер:

> [В такой обманке] репрезентация разоблачает себя дважды — как иллюзия подлинного зрелища и как иллюзия реальности. Сознание и картина, кадр (*plan*) и картина (*tableau*), если хотите, первоначально нераздельные в иллюзии реальности, вдруг отделяются друг от друга. И именно это *отделение*, а не иллюзия и составляют наслаждение от *trompe l'œil*[136].

Обманка, иллюзия реальности лежат в основе кинематографа, но в момент, когда *trompe l'œil* обнаруживает себя в кино в живописных кодах, иллюзия реальности рушится, кадр и картина, как выражается Боницер, отделяются друг от друга.

Жан-Франсуа Лиотар считал живую картину воплощением *некино* (*acinéma*). Она располагается по ту сторону записи движения, составляющего основу кинематографической поэтики. В живой кар-

---

[136] *Bonitzer P.* Peinture et cinema: Décadrages. Paris: Cahiers du cinéma — Editions de l'Etoile, 1985. P. 34.

тине, по мнению Лиотара, нормальный кинематографический синтез движения приостанавливается и обнаруживается некая особая форма интенсивности, связанная с неподвижностью. Лиотар указывал на связь этой интенсивности с эротизмом[137] в его садистском варианте. Главным для Лиотара в живой картине является изоляция целого тела как объекта желания. Отделение кадра от картины как раз и является формой такой изоляции. Картина перестает быть рамкой, сквозь которую мы наблюдаем за действительностью, и становится изолированной целостностью. Как замечает Лиотар, в живой картине фигурируют «„целые люди" в качестве отдельных эрогенных зон, на которые направлены влечения зрителя»[138].

Это превращение людей в картины действительно характеризует эротизм де Сада. Картина вписывает в пространство тела взгляд. Этот взгляд членит тело на зоны, превращает их в фетиши, предвкушает грядущее сексуальное наслаждение от их «использования». Раскадровка — это первая стадия садистского расчленения, целиком прописанная в области воображаемого[139]. Марсель Энаф ви-

---

[137] Он, например, ссылался на странную практику позирования в некоторых заведениях в Испании, где клиенты с расстояния смотрят на женщин (обнаженных или одетых), принимающих определенные позы.

[138] *Lyotard J.-F.* L'Acinéma // Cinéma: theories, lectures. Paris: Klincksieck, 1978. P. 366.

[139] Шанталь Тома считает, что для Сада нехарактерен синекдохический подход к телу, когда, например, обнаженная часть тела в стриптизе лишь отсылает к еще скрытой и желаемой части тела или ко всей телесной целостности. Тома находит у Сада эротизм самодостаточного телесного фрагмента. Она пишет о «ярости расчленения [или раскадровки — *decoupage*], которая не знает разделения тела на эрогенные зоны; она, скорее, соответствует утверждению крайней материальности („все, что имеет части, — материально")» (*Thomas C.* Sade, l'œil de la lettre. Paris: Payot, 1978. P. 61). Отношение к целому тела отмечено для Тома идеальностью потому, что целое как целое существует лишь идеально. Я, однако, не считаю матери-

дит в этой первичной эротической операции кадрирования и обездвиживания существенную для оргий разметку живого и неживого, движения и смерти[140].

В живой картине тело, предлагаемое зрителю, — это экспрессивное тело, которое уже движется в сторону смерти. Экспрессивность этого тела схвачена в рамки мертвящей репрезентации. Это уже тело жертвы. В «Трех историях» Тихомиров в исполнении Маковецкого убивает свою соседку потому, что она ходит голая по квартире: «это коммунальная квартира, а она раздетая по квартире ходит...» Труп соседки — труп эротически вполне привлекательной молодой женщины, обездвиженный и вставленный в рамку шкафчика, в котором убийца таскает ее по городу. На шее соседки преувеличенно грубо сделан разрез, членящий ее труп, отделяющий голову от туловища.

Показательно, что в игре в живые картины в «Астеническом синдроме» живые люди называются просто материалом, из которого следует сделать скульптуру. Вслед за эпизодом с живыми картинами Муратова вставляет в фильм «живые картины» иного толка, точно так же выпадающие из повествования, как мишени в «Перемене участи». Это серия изображений голых мужчин в полный рост, фронтально развернутых на зрителя и смотрящих ему в глаза. Все они помещены в жутковатые интерьеры и производят гнетуще грустное впечатление. В принципе, они отсылают к эпизоду из первой части (фильм в фильме), где Наташа приводит в дом какого-то

---

альность тут противоположной идеальному. Она, на мой взгляд, вписывается в отношения жизни и смерти (как финального утверждения чистой материальности). И все-таки отказ от идеальности целого, канонизированного классическим искусством, несомненно важен и для Муратовой, решительно рвущей с господствующей традицией репрезентации обнаженной натуры.

[140] *Hénaff M.* Sade: L'Invention du corps libertin. Paris: PUF, 1978. P. 120.

алкаша и пытается с ним переспать. Алкаш раздевается, и Муратова демонстрирует его нам в голом виде. Режиссер откровенно имитирует тут классическую репрезентацию, используя дверной проем в качестве рамы и помещая в глубину коридора зеркало, в котором мужчина отражается. Здесь впервые фронтально снятый голый мужчина являет себя откровенно в контексте астении.

Серия обнаженных второй части открывается изображением голого юноши у большого зеркала в захламленной квартире рядом с пылесосом и санками. Второй изображен в подобном же хаосе рядом с телевизором. Третий — в грязи на фоне стены, на которой висят полка, мухобойка и люминесцентная лампа. Четвертый сидит на стуле. Рядом с ним на полу куча грязи, щетка и большой жестяной таз с водой. Пятый стоит в проеме двери. Шестая фигура — женская. Девушка стоит в углу помещения, затянутого красным и белым полотнищами. Она единственная, кто прикрывает свои гениталии руками[141].

Странные модели Муратовой — тоже своего рода живые картины, в которых смерть и эротика сплетаются воедино. Обнаженные ведут себя как терпеливые натурщики. Их нагота прямо отсылает к классическому искусству, кодифицировавшему мотив изолированного обнаженного тела и связавшему его с идеей прекрасного. В «Настройщике» Муратова заставит Любу разглядывать классические штудии голых мужчин и будет иронизировать над ее неспособностью читать эти штудии согласно принятым кодам. Кеннет Кларк

---

[141] Мне уже приходилось писать о том, что Муратова играет тут с культурными кодами зрения, нормализовавшими созерцание женского тела как эротического объекта и делающими недопустимым превращение мужского тела в такой объект. Именно поэтому грустные тела позирующих мужчин так шокируют зрителя (см.: *Ямпольский М.* В защиту крепкого сна // *Ямпольский М.* Язык — тело — случай. М.: НЛО, 2004. С. 236–238).

писал, что обнаженное тело — это не мотив и не форма искусства. Он указывал на то, что мы полагаем «человеческое тело объектом, на котором приятно остановиться глазу и который нам радостно видеть изображенным». Но, замечает он, каждый, кто присутствовал в художественной школе на уроке рисования, знает, каким невыносимо бесформенным и жалким выглядит тело натурщика, над которым трудятся ученики. «Тело не относится к тем мотивам, которые могут быть превращены в искусство прямым переносом, вроде тигра или заснеженного пейзажа»[142]. Обнаженное тело в искусстве — это всегда искусственное, идеализированное тело. То, что представляется нам воплощением естества, оказывается кульминацией искусственности. Обнаженная натура выявляет принципиальную грань, отделяющую человека от животного. Человек не может существовать в своем природном естестве, которое кричит о себе как о травматической патологии. История христианского искусства до высокого Ренессанса знала два типа изображения обнаженных[143]: грешников, низвергаемых в ад, — так называемая преступная нагота, *nuditas criminalis* — и нагота воскресших из мертвых, *nuditas temporalis*. Мишель Массон считает, что впервые ничем не мотивированная и теологически не окрашенная нагота возникает во фресках Микеланджело, где появляются просто нагие тела без внятной легендарной идентичности, известные в искусствоведении как *ignudi* — обнаженные. Массон считает, что их появление на стенах церкви было настоящим скандалом[144].

Но еще больший скандал — отказ от идеальной красоты классического искусства и возвращение обнаженных на стадию позирования,

---

[142] *Clark K.* The Nude. A Study of Ideal Form. Garden City: Doubleday, 1959. P. 25.

[143] Помимо Адама, Евы и Ноя. Я также опускаю «языческую наготу» — всяческих Венер.

[144] *Masson M.* La chapelle Sixtine: La voie nue. Paris: Cerf, 2004.

на стадию «грустных натурщиков». Поступая таким образом, Муратова обнаруживает искусственность репрезентации. Помещение обнаженных в бытовой контекст (несколько иначе Муратова повторяет тот же опыт в «Чувствительном милиционере», где Толя и Клава бродят голые по квартире — моются, готовят завтрак и т. п.) особенно решительно трансформирует идеализирующую установку, связанную с *nu*. Обнаженная натура традиционно всегда влекла за собой идеализацию среды, в которой она изображалась. К тому же натурщики Муратовой разрушают автономию нагого тела, устремляя взгляд прямо в глаза зрителю. Такой взгляд характеризует «Венеру Урбинскую» Тициана, послужившую прототипом для «Олимпии» Эдуарда Мане[145]. Этот взгляд вызывает скандал потому, что вводит обнаженного в пространство зрителя, прорывает невидимую стену, отделяющую зрителя от идеальной репрезентации, и тем самым разрушает эффект эстетической автономности, изолированности идеального тела. Этот эффект выхода из пространства репрезентации в пространство зрителя, опробованный в «Астеническом синдроме», будет систематизирован в «Два в одном» (речь об этом ниже). Отмечу здесь, что в «Олимпии», в которой зрители видели куртизанку, современники обнаруживали явную связь со смертью[146], которая также налицо и в натурщиках Муратовой.

---

[145] Массон обнаруживает первое обнаженное тело, устремляющее свой взгляд на зрителя, среди микеланджеловских *ignudi* в Сикстинской капелле. При этом это единственный из примерно четырехсот персонажей, устремляющий прямой взор на зрителя (*Masson M.* La chapelle Sixtine: La voie nue. P. 91–95).

[146] Т. Дж. Кларк замечает: «Конечно, факт сексуальности Олимпии проявляется в критических писаниях, но чаще всего в искаженной форме: они [критики] говорили — и вовсе, как кажется, не шутя — о насилии, приложенном к телу, о его физической нечистоте и об общем ощущении смерти и распада» (*Clark T. J.* The Painting of Modern Life. Paris in the Art of Manet and His Followers. Princeton: Princeton University Press, 1984. P. 96).

Можно предположить, что взгляд натурщика, устремленный в глаза зрителю, — это «зеркальное отражение» пристального взгляда художника, устремленного на модель. Взгляд этот прямо отсылает нас к ситуации позирования и создания полотна. Рауль Руис, режиссер, который особенно много работал с инкорпорированием живописи в кинематограф, вообще считает, что напряжение статичных картин в кино связано с утопической попыткой вернуться во времени от готовой картины к моменту позирования. По его мнению, модели стремятся в точности восстановить позы, которые им не даются:

> Они постоянно крутятся вокруг этой позы, которая их влечет и от них ускользает. От этого возникает известное физическое напряжение, то же, что должны были испытывать оригинальные модели. Это общее напряжение — мост, соединяющий две группы натурщиков. Микродвижения оригинальных моделей, зафиксированные в картине, таким образом, воспроизводятся натурщиками живой картины. Первые модели в каком-то смысле вновь воплощены в живой картине или, во всяком случае, воплощенным оказывается это напряжение. В таких вторично воплощенных жестах некоторые философы, такие как Ницше и Клоссовски, видели иллюстрацию, а может быть, и доказательство вечного возвращения того же[147].

Экспрессивизм моделей у Руиса возникает от напряжения повторения и фиксации, то есть от самого жеста воспроизводства и паралича. Эротизм и смерть — главные компоненты такого рода экспрессивизма. Уже в начале «Астенического синдрома» Муратова откровенно монтирует фотографии на могилах с фотографиями на документы или фотографиями передовиков на доске почета. Все эти лица — лица «мертвецов». Все, что

---

[147] *Ruiz R.* Poétique du cinéma. 1. Miscellanées. Paris: Dis Voir, 1995. P. 51.

осталось от жизни Наташи и ее мужа, фигурирует теперь тоже только на фотографиях, играющих важную роль в первой части фильма. Функция этих фотографий — указание на отсутствие. Такую же роль играли слайды в «Долгих проводах». Между живущим и мертвым (уехавшим) устанавливается дистанция, которая предполагается в любой репрезентации. Репрезентация при этом начинает играть роль посредника между двумя абсолютно разъединенными мирами.

Кайуа сравнил процесс мимикрии с фотографированием. Превращение существа в то, что его глаз видит вокруг себя, он вслед за Й. Лёбом «определил как *телефотографирование* образа, возникающего на сетчатке, на поверхность тела, диффузный перенос с сетчатки на кожу»[148]. Он же пишет:

> Морфологическую мимикрию, подобно хроматической мимикрии, можно было бы тогда сравнить с фотографированием формы и рельефа, но фотографированием не в плоскости изображения, а в трехмерном пространстве со всей его широтой и глубиной. Это своего рода фотография-скульптура, или *телепластика*[149].

Каталептик — это тоже выполненная в теле фотография травмы, ходячая живая картина, и в таком своем качестве он может считаться аллегорией муратовского кинематографа в целом.

Мертвец, конечно, не ассоциируется с энергией, в которой нуждается изображение. Смерть — это тот предел, к которому стремится ослабленное, диффузное Я психастеника. Но мертвец — не просто неживая природа. Он является самым травматическим из возможных «образов» потому, что воплощает

---

[148] *Кайуа Р.* Мимикрия и легендарная психастения. С. 86.

[149] Там же. С. 93.

в себе финал существования, а следовательно, и конец всяких смыслов. Он — вызов репрезентации как *смыслополагающей деятельности*. А потому репрезентация кровно связана с ним безостановочной попыткой скрыть его под покровом эстетического, закономерного, осмысленного. Каталептик — это подражание мертвецу, фундаментально трансформирующее его травматическое зияние в репрезентативный аттракцион, травму — в энергию презентации. Каталептик указывает на труп за идеализированной скульптурой.

Отношение каталептика, трупа и репрезентации — центральная тема «Второстепенных людей» (2001). Фильм начинается с того, что врач обсуждает с женщиной судьбу безнадежного пациента и утверждает, что его агония не продлится более трех дней. Женщина неожиданно начинает возмущаться: как же так, вы говорите об агонии, а совсем недавно вы говорили о коме. Доктор отвечает:

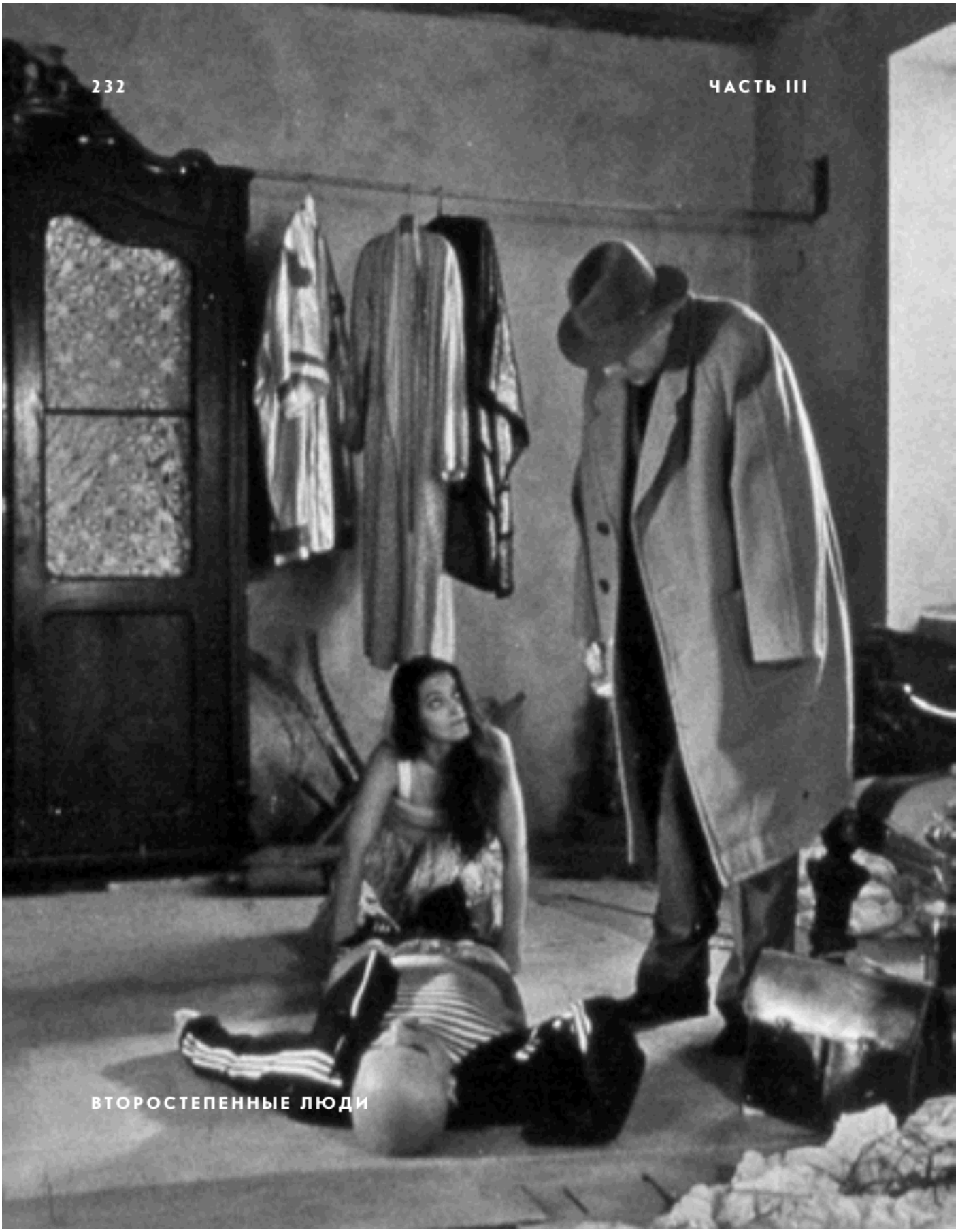
> Кома? Я такого не говорил, не мог говорить. Я мог упомянуть коматозное состояние, ни о какой коме не может быть и речи.

Но женщина настаивает на своем. Она приносит медицинскую энциклопедию и зачитывает статьи «Агония» и «Кома». Агония — «состояние, непосредственно предшествующее смерти. ‹…› В период агонии сознание обычно утрачивается, черты лица заостряются, цвет лица становится землистым…» и т. д. Кома — «бессознательное состояние с глубоким торможением коры и подкорковых структур головного мозга…» Муратова иронически подчеркивает необходимость проводить различие между состоянием, предшествующим смерти и выражающимся в нарастающем процессе уменьшения жизни, и комой как стационарным состоянием, не предполагающим процесса. Именно последнее и связывается с каталепсией. По мере чтения статьи об агонии женщина сама постепенно впадает

в некую психологическую агонию. Врач просит ее успокоиться, принять успокоительного. Но вместо этого она вдруг включает музыку и начинает самозабвенно танцевать. Кома и представление предстают как две стороны одного и того же. Танец как будто прямо укоренен в имитацию смерти. Показательно, что профессия женщины — ведущая ток-шоу; то, что называется *show woman*.

После того как врач выходит из дома агонизирующего пациента, он сталкивается с соседом умирающего. Тот признается ему, что смерть соседа нисколько его не печалит, хотя он ритуально и изображает печаль, и тут же спрашивает доктора, что за странные гримасы тот строил. Доктор объясняет, что он после рабочего дня занимался гимнастикой для лица.

Эта гимнастика для лица — типичное муратовское изобретение, которое часто возникает в ее фильмах в контексте смерти. Впервые она, по-видимому, появляется в «Перемене участи», когда тюремщики приглашают в камеру Марии заключенных, чтобы те развлекли ее *представлением*. Один из «артистов» ест стекло, другой показывает фокусы, а третий делает «гимнастику для лица» — иными словами, совершенно немотивированно и подчеркнуто энергично приводит в движение свои лицевые мышцы. «Гимнастикой для лица» занимается и маленькая убийца из третьей новеллы «Трех историй» — Лиля Мурлыкина. Эта маленькая девочка точно так же жмурится, щурится, деформирует свое лицо. В данном случае «гимнастика» эта прямо связана со смертью и по-своему отмечает переход юного монстра из «естественного» состояния детства в искусственное состояние цивилизованности. «Гимнастикой» этой занимаются дети в «Чеховских мотивах» и Андрей в «Настройщике». Эти гримасы заменяют естественную экспрессивность лица неким искусственным суррогатом. Врач, занимающийся гимнастикой лица, уверяет встречного, что очень жалеет умирающего, что он сострадает, и «гимнастика» входит в контекст этих фальшивых заверений.



ВТОРОСТЕПЕННЫЕ ЛЮДИ



2001

«Гимнастика для лица» — набор псевдоэкспрессивных мимических движений, которым, однако, не удается ничего выразить[150]. Этим она напоминает бессмысленную речь Профессора в «Среди серых камней». И то и другое маркирует распад «естественной» связи между означающими и означаемыми, утрату референции. Эрнст Крис, специально исследовавший проблему мимической экспрессивности у душевнобольных, утверждал, что чрезмерная и совершенно бессодержательная мимика шизофреников связана у них с поиском естественного выражения лица, которого они не в состоянии достигнуть. Дело в том, что лицевая экспрессивность является спонтанным выражением эмоций. Когда же эмоций нет, когда вместо органического Я имеется совершенная пустота, движения лица становятся абсолютно бессодержательными, пустыми, натянутыми. Мимика становится именно «гимнастикой для лица». Крис говорил о «лихорадочных усилиях представления нормального лица», прикрывающих пустоту[151]. Экспрессивность в своем естественном состоянии направлена на окружающих и выполняет коммуникативную функцию. У шизофреников эта коммуникативная функция нарушается, и экспрессивность совершенно утрачивает смысл, замечает Крис:

> Человеческая мимика обращена к другому человеку; она нацелена на контакт. Именно этот контакт в шизофреническом процессе ослаблен, а в кататоническом состоянии разрушен[152].

---

[150] «Гимнастикой для лица» рекомендовал заниматься своим натурщикам Лев Кулешов. Главная задача придуманных им упражнений для лица — десемантизация физиогномики (см.: *Ямпольский М.* Эксперименты Кулешова и новая антропология актера // *Ямпольский М.* Язык — тело — случай. С. 152–172).

[151] *Kris E.* Comments on Spontaneous Artistic Creation by Psychotics // *Kris E.* Psychoanalytic Explorations in Art. N. Y.: Schocken, 1964. P. 111.

[152] Ibid. P. 112.

Кататония, каталепсия, таким образом, прямо связаны с «гимнастикой для лица», которая оказывается формой проявления презентации, энергичного представления себя, заменяющего собой коммуникацию, контакт. Но эта трансформация прямо и непосредственно указывает на смерть, вписанную в представление как пустота, отсутствие личности, спонтанно выражающей себя. Речь идет о смерти эмоций, вместо выражения которых человек вынужден прибегать к танцу или гимнастике для лица. Каталепсия и презентация себя в изображении, таким образом, всегда отсылают к смерти, к мертвецу[153] и являются динамической формой гримасы смерти.

Эксцентрический медицинский пролог из «Второстепенных людей» получает свое полное развитие в основном сюжете. Женщина (Вера в исполнении Наталии Бузько) затаскивает врача в дом, полный копий классических картин и скульптур. Она умоляет за-

---

[153] В своих рассуждениях о кино Муратова подчеркивает, что в кинематографе ее особенно интересует зафиксированность, то, что жизнь осталась по ту сторону камеры, а работа кинематографиста — это работа с картинками, изображениями, и в этом ее коренное отличие от театра: «Я очень много общаюсь с живыми людьми, когда отбираю персонажей для фильма. Потом надо их всех загнать в пленку, вот именно так — загнать в пленку, и все, до свидания, закрыть дверь монтажной. И работать с пленкой, потом со звуком и так далее. А у вас, у всех остальных, уже погода может испортиться, вы можете заболеть, можете меняться, просить больше денег, скандалить, друг с другом ссориться — вы меня уже не интересуете. Живые компоненты ушли отсюда, понимаете? Вот это кино» (Кира Муратова: «То, что называется „кич“ или „безвкусица“, мне не чуждо»). Или то же самое в другом интервью: «Почему кино для меня является родиной? Потому что все, что ты там сделал, ты зафиксировал на пленке — и оно есть! Помимо тебя! ‹…› Живые люди — это очень опасно, понимаете, живые… Я всегда говорю, что хочу их всех загнать в пленку, и все!» (Кира Муратова: «Живые люди — это очень опасно»).

щитить ее от пьяного. Но не успевает доктор унять этого пьяного, как тот замертво падает на пол. Появление неподвижного тела на полу рифмуется Муратовой с неподвижными произведениями искусства. Сама Вера, нервно суетящаяся у тела, тоже находит время замереть перед зеркалом — превратиться в такое же неподвижное изображение.

Далее начинаются полукомические попытки избавиться от трупа (мотив этот уже был разработан Муратовой в первой новелле «Трех историй» — «Котельной № 6» — и вновь окажется в центре в «Два в одном»). Полная бесчувственность Веры к случившемуся перекликается с бесчувственностью тела, которое они с врачом запихивают в большую сумку на колесах, с бесчувственностью пьяного, которого навстречу им волокут милиционеры и т. п. Эта общая бесчувственность — знак всеохватывающей астении.

То, что представление так или иначе связано со смертью, явствует из явления абсолютного двойника почившего, оказывающегося его близнецом[154]. Неожиданно появляется представительница уголовного розыска, расследующая совершенное тут же (в поселке «новых русских») неделю назад убийство — нашли расчлененный труп. Следовательница находит на полу руки манекена, и расчленёнка каким-то образом связывается с куклой, симулякром. Сама следовательница впервые является за зеркалом, в котором отражается «Шоколадница» Жан-Этьена Лиотара, и ассоциируется с картиной. Через мгновение она с Верой располагается на фоне грубой копии «Леды и лебедя» Франсуа Буше. Странным образом копия эта зеркально перевернута: там, где у Буше правая сторона, у копии — левая. Каталепсия входит в фильм в настойчивом режи-

[154] Показательно, что каталептика засовывают в сумку, из которой извлекаются искусственные части человеческого тела — ноги, руки. Сумка — место превращения тела в куклу, его «клонирования».

ме сравнения людей и картин, зеркального преображения людей в отражения, или двойников. Содержание картин, как мне представляется, в данном случае играет минимальную символическую роль, но персонажи буквально не могут отделиться от сопровождающих их изображений. Когда в дом почти тут же входит его хозяин, он возникает в сопровождении собственного портрета. Эта сюита изображений предвосхищает использование живописи в «Два в одном».

Узнав о недавнем убийстве с расчленением, хозяин дома говорит, что женщин не надо убивать, их надо насиловать, «а если убили и разрезали, надо сварить и съесть, не выбрасывать же...»[155]. Хозяин шутит, но не совсем. В багажнике его собственного автомобиля лежит связанный человек в форме эсэсовца — этакий театральный травести, — и пока хозяин требует, чтобы его прикончил телохранитель, тот благополучно умирает. В «Трех историях» (в «Котельной № 6») режиссер уже предлагал зрителям поглядеть на труп, возникающий из открываемого шкафчика, здесь же труп является из багажника. Само явление мертвеца представляется как аттракцион, трюк иллюзиониста или гиньоль (к этой же гиньольной поэтике относятся и каннибальские заявления хозяина дома). Эти «выскакивания» трупов из ящиков имеют вполне театральный или, вернее, балаганный характер.

Труп в той или иной форме постоянно присутствует в фильме, большая часть которого посвящена попыткам Веры избавиться от сумки с «покойником». Вполне логично, конечно, что и сама она в какой-то момент садится и засыпает, как Николай в «Астеническом синдроме», проявляя астеническую склонность к каталепсии. Позже она объясняет: «Это у меня такая ответная реакция орга-

---

[155] Этот словесный каннибализм отсылает к теме жертвы и жертвоприношения, о которой речь пойдет дальше.

низма»[156]. Труп же, который в конце концов оказывается впавшим в каталепсию астеником, неизменно провоцирует в своем «энергетическом» поле всевозможные виды представления.

Представления эти Муратова придумывает со свойственной ей издевательской смелостью. Сначала Вера поет песню в окружении античных гипсов. Стоит Вере попытаться сунуть сумку с покойником между гаражами, в просвете возникает эксгибиционист, демонстрирующий Вере свое серое, «мертвое» тело (явная отсылка к «живым картинам» и фронтальной презентации голых мужчин в «Астеническом синдроме»). Вера узнает его — она училась с эксгибиционистом в хореографическом училище, и тут же сама изображает какие-то танцевальные па. То, что демонстрация шокирующе «мертвого» тела эксгибициониста прямо связывается и с трупом, и с искусством танца, — характерный ход парадоксальных муратовских ассоциаций. В какой-то момент сама Вера начинает петь «арию куклы» и танцевать «танец куклы». (Кукла — еще один вариант мертвого тела презентаций и игр — излюбленный мотив Муратовой, начиная со «Среди серых камней», где умирающая девочка настойчиво сравнивается с куклой. В «Астеническом синдроме» эпизоду похорон предшествует изображение выброшенной, «умершей» куклы, в «Трех историях» куклы ассоциируются с брошенными детьми.) И все вокруг тоже пускаются в пляс. «Второстепенные люди» — черная комедия, постоянно срывающаяся в пародийный мюзикл. Тут все что-то представляют, а культура и репрезентация, как грибы, нарастают на покойниках. Сумасшедший из соседнего дурдома тут изображает Наполеона; мужчина страстно целуется с обезьяной; дебил Миша, помогающий Вере

[156] Неспособность же к «гимнастике для лица» также получает у нее объяснение: она не улыбается насильственно потому, что от этого у нее болят щеки. «Гимнастика для лица» сопровождает у Муратовой каталепсию.

в ее злоключениях, вдруг читает стихи; хозяин дома, в машине которого оказывается труп, — филолог и т. п. В конце фильма Муратова показывает Веру выступающей на самодеятельном концерте перед аудиторией стариков. Этот финальный концерт подводит итог фильму как сплошной цепочке представлений, в центре которых оказывается мнимый мертвец — каталептик. Сумасшедшие (истерики, астеники, каталептики, шизофреники) у Муратовой — это вообще фигуры культурной презентации *par excellence*. Они несут в себе смерть, превратившуюся в представление[157].

Во «Второстепенных людях» цепочка «смерть — каталепсия — представление» составляет существо сюжета. Все три эти состояния связаны между собой миметически. Каталепсия — это имитация смерти, а представление — имитация каталепсии, ее прямой плод, находящий абсолютное воплощение в живых картинах. Раздражающая искусственность представления — это прямая проекция распада экспрессивности в «живой статуе» каталептика, в которой отражается травматическое столкновение с пустотой и тяжестью смерти. В какой-то момент Вера колотит сумку с мертвецом ногой, в сердцах проклиная смерть: «Мертвые невыносимы, нестерпимы, раздражают, выводят из себя». Но то же самое говорит о стариках герой «Девочки и смерти» в исполнении Табакова: «Любить стариков невозможно… старость отвратительна, я понимаю желающих добить» и т. д.[158] Настройщик в одноименном

---

[157] Финальным знаком этого всеобъемлющего представления выступает альбом, в котором хранит свою коллекцию душевнобольной Миша. Этот альбом, в котором обнаруживаются и титры «Второстепенных людей», содержит в себе мир как коллекцию картинок. Я подробнее остановлюсь на этом альбоме ниже.

[158] Существенно, что в начале этой новеллы Табаков в телефонном разговоре говорит о ком-то, страдающем истерией, астенией и помещенном в психиатрическую больницу.

фильме откликается эхом: «Неуместные вещи — смерть, запах жилища стариков...» Сила, энергия, воздействие презентации (если использовать категории Нанси) непосредственно питаются этой невыносимостью, этим чувством раздражения, связанными со смертью в любых ее проявлениях[159].

Невыносимость смерти связана с ее в наших глазах неестественностью, а также с тем, что она неотвратимо придет к каждому из нас. Ханс Йонас заметил, что в течение тысячелетий человек воспринимал мир как живой, а жизнь как естественное состояние мира. В таком мире непонятной оказывается смерть, она раздражает своей искусственностью и необъяснимостью. Только относительно недавно в нашем сознании загадка смерти сменилась загадкой жизни, а смерть стала казаться чем-то относительно естественным[160]. Муратова чувствительна к неопределенной модальности смерти — между естественным и искусственным. Искусственность репрезентации вытесняет естественность смерти и одновременно питается ее искусственностью.

---

[159] Муратова признается, что для нее самой раздражение может быть стимулом в работе. Даже Чехов, которого она экранизировала, ее стимулирует как раздражающий писатель: «А я не такая уж поклонница Чехова. Он меня раздражает очень часто, иногда просто бесит, полезу, бывает, читать — злюсь. Какое-то однообразное дерганье моих нервов происходит, то есть в результате возникает очень активное отношение к нему. Одно время я даже говорила, что я Чехова вообще разлюбила, настолько он меня раздражал» (Кира Муратова: «То, что называется „кич" или „безвкусица", мне не чуждо»).

[160] *Jonas H.* The Phenomenon of Life. Evanston: Northwestern University Press, 2001. P. 7–12.

http://www.ebiblioteka.com

ГЛАВА 6

# ЖИВОТНЫЕ И ИДЕНТИЧНОСТЬ

Мир людей у Муратовой — это мир псевдоидентичностей, трюизмов, претендующих на оригинальность. И эта их безудержная претенциозность и театральность делают их по-своему интересными. Муратова объясняет странность коллекции собранных ею в фильмах персонажей так:

> Я просто выбираю людей, которые говорят очень интересно, своеобразно. Это люди, обладающие острой характерностью, у них не только речь, но и весь облик особенный, необычный[161].

Но эта необычность совершенно не означает «подлинности», того, что можно было бы назвать сущностью.

Есть, однако, чрезвычайно интересующий Муратову мир животных, где А действительно есть А. Хайдеггер в известной работе «Тождество и различие» делает важное замечание:

> О чем говорит формула А = А, в которой обычно выражают закон тождества? Формула именует *равенство* (*Gleichheit*) А и А. Для уравнивания нужны по меньшей мере две вещи. Одно А равно другому. Но разве это хочет выразить закон тождества? Конечно, нет. Тождественное, идентичное, по-латыни *idem*, зовется по-гречески *to auto*. В переводе на наш немецкий язык *to auto* значит *то же самое* (*das Selbe*). Если кто-то постоянно говорит одно и то же, например, растение есть растение, то он выражается тавтологически. Чтобы нечто могло быть тем же самым, всегда довольно одной вещи. Здесь нет нужды в двух, как в случае с равенством.
>
> Формула А = А говорит о равенстве. Она не именует А как одно и то же. И поэтому привычная формула закона тождества скрывает именно то, что стремится сказать закон: А есть А, то есть каждое А само по себе есть то же самое[162].

---

[161] Кира Муратова: «То, что называется „кич" или „безвкусица", мне не чуждо».

[162] *Хайдеггер М.* Тождество и различие. М.: Гнозис, 1997. С. 9–10.

Хайдеггер объясняет, что в законе тождества формула «А есть А — не просто говорит: каждое А само по себе есть то же самое, скорее, она говорит: каждое А по отношению к себе самому есть то же самое, каждое А тождественно с самим собой»[163].

Эти пояснения прямо относятся к миру фильмов Муратовой, где никто не есть то, что он есть, но является «образом себя», самопрезентацией себя. Как указывает Хайдеггер, «растение есть растение», и в этом заключаются его идентичность и его реальность. Животное, как и растение, «тождественно с самим собой», в то время как «человек» никогда не совпадает с самим собой, и в этом его «сущность».

Тавтология — «сильный» принцип, но, как замечает по ее поводу Бодрийяр, «идентичность себе нежизнеспособна: поскольку в нее не удается вписать собственную смерть, то это и есть сама смерть»[164]. Действительно, тавтология не признает изменения и исчезновения, но фиксируя реальность в ее незыблемости, она лишает ее жизни, то есть развития и умирания. Жизнь в тавтологии приобретает видимость неподвижного каталептического тела. Жизнь поэтому оказывается по ту сторону незыблемой тавтологии и реальности, она располагается в плоскости несовпадения с собой.

Ален считал принцип абсолютного тождества полностью реализованным исключительно в мире животных. Он считал, что с этой абсолютной тождественностью связаны ранние культы, в которых животные повсеместно выступали как боги. Он видел эту тождественность в архаических статуях животных, из которых, по его мнению, полностью исключалась всякая мысль, так как мысль вообще может существовать только через «нетождество», несовпадение. Ален писал:

---

[163] *Хайдеггер М.* Тождество и различие. С. 11.

[164] *Бодрийяр Ж.* Символический обмен и смерть. М.: Добросвет, 2000. С. 47.

> [В животных] природа навязывает нам неизменные формы. Именно так скульпторам удалось открыть неизменную форму и подлинный стиль, который нелегко перенести на статуи людей. Короче, наша мысль движется вокруг животной формы и не может в нее проникнуть. Культ, таким образом, останавливается на стадии внешней формы[165].

Отсутствие «внутреннего» — залог самотождественности животного. Со времен античности считалось, что животные и человек обладают неким «общим чувством», которым они ощущают жизнь в себе (это чувство в той или иной степени описывалось и Аристотелем, и стоиками). И только Декарт резко отделяет человека от животного, которое он считал своего рода автоматом. По мнению Декарта, человек не чувствует, но *осознает* свое существование, он «мыслит и, следовательно, существует». Животные не мыслят, а следовательно, не могут переживать собственного существования[166]. Тот факт, что для европейской традиции Нового времени жизнь дается лишь в интеллектуальной *рефлексии*, имеет огромное значение, так как вписывает различие в саму сердцевину существования. Ведь существование дается теперь человеку не непосредственно, в чувстве, но только в мысли, направленной на себя, то есть дистанцированной от себя, в репрезентации. Из этого уже следует, что существование человека в принципе не равно себе, лишено непосредственности самотождественности.

Людвиг Фейербах так начинает свою знаменитую «Сущность христианства»:

> Религия коренится в существенном отличии человека от животного — у животных нет религии. Хотя не владевшие критическим методом зоографы прошлого и при-

---

[165] *Alain*. Les Dieux // *Alain*. Les Arts et les Dieux. Paris: Gallimard, 1958. P. 1269.

[166] См. об этом: *Heller-Roazen D.* The Inner Touch: Archaeology of a Sensation. N. Y.: Zone Books, 2007.

писывали слону религиозность наряду с другими похвальными качествами, тем не менее слухи о религии слона — это басни[167].

Он объясняет отсутствие религии у животных тем, что «животное живет единой простой, а человек — двоякой жизнью. Внутренняя жизнь животного совпадает с внешней, а человек живет и внешней, и внутренней жизнью»[168]. Его сознание, по мнению Фейербаха, направлено одновременно на его собственную *индивидуальность* и на его *род*, его *человеческую сущность*. «Сущность человека, в отличие от животного, составляет не только основу, но и предмет религии»[169], — заключает философ. Животное в силу своей самотождественности («простоты») не знает религии и именно поэтому само может стать объектом религиозного культа, и, соответственно, может быть принесено в жертву.

Человек же с самого начала осмысливает себя как трансцендирование животного, как несовпадение с животным в нем самом. Человек как будто возникает из животного, отделяясь от него, а потому принципиально не может быть тождественным себе. У Платона и Аристотеля, а затем в традиции, кодифицированной Цицероном, человек понимался как смешанное существо, обладающее одновременно и животной, и духовной сущностью[170]. Эта двой-

---

[167] *Фейербах Л.* Сочинения. М.: Наука, 1995. Т. 2. С. 24.

[168] Там же.

[169] Там же.

[170] В XVII веке, например, считалось, что человек — это мозаическая совокупность черт, каждая из которых выражена в отдельных животных. Человек, таким образом, оказывался смесью зверей. Именно в этом смысле Якоб Бёме в *Mystreium magnum* (1623) называл человека Зверем всех зверей (см.: *Harrison P.* The Virtues of Animals in Seventeenth-Century Thought // Journal of the History of Ideas. 1988. Vol. 59, N 3. July. P. 467).

ственность выражается, например, в нашем языке. Человек не рождается в языке, но постепенно входит в него. Важно то, что он обретает подобие идентичности только через язык. Эмиль Бенвенист заметил, что местоимение «я» не имеет объекта референции, так как во внеязыковой реальности не существует ничего соотносимого с Я. Бенвенист писал:

> Какова же «реальность», с которой соотносится (имеет референцию) *я* или *ты*? Это исключительно «реальность речи», вещь очень своеобразная. *Я* может быть определено только в терминах «производства речи» (*locution*), а не в терминах объектов, как определенный именной знак. Я значит «человек, который производит данный речевой акт, содержащий *я*»[171].

Человеческая субъективность, его Я являются продуктом культуры и языка. Этому отделению Я от биологического тела соответствует отделение звуков, которые производит животное или бессловесный ребенок, от артикулированной речи, логоса. Джорджо Агамбен сделал из этого заключение о невозможности передачи личного опыта человека в речи. Ведь Я этой речи принадлежит не человеку, но языку. Опыт, по его мнению, должен быть доязыковым, то есть относиться к области младенчества, когда человек еще не совсем человек. Он даже спрашивает: «Каким образом детство возможно в качестве человеческого факта?»[172] Человек становится символической культурной единицей, утрачивая свою тождественность и при этом отделяясь от животного и ребенка. Дети Муратовой (Вася из «Среди серых камней» с его масками зверей, Лиля Мурлыкина из «Трех историй») находятся как раз в той стадии, ко-

---

[171] *Бенвенист Э.* Природа местоимений // *Бенвенист Э.* Общая лингвистика. М.: Прогресс, 1974. С. 286.

[172] *Agamben G.* Enfance et histoire. Paris: Payot, 1989. P. 61.

гда человек выделяется из зверя и приобретает подобие символической идентичности.

Несовпадение с собой имеет и другие аспекты. Оно, например, проявляет себя на заре христианства, когда апостол Павел противопоставил дух и плоть как два начала в человеке, влекущих его к добру и к греху: «Доброго, которого хочу, не делаю, а злое, которого не хочу, делаю» (*Рим. 7:19*).

Райнер Шюрманн убедительно показал, что Лютер, как и апостол Павел, придерживается концепции раздвоения человека. Первую инстанцию, возникающую от столкновения с законом и грехом, Шюрманн назвал Эго. Эго, с его точки зрения, возникает как *автономная* инстанция свободной воли из противостояния Закону. Моральное сознание — это голос Эго. Таким образом, человек как свободный и нравственный индивид не рождается таковым, а возникает только в процессе трансгрессии установленных Законом норм. Обретая Эго, человек отделяется от своей родовой сущности, которая не знает греха и которая может быть возрождена благодатью Бога через послушание последнему. Эта родовая инстанция, эта «*сущность* человека», о которой говорил Фейербах, называется Шюрманном «Сам» или «личность». Между Самим и Эго существует принципиальное несовпадение; они даже, по мнению Шюрманна, существуют в разном времени[173]. Человек, таким образом, конституируется как несовпадение с самим собой, как отрицание принципа тождества. В современной философии эта патология человека может быть определена как его бытие в качестве Другого. Согласно Лакану, например, уже в раннем младенчестве ребенок дается себе в зеркале как Другой.

---

[173] *Schürmann R.* Broken Hegemonies. Bloomington — Indianapolis: Indiana University Press, 2003. P. 412–420.

Муратова поставила маленькую притчу о трансгрессии — «Девочку и смерть»[174] из «Трех историй». Неслучайно она делает главной героиней ребенка, существо, еще не освоившее символическое, а историю представляет как историю возникновения человека через нарушение основополагающей заповеди — не убий. Жест маленькой убийцы вписывается в рамки двойного запрета — убитый старик-сосед (Олег Табаков) запрещает девочке выйти на улицу. И этот запрет толкает ее на преступление, которого бы не было, если бы не было запрета. Но пустяковый запрет покинуть террасу дома — это только видимость, за которой кроется главное табу человечества — не убий. Одна трансгрессия влечет за собой другую. Убивая, Лиля Мурлыкина[175] проявляет свою автономную волю, обретает «моральное» Эго (которое с этого момента может рассматриваться в категориях греха, вины) и переходит из полуживотного состояния младенчества в состояние человека[176]. В конце скетча она

---

[174] Джейн Таубман считает, что название этого скетча отсылает к 14-му струнному квартету Шуберта «Смерть и девушка» (*Taubman J.* Kira Muratova. P. 78). Мне представляется, однако, гораздо более правдоподобным иной подтекст — ценимая Сталиным романтическая поэма Горького «Девушка и смерть».

[175] Муратова сохраняет в своем скетче подлинные имя и фамилию девочки, которые иронией судьбы связывают ее с животными — кошками, обитающими в ее доме.

[176] Сходную ситуацию Муратова опробовала до этого в «Астеническом синдроме». В фильме есть эпизод, в котором средних лет любитель птиц приходит в свою квартиру, заставленную до потолка птичьими клетками. Его встречает вьющаяся в танце дочь. И вдруг любитель птиц обнаруживает кошку, которая пытается добраться до птичек в клетке, и устраивает настоящую охоту на кошку, за которую вступается дочь. Начинается сражение любителя птиц с дочерью, та кусает его за руку. Иными словами, происходит лавинообразный процесс анимализации человека, который сначала сам уподобляется зверю (кошке), а потом в этой лавине миметизма становится «человеком», именно утрачивая свой человеческий облик и подражая зверю.



УВЛЕЧЕНЬЯ



1994

покидает террасу и «свободно» уходит в мир. Становление человека состоялось через убийство старика[177] (отцовской фигуры) и соответствующее отделение Я от «человеческой сущности». Но это значит, что человек возникает именно через отделение от своей сущности, через несовпадение с тем, чем он в *сущности* является. Точно такое же отделение от естества выражается и в наготе девочки: эта нагота из естественного для животного состояния превращается в трансгрессию запрета и, следовательно, трансформируется в вызывающе сексуальный, «греховный» жест. Человеческая сексуальность формируется как трансгрессия естественного состояния наготы, как переход от наготы природной к наготе искусственной, намеренной, дразнящей. Иронически обостряя ситуацию, Муратова показывает бесчисленных кошек мурлыкинского дома как тоже изменивших своему естеству. Они едят купленных в магазине кур и совершенно не в состоянии убивать мышей, которых уничтожают с помощью мышеловок и яда люди. В доме, где кошки нарушают «закон природы» и не могут убивать, люди нарушают человеческий закон и убивают. Миры животных и людей в этом коротком фильме находятся в иронически перевернутых отношениях. Никто тут не является самим собой. Мурлыкина убивает старика, как мышь (мышиным ядом), метафорически на пути к человеку превращаясь в кошку[178].

---

[177] Этот мотив (убийство отца) будет центральным для фрейдовской концепции антропогенеза, в процессе которого возникает раздвоение субъекта, желающего совершить некое запрещенное действие и больше всего на свете старающегося избежать его. В своем исследовании первичного убийства отца «Тотем и табу» Фрейд пришел к выводу, что именно Эдипов комплекс лежит у истоков «религии, морали, общества и искусства» (*Freud S.* Totem and Taboo. N. Y.: Norton, 1950. P. 156).

[178] В фильме, где несовпадение с собой достигает кульминации, где все — только многослойная репрезентация, в «Два в одном», неизбежно возникает мотив анимализации. Герой Андрей Андреевич, перед тем как совокупиться с девицей Алисой, предлагает

Шеллинг считал, что поскольку животное живет лишь в детерминистическом мире желаний и инстинктов, оно не знает свободы воли, а потому не знает греха и добродетели. В этом смысле человек всегда находится либо ниже животного (грех), либо выше его (добродетель), а животное — это то, от чего человек неотвратимо отклоняется[179]. Именно к животному в такой картине мира и приложим *conatus* Спинозы как желание сохранить себя в неизменности, быть тождественным себе[180]. Такое понимание добродетели и греха отличается от античного. Аристотель считал соответствие своей природе — телосу — основанием счастья. Но поскольку человек никак не детерминирован, он в принципе не может совпасть со своей природой. Французский философ Люк Ферри пишет:

---

ее «подпитать» и заводит на холодный чердак, где висят туши, среди которых видное место занимает голова свиньи. Тут анимализация героев принимает новый оборот. Алиса и Андрей Андреевич наперегонки мяукают, изображая охваченных эротическим томлением кота и кошку. Человек у Муратовой всегда готов «сползти в животное». Животное никогда не готово вскарабкаться до человека. Отмечу также, что превращение человека (младенца) в поросенка описано Кэрроллом в «Алисе».

179 Это представление можно найти уже у Руссо: «Следовательно, специфическое отличие, выделяющее человека из всех других животных, составляет не столько разум, сколько его способность действовать свободно. Природа велит всякому живому существу, и животное повинуется. Человек испытывает то же воздействие, но считает себя способным повиноваться или противиться, и как раз в сознании этой свободы проявляется более всего духовная природа его души» (*Руссо Ж.-Ж.* Рассуждение о происхождении и основаниях неравенства между людьми // *Руссо Ж.-Ж.* Об общественном договоре. С. 82.

180 См. об этом: *Wirth J. M.* Animalization. Schelling and the Problem of Expressivity // Schelling Now / Ed. by J. M. Wirth. Bloomington — Indianapolis: Indiana University Press, 2005. P. 84–98.

> Если человек — «ничто», если он не обладает «природой», в которой может быть обнаружена какая-либо миссия, добродетельная деятельность не может более рассматриваться в терминах целенаправленности. Добродетель перестает быть актуализацией соответствующей природы. Более нельзя, как Аристотель, говорить о добродетели лошади или глаза для обозначения их природного совершенства[181].

Однако обычно в фильмах Муратовой между животными и людьми не просто существует «отклонение», легко достигающее масштабов зияющей пропасти, но царит плохо скрываемая вражда («кошечки» и «собачки» — не в счет, они в фильмах обработаны культурой до полной извращенности). В псевдотавтологической сцене в дачном поселке из «Чувствительного милиционера» жители с невероятной страстью требуют отдать собак в живодерню. Еще до этого в «Астеническом синдроме» антагонизм между людьми и животными проявился с исключительной силой в эпизоде живодерни, который, кстати, Муратова монтирует с кадром детей в окне за решеткой. После завершения фильма Муратова говорила:

— Для меня кульминация фильма — не муки героя, а муки животных, эпизод на живодерне. Впервые я туда попала лет пятнадцать тому назад. Нам нужна была собака для съемки, мне сказали: сходи, там большой выбор. И я пошла посмотреть и выбрать собачку. Когда я там оказалась, конечно, ни о какой собачке не было и речи, вообще некоторое время не было речи ни о какой жизни. Несколько дней я была в почти безумном состоянии. И это стало лейтмотивом моего существования, моей навязчивой мукой. Я считала, что если сниму это когда-нибудь, то может быть, избавлюсь от ужаса. Вот я сняла, но не избавилась, к сожалению.

— Это, естественно, документальные съемки?

---

[181] *Ferry L.* The New Ecological Order. Chicago: Chicago University Press, 1995. P. 15.

http://www.kinoprosa.com

— Ну, конечно, а что ж вы думаете, мы сами инсценировали такое? Для меня ужаснее живодерни ничего быть не может, потому что это вина общечеловеческая перед существами, которых мы приручили и которые вообще невинны. Поэтому показать убийство человека человеком для меня не так страшно[182].

Убийство собаки шокирует режиссера больше, чем убийство человека. Убийство человека лежит в основе нашей культуры. Фрейд писал о том, что необходимость смерти Христа как искупительной жертвы намекает на то, что первичная вина человека заключается в убийстве, с которого начинается цивилизация. «Закон возмездия так глубоко укоренен в человеческих чувствах, что, согласно ему, убийство можно искупить только жертвоприношением иной жизни: самопожертвование [Христа] указывает на кровавую вину»[183]. По отношению к животным, однако, эта логика возмездия не имеет ни малейшего смысла. Дело в том, что животные не знают вины, греха и т. п. Иными словами, они находятся вне смысловой сферы нашей культуры, которая вся насквозь строится на

---

[182] Кира Муратова отвечает зрителям. С. 158. Впервые в культуре такая позиция была, вероятно, сформулирована Монтенем: «Что касается меня, то мне всегда было тягостно наблюдать, как преследуют и убивают невинное животное, беззащитное и не причиняющее нам никакого зла. Я никогда не мог спокойно видеть, как затравленный олень — что нередко бывает, — едва дыша и изнемогая, откидывается назад и сдается тем, кто его преследует, моля их своими слезами о пощаде, // *quaestuque cruentus // Atque imploranti similis* [Обливаясь кровью и словно моля о пощаде (*лат.*)]» (*Монтень М.* Опыты, книга вторая. М. — Л.: Изд-во Академии наук СССР, 1958. С. 123). Эта позиция отражает сознание присутствия животного в человеке. Монтень писал: «Между нами и ими существует какая-то связь, какие-то взаимные обязательства» (Там же. С. 125).

[183] *Freud S.* Totem and Taboo. P. 154.

символических подменах и эквивалентностях. Жертвоприношение эквивалентно первому убийству. Но, как гласит принцип тождества, растение или животное равны самим себе, а не кому-то или чему-то. Смыслы, возникающие из символического обмена, в случае с животными не имеют силы. Реальность животного заключается как раз в том, что оно сопротивляется *смыслам* цивилизации. Бессмысленность, «идиотизм» животного и делает его убийство совершенно невыносимым. «Идиотизм» я понимаю тут в этимологическом смысле этого слова. *Idiôtès* означает «простой, единичный, уникальный», или, как замечает по поводу этого слова Клеман Россе, «неспособный к самоотражению, к тому, чтобы удваиваться в зеркале». Это, по мнению Россе, «в конце концов, судьба всякой реальности: не иметь возможности удваиваться без того, чтобы не стать *другим*»[184].

Животное не имеет ни малейшего отношения к нашим играм и стратегиям смысла, а потому убийство животного вообще не имеет никакого оправдания. Характерно, например, что Тарковскому Муратова не может простить сожжения коровы в «Андрее Рублеве», в котором беспримерная жестокость соединяется с еще одним грехом — неразличением искусства и жизни[185]. Показательно, насколько энергично Муратова реагирует на саму возможность инсценированности сцены живодерни. Инсценировка живодерни невозможна хотя бы потому, что она бы придала всей ситуации на-

---

[184] *Rosset C.* Le Réel. Traité de l'idiotie. Paris: Minuit, 1977. P. 42.

[185] «Я не люблю путать жизнь и искусство. Я многажды слышала, что Тарковский сжег корову. Думала — разговоры, сплетни. Но вот недавно показали по телевидению фильм о Тарковском. И я увидела этот кадр, который не вошел в „Рублева": бегущую, горящую, как каскадер, корову. Тарковский для меня перестал существовать. Всё. Больше мне нечего сказать» (Кира Муратова: «То, что называется „кич" или „безвкусица", мне не чуждо»).

лет фальши, ввела бы животных в область той самой культуры, которая делает любое убийство оправданным, а может быть, и неизбежным[186]. Муратова вводит в «Астенический синдром» четырех любопытствующих дамочек, которые пробираются на живодерню, чтобы увидеть обреченных собак и испытать своего рода катарсис: они плачут, выражают свою сентиментальность, жалость. Эпизод этот неожиданно кончается титром:

> На это не любят смотреть. Об этом не любят думать. Это не должно иметь отношения к разговорам о добре и зле.

Этот титр, как и его аналог в «Перемене участи», — резкий выход из режима репрезентативности и из повествования. Он сформулирован в категориях *дейксиса*, то есть прямого указания на ситуацию высказывания. Здесь «это» — чистый индекс. Важно, что Муратова выводит «это» и за рамки какого бы то ни было моралистического дискурса, вообще обсуждения добра и зла. Муратова пытается представить живодерню как чистую реальность, огромность которой абсолютно превышает всякую этическую позицию, и которая может быть представлена, в конце концов, только в слове, вне миметического отношения к миру.

Астения в каком-то смысле неожиданно сближает человека с животным потому, что ослабляет механизмы нравственности

---

[186] Муратова так говорит о животных: «Я просто люблю животных, потому что они искренние». (Кира Муратова: «Мне интересно серьезное кино» (беседа с Н. Катаевой) // Гудок. 2002. 7 дек.). Эта искренность означает неспособность играть, изображать, то есть принадлежать культуре. Включение же в культуру — трагедия для зверей: «Так вот я жалею животных, потому что мы вырвали их из среды, втянули в свою жизнь и сделали беспомощными, зависимыми от нас, и еще предъявляем к ним какие-то претензии» (Там же).

и культуры. Каталептик — это такая кульминация культуры (репрезентативности), в которой эта культура подвергается решительной трансгрессии. Каталептик — это картина, выходящая за рамки искусства. Показательно, что Коля в конце фильма оказывается в психиатрической клинике[187], существующей под знаком академика Павлова с его знаменитыми опытами над собаками. Муратова демонстрирует нам его бюст. Астеники в конце концов начинают вести себя как павловские собаки, реагируя на мир на уровне условных рефлексов.

Одно из главных покушений цивилизации на реальность заключается в попытках представить «идиотическую» реальность животных как зрелищную, то есть удвоенную, репрезентативную, осмысленную. Именно такая трансформация и делает убийство животных возможным (как в жертвоприношениях, всегда антропоморфизирующих жертвенную скотину). Характерно, что в «Чувствительном милиционере» сцены живодерни долго показываются в телевизоре, стоящем в квартире врачихи, не вызывая ни малейшего интереса или сочувствия. Этот телевизор вообще никто не смотрит, он обращен к зрителям, как слайд-шоу в «Два в одном». Живодерня тут, даже без видимого зрителя, становится зрелищем. Как-то Муратова призналась:

> Я никогда не искала «зерно» и не ставила «сверхзадачу», за исключением единственного случая: когда в одном из эпизодов «Астенического синдрома» снимала живодерню, простодушно полагала, что если громко прокричать об этом на весь свет, таких живодерен станет меньше[188].

---

[187] Сумасшедший дом возникнет потом во «Второстепенных людях»; в «Трех историях» первый сюжет «Котельная № 6», скорее всего, отсылает к «Палате № 6» Чехова.

[188] *Позняк Т.* Короткая встреча с Кирой Муратовой.

Только постепенно становится ясно, что само «представление» живодерни на экране искажает, эстетизирует реальность, превращает ее в репрезентацию и делает ее приемлемой, безобидной. В «Чувствительном милиционере», где живодерня фигурирует уже как «фильм в фильме» (и это, конечно, кивок в сторону «Астенического синдрома»), она не вызывает у персонажей, чувствительность которых притуплена (анестезирована), никаких эмоций.

Особый интерес в этой связи вызывает у Муратовой зоопарк. Зоопарк — это именно то место, где животное лишается «свободы». Свобода, конечно, если вспомнить Шеллинга, — это человеческое свойство. Животные живут в соответствии со своей природой, а потому не знают свободного выбора. Но, помещенные в клетку, они лишаются возможности следовать своему существу, а потому оказываются в странном состоянии утраты естественности. Звери в зоопарке вырваны из природного контекста своего существования и выставлены напоказ. Как будто бы ничего особенного со зверем не происходит, но в действительности одним жестом экспонирования и изоляции животное приобретает «смысл», оно окультуривается[189]. Эта трансформация, например, зафиксирована Хлебниковым в его «Зверинце», где звери становятся метафорами: «Где нетопыри висят опрокинуто, подобно сердцу современного русского»[190].

---

[189] А что такое кино, как не изоляция объектов из контекста, их помещение в искусственно сконструированный, монтажный контекст представления? Точно так же, как в зоопарке, в кино «реальность» получает в результате ряда манипуляций «смысл».

[190] *Хлебников В.* Творения. М.: Советский писатель, 1986. С. 185. В этой же поэме отражается и униженность животных, которые приобретают какой-то басенный смысл. О слонах говорится, что они «приседают, точно просят милостыню», а о медведях — что они «проворно влезают вверх и смотрят вниз, ожидая приказания сторожа» (Там же). Унижение животных прямо связано с утратой ими их реальности как бессмысленности, с унизительной проекцией культурного смысла на них.

Зверь (тигр) в клетке неожиданно появляется в «Перемене участи», где он сопоставляется с пленной Марией в тюрьме[191]: «невинное» существо соположено с преступницей. Тюрьма же, как и зоопарк, оказывается местом представления (тут для Марии импровизируются спектакли, тут она плетет свой вымысел об убийстве); местом деформации реальности в сторону окультуренных «смыслов».

Зоопарк появляется в «Чувствительном милиционере», где сентиментальный Толя служит в милиции (с ее изоляторами), а его сентиментальная жена ухаживает за зверями в зоопарке. При этом Муратова иронически проводит параллель между милиционером Толей и львом. Оба одинаково зевают ночью в зоопарке. Наконец, уже совсем в гротескном виде зоопарк возникает в начале «Котельной № 6» — первого скетча «Трех историй». Прежде чем оттащить убитую им соседку в котельную № 6, герой Маковецкого пытается сжечь ее в котельной зоопарка. В начале фильма мы видим, как он стоит перед клетками с животными и повторяет их ужимки. Он делает уже упомянутую нами «гимнастику для лица», которая как будто соответствует «бессмысленности» животной коммуникации. Но в сущности это кривляние не имеет ничего общего с мимикой животных. В то время как у животных мимика составляет неизменную черту поведения, у героя Маковецкого она — имитация Другого, в данном случае зверя, отличие от которого и «производит» человека. «Гимнастика для лица» — это симуляция экспрессивности при отсутствии какой бы то ни было сущности, в то время как «кривляние», например, обезьян является прямым выражением их тождества самим себе. Дарвин писал о макаке *Cynopithecus*

---

[191] Тигр упоминается Моэмом. В его «Записке» убитый якобы рассказывал убийце, что собирается на охоту на объявившегося в округе тигра. Но у Моэма дело происходит в Сингапуре, в Юго-Восточной Азии. Для тигра у Муратовой нет, в сущности, никаких оснований, кроме рассказа Моэма: параллельного письменного текста.

*niger*, что она для выражения радости растягивает уголки рта назад и вверх, обнажая зубы. Соответственно, такое «выражение» «никогда не будет опознано чужаком как выражение радости»[192]. Но от этого оно не становится пустым. Это *мы* видим в нем пустое кривляние потому, что читаем мимику животных по своим кодам и, соответственно, в терминах несовпадения с собой как радикальное выражение кризиса тождественности.

Зоопарк предстает именно как зрелище, как спектакль, в котором зверям *навязывается* та самая функция представления, которая составляет сущность человека. Между людьми и животными тут насильственно осуществляется миметический, театральный обмен. Выражение «красоваться, как павлин» (герой Маковецкого имитирует павлина) в данном случае относится ни в коей мере не к птице, но к жеманно имитирующему ее человеку. Когда-то Шекспир в «Двух веронцах» вывел на сцену собаку Креба и заставил ее участвовать в спектакле. Ее хозяин Лонс сетует, что Креб — самый жестокий в мире пес, так как он ни разу не проронил и слезинки в мелодраматичнейших ситуациях. Чтобы его объяснения были наглядными, он предлагает самому показать поведение Креба:

> Я — собака. Нет, собака — собака. Нет — я за собаку. Ах вот что: собака — это я. Нет — я сам за себя. (*I am the dog. No, the dog is himself, and I am the dog. O, the dog is me, and I am myself*; *акт 2, сц. 3, пер. М. Морозова*.)[193]

Лонс хочет стать собакой, но собака всегда является самой собой. Тогда Лонс стремится переиначить ситуацию, остаться самим собой и заставить собаку быть им. Но именно этого-то он и не

---

[192] *Darwin C.* The Expression of the Emotions in Man and Animals. Chicago: Chicago University Press, 1965. P. 133.

[193] *Шекспир У.* Полное собр. соч. в 8 т. М.: Искусство, 1958. Т. 2. С. 324.

в состоянии добиться. Обмен между Кребом и Лонсом у Шекспира не может быть двусторонним: Креб ведет себя естественно, не зная игры, а потому он не занимает место человека. Он, например, мочится под столом в доме герцога или крадет куриную ногу. Лонс, чтобы выгородить пса, вынужден брать вину на себя. Лонс всегда в конце концов играет собаку, собака же никогда не играет Лонса.

Среди фильмов Муратовой есть один, который почти полностью посвящен отношениям человека и животного. Это, возможно, самый «странный» ее фильм — «Увлеченья» (1994). В этом фильме циркачка Виолетта (в исполнении Светланы Календы), упавшая во время аттракциона с велосипеда и повредившая ногу, оказывается в южной провинциальной больнице, где лечится от тяжелой травмы жокей Саша, упавший с лошади во время скачек. Виолетте приходит в голову переделать свой неудачный велосипедный номер и заменить велосипед на лошадь. Она отправляется в конюшню со своей подружкой, медсестрой Лилей (Рената Литвинова); они являются во всем блеске — Виолетта одета в балетную пачку, Лиля — в вечернее блестящее платье. В сцене на конюшне Муратова начинает разворачивать главную тему фильма — сопоставление животного и человека, в данном случае двух «красавиц», которые ассоциируются с растениями, цветами. Лиля (Лилия) и Виолетта (которую в фильме однажды называют фиалкой) — два прекрасных цветка — вступают в соревнование с лошадьми. При этом они из кожи вон лезут, напропалую кокетничая с конюхами и жокеями, на которых, правда, производят не очень сильное впечатление. Муратова обыгрывает два вида красоты: женской, искусственной, «изображающей», жеманной — и лошадиной, лишенной всякого сознания собственного совершенства. Лошади неизвестна красота, она существует вне этого измерения, которое навязывается ей людьми. Один из жокеев в какой-то момент даже замечает в сердцах: «Нельзя в одном

пространстве совмещать лошадь и женщину»[194]. Сопоставление женщин и животных возможно только в плоскости репрезентации, которая перекидывает мостик между двумя автономными мирами. Муратова размещает на стенах в конюшне множество картин, специально располагая рядом изображения лошадей и женские портреты, Виолетта и Лиля сами понимают свою красоту как инструмент присвоения: мужчин, успеха, признания, карьеры и т. п. Человеческая красота служит чему-то (в этом ее связь с закономерностью и телеологией — по Канту). Красота животного не имеет цели.

В целом же Муратова старается избегать характерных для живописи эстетизирующих изображений лошадей. Она членит их тела на крупные планы, разрушая такой раскадровкой *идеальное* целое лошадиного тела. Людей же она охотно сопоставляет с живописью или скульптурой. Пациентов в больнице, например, она иронически сопоставляет с облупившимися от времени халтурными скульптурами советского времени. Деградация человека есть деградация его репрезентации.

Поскольку смешение человеческого и животного происходит в репрезентации, заметную роль в фильме играет придурковатый, выспренний фотограф Володя, который фотографирует то лошадей, то девиц. Его девиз: «Фотография есть форма обладания».

---

[194] Психоаналитик Бруно Беттельхайм писал: «Многие девочки старшего возраста очень увлечены лошадьми; они играют с ними и окружают их сложными фантазиями. Когда они становятся старше и получают такую возможность, их жизни начинают строиться вокруг настоящих лошадей, о которых они очень заботятся и кажутся неразлучными с ними. Психоаналитическое исследование показало, что чрезмерное увлечение лошадьми может выражать разнообразные эмоциональные потребности, которые девочка старается удовлетворить. Например, вступая в контакт с этим сильным животным, она может почувствовать, что она контролирует мужчину или собственную животную сексуальность в себе» (*Bettelheim B.* The Use of Enchantment. N. Y.: Vintage, 1976. P. 56).

Она «присваивает» объект репрезентации и придает ему красоту именно в терминах обладания. Характерно, что Муратова снимает конюшню как тюрьму, подчеркивая прутья решетки на первом плане. Помещение в клетку подобно фотографии: это форма обладания, через которую нейтральная реальность мира осваивается «эстетически» и получает смысл. Фотограф, между прочим, охотно демонстрирует фотографии «кентавров», которые он якобы сделал в каком-то овраге в Аскании-Нова. Фотография — это форма обладания лошадью и форма ее трансформации в человекоподобное существо, форма присвоения как антропологизации. «Кентавры» Володи обладают головами вполне современных мужчин с подстриженными бородками и усами. Это лошади, превращенные в людей[195] и оттого ставшие настоящими гротескными уродами. Но культура обыкновенно знает только движение в сторону антропоморфизации и очень редко — в противоположную сторону.

Фильм в значительной мере посвящен формам «присвоения» животного человеком, через репрезентацию и иные странные формы апроприации[196]. Муратова помещает в центр жокейские

---

[195] В действительности первоначально кентавры изображались в виде людей с приставленным сзади туловищем лошади и были похожими на сатиров, с которыми они «состоят в родстве». Постепенно они «регрессировали», утратив передние человеческие ноги, обретя копыта. В кентаврах мы имеем не антропологизацию животного, но зооморфизацию человека (см.: *Harrison J.* Prolegomena to the Study of Greek Religion. N. Y.: Meridian Books, 1955. P. 380–386).

[196] Впервые этот мотив, не выходя на первый план, возникает в «Долгих проводах», где Саша рассматривает слайды животных, по преимуществу лошадей. У него же в комнате возникает и первое муратовское чучело, чучело утки — знак финального присвоения животного человеком. Его мать спрашивает: «Что за страсть к картинкам?». Картинки животных в «Долгих проводах» играют двойную роль — напоминания о «свободе» как естественности животных и об их присвоении человеческой культурой.

страсти, борьбу тренеров, интригующих ради победы на скачках (одному Муратова иронически передает лучших лошадей, а другому — жокеев)[197]. Поместить за решетку, дрессировать, научить участвовать в скачках и побеждать — все это формы мести человека животному, которое равно самому себе и не знает ничего иного. Важное место в фильме занимают объяснения одного из жокеев Виолетте в ответ на ее вопрос, кто же все-таки выигрывает скачки: жокей или лошадь... Он объясняет, что лошадь не имеет ни малейшего доступа к смыслу, как его понимают люди:

> ...она может воспринять только совпадение движений, которые она сделала, с ударом, который она получила. И все, больше ничего. Власть человека не имеет никакого влияния на лошадь. Смотрите на лошадь строго, гневно, ласково, лошадь ничего не заметит. Я пробовал делать грозные глаза, улыбаться, но это не производило на лошадь ни малейшего эффекта. Делайте гримасы, показывайте язык (все та же муратовская «гимнастика для лица». — *М. Я.*) вашим лошадям, и ни одна из них ничего не заметит.

Делез и Гваттари писали о том, что превращение в животное (*devenir animal*) — это способ уйти из области «смысла», оно равнозначно выходу в «мир чистых интенсивностей, где все формы, все значения, означающие и означаемые распадаются в пользу неоформленной материи, детерриториализованного потока, незначащих знаков»[198]. Но именно этого и не может вынести «человек культуры».

---

[197] Вся эта ситуация имеет архетипический прототип, описанный в «Илиаде», когда Нестор наставляет Антилоха, как на худших конях с помощью хитрости обогнать своих соперников (Илиада XXIII, 301–350).

[198] *Deleuze G., Guattari F.* Kafka: pour une literature mineure. Paris: Minuit, 1975. P. 24.

Режиссер систематически подчеркивает полную автономность лошадей по отношению к миру людей, который параллелен им и вместе с тем проходит стороной. Лошади участвуют в скачках, но не выигрывают призы, потому что вся история с призами, вся возня вокруг первого или второго места, вся чепуха, связанная с деньгами и тотализатором, с престижем и поездками за границу и т. п., не касается их, недоступна им, живущим в мире тотальной реальности и тотального тождества с самими собой.

Выигрыш на скачках Муратова тоже представляет как результат репрезентации. В одном из ключевых заездов она подчеркивает, что результат будет установлен только на основании фотофиниша и вставляет в фильм две фотографии фотофиниша, где лошади пересекают условную черту, невидимую невооруженному глазу. Выигрыш фиксируется только через перевод жизни в изображение и его остановку. Фильм состоит из фотограмм, но они исчезают в нем. Одна сливается с другой, создавая иллюзию временного континуума. Выигрыш можно обнаружить, только если приостановить действие киноаппарата. Только в стоп-кадре, фотографии, обнаруживается смысл, который исчезает в фильме. И этот смысл обнаруживается только благодаря извлечению кадра из пространственно-временного континуума фильма. Фильм в таком контексте оказывается машиной, скрывающей, разрушающей смысл, заключенный в фотограмме. Ролан Барт считал, что стоп-кадр переносит центр тяжести с временной развертки внутрь самого изображения. Он даже предложил считать фотограмму фрагментом иного текста, в котором сохранены следы иной расстановки элементов. Фильм же он предлагал считать только одним из возможных текстов, соотносимых с этим невидимым текстом, данным нам только во фрагменте: «Фотограмма является фрагментом второго текста,

чье бытие не выходит за пределы фрагмента: фильм и фотограмма находятся в отношениях палимпсеста, не указывая, что на что наложено и что из чего извлечено»[199]. Началу этого заезда Муратова предпосылает кадр с изображением множества остановленных хронометров, которые прямо отсылают к множеству неподвижных часов на мишенях в «Перемене участи». Фотофиниш функционально похож на символическое преобразование жизни в картинку, создающее иллюзию смысла и влекущее за собой реальные последствия.

Когда Виолетта приглашает жокея в цирк, он отказывается:

> Там лошади в доме скачут, толстые, раскормленные. Противно смотреть.

Чем полнее животное интегрируется в человеческое зрелище, в *представление*, тем более жалким, неприятным оно становится. В фильме цирк показан как место гротескной деградации очеловеченных животных. Мать Виолетты — дрессировщица, выступающая с кошками и собаками, которые в «Увлеченьях» являют собой поистине отталкивающее зрелище полной утраты всякого естества. Муратова вообще любит вытаскивать на экран домашних кошечек и дам, сюсюкающих с декоративными собачками. Кульминацией такого зрелищного извращения является номер, где белая ангорская кошка скачет, как жокей, на собаке. Под скачку собак и кошек по борту арены Муратова подкладывает фонограмму лошадиного галопа и рыси. Режиссер, конечно, не удержалась от того, чтобы провести прямую параллель между кошкой и Виолеттой. Жокей Касьянов неожиданно заявляет ей: «У тебя зрачки кошачьи — вертикальные!» Именно в таких ситуациях животные перестают быть

---

[199] *Барт Р.* Третий смысл // Строение фильма / Сост. К. Разлогов. М.: Радуга, 1984. С. 187–188.

равными самим себе, утрачивают реальность и становятся Другим. В них в карикатурном виде обнаруживается человек[200].

Движение в защиту прав животных обыкновенно имеет отчетливый антропоморфный фундамент. Животные должны быть защищены потому, что они наши братья и обладают, как считал еще Монтень, всеми свойствами человека[201]. Шекспир в «Как вам это понравится» вывел Жака, оплакивающего страдания животных и явно их антропоморфизирующего. И у Монтеня, и у Шекспира, да и у Муратовой отказ от жестокости по отношению к животным — это условие сохранения человеческого в самом человеке. Муратова не выносит страданий животных именно потому, что они не люди. «Кентавры» не вызывают у нее ничего, кроме иронии. Люди «естественно» существуют в мире жестокости, неотделимом от «свободной воли» и культуры. Страдания животных — это изобретение именно человеческой культуры, которое

---

[200] Лафонтен писал в предисловии к своим басням, что мы «сокращенная запись того, что есть хорошего и плохого в неразумных существах. Когда Прометей захотел сделать человека, он взял господствующую черту каждого из животных: из этих столь разных кусков он создал наш вид; он создал произведение, называемое Малым миром. Таким образом, в этих баснях каждый из нас описан» (*La Fontaine*. Fables. Paris: Garnier; Flammarion, 1966. P. 30). Как только животные адаптируются к репрезентации, они переходят в плоскость басенной антропологии.

[201] Такой авторитетный этолог, как Конрад Лоренц, поместил в свою классическую книгу «Круг царя Соломона» знаменательную главку «Жалея животных», где обсуждаются страдания зверей в неволе. Он приходит к мнению, что страдают лишь животные, наделенные относительным разумом. Так, например, орел, которого он называет «исключительно глупым созданием», по его наблюдениям, вполне счастлив в неволе, а «умный» попугай страдает. Более всего страдают, естественно, человекообразные обезьяны, которые могут даже умереть от депрессии (*Lorenz K.* King Solomon's Ring. N. Y.: Thomas Y. Crowell, 1952. P. 49–56).

распространяется на зверей в силу ее антропоморфизма. Все, что втягивается в ее ареал, неизбежно попадает в зону жестокости. Животные не просто виктимизируются, но, попадая в зону культуры, не могут защищать себя по законам этой зоны (как пишет Лиотар, не могут «свидетельствовать»), а потому становятся жертвами *par excellence*[202].

Животное у Муратовой — это, прежде всего, лакмус, обнаруживающий болезни человечества, патологию культуры. Использование животных в ее произведениях напоминает мне об эксцентричном фильме Джона Хьюстона «Список Адриана Мессенджера» (1963), где главный герой, убийца — профессиональный актер, мастер грима и перевоплощений. Разоблачение коварного замысла злодея происходит на охоте. Лису, которую должны были травить охотники, выкрадывают, и собак заставляют искать загримированного злодея, который стоит на поле в толпе таких же грубо загримированных людей, изображающих местных жителей, крестьян и т. п. Только животное, собака, может у Хьюстона отличить человека в маске от человека без маски; зрители не в состоянии этого сделать. Но отличие «естественного» от фальшивого оказывается совершенно условным, так как все участники сцены носят маски. Только собаки и лошади в этой сцене являются тем, что они есть.

---

[202] См.: *Lyotard J.-F.* The Differend: Phrases in Dispute. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1988. P. 28.

http://www.bibliorossica.com

ГЛАВА 7

# ТАВТОЛОГИЯ

Повторы реплик стали отличительным признаком муратовской стилистики. Ее герои, как заведенные автоматы, постоянно повторяют одно и то же. Целые эпизоды строятся на повторе одной и той же фразы. Например, большой эпизод из «Чувствительного милиционера» весь строится на многократном повторе одних и тех же реплик:

> Уберите этих псов, они спать не дают. Собак развели, собак они раскармливают. Людям жрать нечего! Расплодили собак! Собака им дороже человека!

В «Чеховских мотивах», покуда жена бесконечно повторяет обращенные к мужу требования денег, дети как заводные все время бубнят одно и то же. Таких примеров можно привести десятки, но в этом нет нужды. Каждый, кто знаком с кинематографом Муратовой, может составить свой собственный список этих повторов. Иногда фразы механически повторяются без изменений. Иногда они варьируются, но смысл их остается неизменным.

На самом поверхностном уровне эти повторы выражают бессодержательность коммуникации, которая не сообщает никакой новой информации, но сводится к бесконечному воспроизведению одних и тех же клише. Здесь движение коммуникации как будто останавливается в «живой картине», все время себя воспроизводящей[203]. Часто обмен клише или просто механический повтор за-

---

[203] Возможна и другая точка зрения. Филипп Амон, например, считает, что реалистический текст гипертрофирует коммуникацию, стремление донести информацию и подавить мешающий ей шум. Именно с этим он связывает манию бесконечных повторений. Отсюда его утверждение, что «плеоназм, анафора, тавтология, повторение оказываются типичными высказываниями читаемого дискурса» (*Hamon P.* Un discourse constraint // *Barthes R., Bersani L. et al.* Littérature et réalité. Paris: Seuil, 1982. P. 133). Мне представляется, однако, что даже если признать за плеоназма-

меняет собой исчезнувший из мира Муратовой диалог. Повторы также непосредственно отсылают ко всей проблематике каталепсии как фиксации травмы. Муратовский человек как будто не может преодолеть инерции безостановочно повторяющегося момента, он зафиксирован в прошлом, подобно склеенному в петлю кинематографическому изображению. Настоящее оказывается фикцией, вот почему это повторение не имеет отношения к *позитивному утверждению бытия* как постоянно возобновляющегося момента, в духе ницшевских фантазий о вечном возвращении.

Но повторение имеет и еще один аспект: оно тавтологично. В свою очередь, тавтология имеет прямое отношение к принципу идентичности, гласящему, что А есть А. Клеман Россе утверждает, что принцип идентичности — это принцип самой реальности, ведь именно о самой реальности и можно сказать, что А есть А. Все остальное будет спекуляцией. Витгенштейн в своем «Логико-философском трактате» утверждал, что высказывания о реальности имеют либо тавтологический характер, либо подчиняются принципу противоречия. Но, утверждал он, и то и другое ничего не сообщает нам о реальности; высказывания обоих типов, по его мнению, бессодержательны:

> 4.461. Предложение показывает то, что оно говорит; тавтология и противоречие показывают, что они не говорят ничего.
>
> У тавтологии нет истинностных условий, ибо она безусловно истинна; противоречие же не истинно ни при каких условиях.

---

ми коммуникативную функцию, нельзя видеть в них носители информации. Коммуникация, впрочем, вполне возможна без информации, которая всегда связана с событием нового, изменяющего характер коммуникационной системы, которая действительно стремится к самовоспроизводству.

Тавтология и противоречие бес-смысленны. (Как точка, из которой две стрелки расходятся в противоположных направлениях.)

(Например, мне ничего не известно о погоде, если я знаю, что либо идет, либо не идет дождь.)[204]

Тавтология не говорит ничего потому, что лишь повторяет саму себя: вещь — это вещь, реальность — это реальность. Россе обратил внимание на связь тавтологического дискурса с паранойей, которая требует непременного повторения предложения с употреблением тех же самых слов. Смысл как будто пристает к словам, которые могут употребляться только в определенной последовательности и в определенном наборе. В паранойе слова смешиваются с вещами, о которых они «говорят» (образцом такой паранойи являются упомянутые выше речи Профессора у Короленко).

Россе обратил внимание на псевдотавтологии вроде плеоназма или трюизма, и его анализ этих риторических псевдотавтологий имеет, на мой взгляд, прямое отношение к повторам у Муратовой. Реальность в принципе равна самой себе и потому не требует никакого нажима, доказательства или определения. Она есть то, что она есть. Плеоназм же, утверждая тождество, подает его так, как если бы в нем было заключено различие. В качестве забавного примера Россе приводит двух совершенно сходных детективов из известных комиксов Эрже о Тинтине — Дюпона (*Dupont*) и Дюпона (*Dupond*), с одинаково произносимыми именами, различимыми лишь на письме, и почти одинаковыми усами. Как только один из них произносит фразу, второй немедленно повторяет ее. У Муратовой так, как Дюпоны, ведут себя, например, судья и заседатель в «Чувствительном милиционере». Судья говорит, а засе-

---

[204] *Витгенштейн Л.* Логико-философский трактат // *Витгенштейн Л.* Философские работы. Ч. 1. М.: Гнозис, 1994. С. 33–34.

датель тут же повторяет. Так, например, в комиксе «Сломанное ухо» *Dupont* говорит о прочитанном им письме: «Я пришел к мнению, что это письмо — анонимное письмо!» «Более того, я бы даже сказал, анонимное письмо, чей автор неизвестен!» — вторит ему *Dupond*[205]. Уже первое «мнение» — чистый плеоназм, второе лишь усиливает его.

«Более того» второго Дюпона как будто намекает нам на какое-то различие между тем, что говорит он, и тем, что говорит первый Дюпон, но различия нет. Плеоназм — это бессодержательный повтор, стремящийся предстать в качестве чего-то нового, информационно-содержательного. Это «более того» относится к области эмфатического подчеркивания, которое как раз и призвано свидетельствовать о различии там, где его нет.

А вот как строится диалог муратовских дюпонов в «Чувствительном милиционере»:

**Судья**: Закройте окно, пожалуйста.
**Заседатель**: Окно, пожалуйста, закройте.
**Судья**: То не закрывайте, душно. Спасибо.
**Заседатель**: То не закрывайте, душно. Спасибо.
**Судья**: Свет, свет, включите свет в зале!
**Заседатель**: Свет, пожалуйста, в зале!
**Судья**: Так, включили, спасибо. Садитесь!
**Заседатель**: Спасибо, садитесь.
**Судья**: Закройте дверь, пожалуйста.
**Заседатель**: Спасибо.
**Судья**: Садитесь.
**Судья** (*Толе*): Продолжайте! (*заседателям*) Вы хотите вопрос?
**Заседатель**: Нет, пусть, пусть продолжает.

---

[205] *Rosset C.* Le démon de la tautologie. Paris: Minuit, 1997. P. 25.

http://www.pilorossica.com

Повторы тут почти дословные, но заседатель время от времени переставляет слова местами и даже делает вид, что говорит что-то свое. Но различие тут мнимое. Для того, однако, чтобы создать ощущение различия, он особо интонирует, изображает исключительную вовлеченность в происходящее и даже своего рода спонтанность. Отсюда типичная для Муратовой эмфаза в интонировании плеоназмов. Россе пишет о «по необходимости пустом и выспреннем дискурсе [псевдотавтологий] по сравнению с „полнотой" тавтологического слова»[206]. Муратовские плеоназмы как будто относятся к области идентичности, но в действительности говорят о противоположном. Там, где реальность равна самой себе, нет места напыщенным, истерическим, крикливым и выспренним повторам муратовских персонажей[207].

Но в этих повторах есть и иное содержание. Через них утверждается не только мнимая оригинальность говорящего, но и стремление быть другим, не быть самим собой. Вот почему повторения одного персонажа за другим или повторение за самим собой тут почти эквивалентны. Заседатель энергично утверждает свое Я как Другого. Наполненность его Я зависит от того, до какой степени он в состоянии стать не самим собой, но

---

[206] *Rosset C.* Le démon de la tautologie. P. 35.

[207] Эту ситуацию, в принципе, можно рассматривать в категориях «перформативности», как их сформулировала в последнее время Джудит Батлер, согласно которой идентичность создается повторениями тех или иных действий, к которым нас принуждает общество. Правда, теория Батлер в основном касается сексуальной идентичности, которая хотя и проблематизируется Муратовой, но не занимает в ее фильмах (за исключением, пожалуй, «Астенического синдрома») центрального места. О перформативах и повторяемости в иной плоскости подробнее речь пойдет ниже.

судьей. В конечном счете, эти повторы, вводя в ситуацию призрак различия, принципиально важны для превращения человека в репрезентацию. Ведь картинка, репрезентация — это и есть удвоение, чем-то отличающееся от подлинника, не аутентичное. Заседатель не только утверждает свою идентичность через имитацию другого, через эту имитацию он становится образом, репрезентацией. Отсюда особая страсть Муратовой к тавтологически говорящим двойникам, которые впервые возникают в «Познавая белый свет», но потом проходят через множество ее фильмов. Тавтология воспроизводит на словесном уровне сходство, устанавливающееся на уровне зрительном. В том же «Чувствительном милиционере» Толя беседует в детском доме с двумя «одинаковыми медсестрами»:

**1-я сестра**: Карантин.
**2-я сестра**: Карантин.
**Толя**: Опять карантин.
**1-я сестра**: Стерильно.
**2-я сестра**: Стерильно.
**Толя**: Я к Наташке.
**1-я сестра**: К какой Наташке?
**2-я сестра**: К какой Наташке?
**Толя**: К моей Наташке.
**1-я сестра**: Не понимаю. Дочь ваша?
**2-я сестра**: Не понимаю. Дочь ваша?

Тут просто, без всяких экивоков устанавливается полное зеркальное подобие двух персонажей. И это происходит у Муратовой неоднократно.

В беседе с Дмитрием Быковым Муратова так объяснила свою любовь к повторам:

http://kinoliterossica.com

Это просто потому, что я люблю оперу. В опере ведь как? Он поет: «Как я люблю вас! Как я люблю вас! Как сильно я люблю вас!» А она в ответ: «Светит луна! Светит луна!» Хор: «Смотрите, как они друг друга любят! Смотрите, как светит луна! А также птички! А также птички!»[208].

Опера — это именно тот жанр, в котором герои совершенно утрачивают свое естество, преображаясь в картинки, образы.

http://www.bibliorossica.com

[208] *Быков Д.* Кира Муратова научила Высоцкого хрипеть… // Профиль. 1997. 11 марта. Эти повторы характерны не столько для самой оперы, сколько для пародий на нее. Знаменитая «Вампука» вся строилась на утрированных повторениях: «Он сражался, он сражался, // Он сражался, он сражался. // Он сражался с эфио, // Он сражался с эфио, // Он сражался с эфио, // С эфио, с эфио, с эфиопами…» Или (неподвижная пара поет): «За нами погоня, бежим, спешим! // Ужасная погоня! Спешим, бежим!.. ‹…› Спешим же, бежим же! // Бежим же, спешим же! // Бежим! Б-е-е-жим!» (*Евреинов Н.* В школе остроумия. М.: Искусство, 1998. С. 94, 98). Повтор вводится в пародию и является организующим принципом самой пародии, повторяющей с искажением объект пародирования.

http://www.bibliorossica.com

ГЛАВА 8

# ЧИСТАЯ ФОРМА ВРЕМЕНИ

Тавтология — это одна из форм повторения и манипуляции идентичностью, которая занимает Муратову. В ее последнем на данный момент фильме повторение идет значительно дальше и затрагивает саму структуру фильмического времени. «Вечное возвращение» Киры Муратовой играет со зрителем уже известную нам по ее старым фильмам игру. Фильм тут — рамочная конструкция (в цвете), в которую вставлен иной «фильм» (черно-белый). Начинается, как и в «Астеническом синдроме» с фильма в фильме, который зритель некоторое время принимает за сам фильм. И, как в «Астеническом синдроме», «рамка», которой положено быть более жизнеподобной, чем кино, оказывается еще более условной. Но здесь эта конструкция радикализирована. Фильм оказывается не фильмом, а серией актерских проб к так и не снятой картине (режиссер по сюжету умер). Согласно рамочной выдумке, продюсер неснятого фильма показывает пробы богатому сахарозаводчику, пытаясь вытянуть из него деньги якобы на завершение незаконченного шедевра. Зритель, таким образом, оказывается в позиции туповатого богача, который уверяет, что ему нравится увиденное, но оно слишком элитно для широкой публики. Тем самым сахарозаводчик, как и прочие зрители, сразу вписывает себя в элиту. В силу элитности разводимый на бабки олух не может признаться в том, что увиденное им монотонно и бессмысленно. Муратова, как это ей свойственно, ставит зрителя в позицию богатого и претенциозного дурака, который в механическом повторении одного и того же тужится увидеть шедевр.

Нечто подобное режиссер уже испытала в «Чеховских мотивах», где зритель должен был идентифицироваться с претенциозной шантрапой, оказавшейся в церкви на бесконечной литургии венчания. Со свойственной ей иронией Муратова поручила роль продюсера

своему внуку Антону Муратову, а его соучастника сыграл продюсер «Вечного возвращения» Олег Кохан.

Пробы, из которых состоит большая часть фильма, включают восемь в разной мере развернутых эпизодов, в которых участвуют разные актеры и разные пространства. Сюжет, представленный в них, банален и нелеп одновременно и откровенно пародирует любовное томление самца, не знающего, кого он любит — жену или любовницу. Эта дилемма усилена характерной для Муратовой темой неразличимости и удвоенности. Не только жену и любовницу зовут неразличимо — Люся и Люда, но и сам влюбленный «неразличим». Он приходит за советом к женщине, с которой когда-то учился в институте, и та не узнает его: у него был брат-близнец, и она не знает, кто из них к ней пожаловал. Влюбленный, однако, оставляет ее недоумение без ответа, как будто и сам не знает, кто он. Эта тема неразличимости вписана в «шарманочную» повторность одного и того же, хотя и проведенного с вариациями и разными актерами, на экране.

Повтор вызывает у зрителя скуку (вполне запланированную режиссером), которая переходит в веселье от сознания радикальной иронической смелости всей конструкции и в смех, в сущности, над самим собой, которому навязана роль лоха, призванного восхищаться набором «кинопроб». Как всегда у Муратовой, фильм построен в сложной гамме модальностей, плавно переходящих из одной в другую.

Если бы фильм ограничивался только этим, он был бы милой и одновременно сардонической комедией с изрядной долей издевки над зрителем. Но конструкция его ставит перед теоретиком целый ряд сложных философских проблем, которые нельзя обойти стороной.

Конечно, повторы изобретены не Муратовой. Рэмон Беллур считал, что рифмы и повторы организуют смысл классиче-

ских нарративных фильмов[209]. Повторы в широком смысле слова — действительно, основа всякого нарратива. Ведь развитие сюжета невозможно без постоянного возвращения к уже проигранным событиям и к завязке, которая скрыто присутствует (повторяется, откликается) в каждом новом повороте интриги. В этом смысле повтор включен в фильм хотя бы в форме памяти. Понятно, однако, что этот повтор, связанный с памятью, сходствами и аналогиями, — совсем иной природы, чем тот, что представлен в фильме Муратовой как конструктивный принцип.

Понять существо муратовского проекта лучше всего, обратившись к нему через Жиля Делеза и его идеи повторения и различия. Для Делеза мир постоянно находится в состоянии усложнения и развития, которое Жильбер Симондон называл индивидуацией. Индивидуация предполагает постоянную дифференциацию некого первичного недифференцированного состояния. А сам этот процесс может описываться в категориях нарастающей и непрерывной генерации различия. Эта генерация предполагает разделение неких первичных нерасчлененностей, например возникновение пространства и времени. Последнее понимается как область количественных различий, различий в градациях. А первое — как область интенсивностей, охватывающая все различия в мире. Время — это и есть форма актуализации различий, индивидуации.

Существенным для понимания времени в таком ключе было для Делеза обращение к Бергсону и его идее длительности, связанной с памятью, в которой прошлое соприсутствует с настоящим. Один момент у Бергсона оказался особенно важен для Делеза, а имен-

---

[209] *Bellour R.* Segmenting/Analyzing // Narrative, Apparatus, Ideology. A Film Reader. N. Y.: Columbia University Press, 1986. P. 67.



# ВЕЧНОЕ ВОЗВРАЩЕНИЕ



2012

но так называемый парадокс со-существования. Бергсон считал, что память, осуществляя активный синтез времени, одновременно конституирует настоящее. Восприятие для Бергсона вовлекает в себя тело и таким образом все способно перейти к движению и действию. Чистое воспоминание, однако, относится к сфере образов и не задействует тело. Но наше сознание способно актуализировать воспоминания и соотнести их с настоящим моментом. Эта актуализация и есть процесс индивидуации, вписывания различия в недифференцированность:

> Но воспоминание все еще остается в мнимом состоянии; так мы только приготовляемся к получению его, принимая надлежащее положение. Мало-помалу оно появляется, как сгущающееся туманное пятно; из виртуального состояния оно переходит в актуальное, и по мере того как обрисовываются его контуры и окрашивается его поверхность, оно стремится к сходству с восприятием. Но глубокими корнями своими оно остается связанным с прошедшим, и мы никогда не признали бы его за воспоминание, если бы на нем не оставалось следа его изначальной Виртуальности[210].

В конце этого процесса актуализации воспоминание оказывается способным вызывать действия и быть связанным с телом.

Без памяти и прошлого нет движения времени, нет актуализации настоящего, нет индивидуации. Без прошлого и настоящее было бы «туманным пятном», в котором не происходили бы никакие жизненные процессы.

Но в теории Бергсона есть два недостатка. Она связывает время с памятью, сознанием и ведет к чисто феноменологическому пониманию мира. Кроме того, различие, возникающее в процес-

---

[210] *Бергсон А.* Материя и память // *Бергсон А.* Творческая эволюция. Материя и память. Минск: Харвест, 1999. С. 546.

http://www.philosophia.com

се актуализации памяти, никогда не может порождать по-настоящему радикально новое. Бергсона упрекали в том, что его темпоральность всегда сводится к настоящему, что прошлое и настоящее спрессованы у него так, что создают абсолютную полноту, не оставляющую места для изменений. Пространство актуализации тут лежит в области незначительных различий. Для того чтобы решить проблему становления нового в более радикальном ключе, Делез обратился к доктрине Ницше о вечном возвращении, которое описывал наряду с памятью и привычкой как механизм повторения и различия.

Вечное возвращение у Делеза — это решительный разрыв с повторениями в рамках привычки и памяти, в которых силен элемент континуальности, соприсутствия прошлого с настоящим. Вечное возвращение лежит вне сознания. Делез писал о том, что повторение у Кьеркегора и Ницше порывает с «психологическими движениями» и тем самым устремляется в будущее[211]. Философ называет вечное возвращение третьим синтезом времени. Первый основывается на настоящем, второй — на прошлом, а третий не имеет вообще никаких оснований. Он есть чистая форма времени, устремленного в будущее, которая лишь постоянно воспроизводит различие как механизм индивидуации и развития:

> Так заканчивается история времени: ему предназначено разорвать свой слишком централизованный физический или естественный круг и образовать прямую линию, но такую, которая, влекомая собственной длиной, преобразует круг, смещая его центр. Вечное возвращение — это сила утверждения, оно утверждает все во множестве, все в различном, все в случайном[212].

---

[211] *Делез Ж.* Различие и повторение. СПб.: Петрополис, 1998. С. 20.

[212] Там же. С. 147.

Парадоксальность вечного возвращения в том, что, становясь чистой формой времени[213], оно перестает опираться на прошлое

[213] Тему чистой формы времени Делез позаимствовал у Гельдерлина: «Выход из кантианства найден не Фихте или Гегелем, но только Гельдерлином, открывающим пустоту чистого времени, и в этой пустоте одновременно — непрерывное отклонение божественного, продолжающийся надлом Я» (*Делез Ж.* Различие и повторение. С. 116). Делез отсылает к известному высказыванию Гельдерлина о трагическом моменте у Софокла, когда бог оставляет человека, отворачивается от него. «В высшей форме страдания не существует ничего иного, но лишь условия времени и пространства. Внутри человек забывает самого себя потому, что существует целиком ради момента, бог [забывает самого себя] потому, что он — не что иное, как время, и оба неверны: время — потому, что оно категорически вывернуто в такой момент, не соединяя больше начало и конец; человек — потому, что в такой момент категорического выворачивания он должен следовать за ним, а потому не может больше соединить начало с тем, что за ним следует» (*Hölderlin F.* Essays and Letters on Theory. Albany: State University of New York Press, 1988. P. 108). В своей интерпретации этого фрагмента Делез близко следует за Жаном Бофре, который указывал, что трагедия Эдипа не в том, что его наказал бог, а в том, что бог отвернулся от него и вверг в одиночество медленного умирания, то есть в трагедию проживания чистой формы времени. В этом состоянии человек отворачивается от прошлого и будущего и погружается в трагическое переживание настоящего момента, в таком состоянии он больше не может соединить прошлое с будущим. У Гельдерлина бог, который, удаляясь, превращается в чистую форму времени, по мнению Бофре, связан с кантовским пониманием времени, которое становится пустым априорным условием формы времени в момент отделения от опыта переживания этого времени (*Beaufret J.* Hölderlin et Sophocle. Saint-Pierre-de-Salerne: Gerard Monfort, 1983. P. 27). Кант писал о том, что трансцендентальная внеопытная форма времени не может быть дана человеку в созерцании, но определенная степень опустошения и очищения времени и пространства возможна: «Так как всякая реальность имеет свою степень, которая при неизменной экстенсивной величине

и утрачивает в силу этого цикличность, становясь чистым позитивным утверждением различия.

Этот длинный экскурс в философию Делеза позволяет понять радикальность муратовского эксперимента. Время фильма перестает связываться с сюжетом, в котором прошлое толкает вперед развитие. Все начинается *in media res*, без всякого предшествования. То, что женский персонаж не помнит имени мужчины, который много лет спустя после их поверхностного знакомства вдруг является неизвестно откуда за советом, существенно для всей структуры фильма.

Через весь фильм, в разных его «кинопробах» с разными актерами и декорациями, проходит символический объект — картина, которую героиня называет «Привидение в кресле». На картине наброшенная на кресло белая ткань лепит собой неясные очертания, в которых можно увидеть намек на тело или лицо. Эта картина — аллегория самого фильма, в котором одна и та же ситуация возвращается, подобно привидению, так же беспамятно и неотвратимо. Но сама складка ткани являет нам отсутствие индивидуации, первичную недифференцированность, взывающую к различию.

Женский персонаж объясняет своему визитеру, что эту картину ей подарили сегодня. Реплика эта повторяется неоднократно, картина неотвратимо появляется в разных «пробах» вновь и вновь. Повторение, таким образом, прежде всего связано с событием, произошедшим «сегодня», а не направлено на давно минувшее и глубины памяти. Но это «сегодня» имеет странную природу. «Се-

---

явления может убывать вплоть до ничто (пустоты) через бесчисленное множество степеней, должно существовать бесконечное разнообразие степеней наполнения пространства и времени» (*Кант И.* Критика чистого разума // *Кант И.* Собр. соч. в 8 т. М.: Чоро, 1994. Т. 3. С. 181).

годня» первой кинопробы нисколько не предшествует «сегодня» второй, третьей или девятой. Повторение «сегодня» полностью его детемпорализирует. В этих повторах нет никакой идеи предшествования или следования. Это именно чистая форма времени как повторного воспроизводства различия, совершенно оторванная от всякой идеи хронологии, идеи «до» и «после». Это все время повторяющееся «сегодня».

Картина-аллегория отсылает к самому феномену кино, часто понимаемому в категориях бесконечного повтора одного и того же и механического аналога памяти. (Актер умер, а фильм с его участием все повторяет и повторяет его жесты и слова!) Но у Муратовой феномен кино подвергается переосмыслению именно в категориях Делеза. Повторение одного и того же утрачивает связь с памятью о первичном событии, превращается в чистую форму времени и являет себя в безостановочном производстве различия. Там, где была Наталья Бузько, появляется Алла Демидова или Рената Литвинова, каждая со своими маньеризмами и индивидуальными особенностями. То же самое естественно происходит и с мужчинами. Эта энергия различия в повторении мотивируется смертью автора (важным сюжетным мотивом), который унес в могилу свое прошлое и память, и чьи кинопробы свидетельствуют о полном отсутствии всякого унифицирующего их авторского замысла. Умерший режиссер не имел ни малейшего представления о физическом типе своих персонажей и даже об их приблизительном возрасте. Кинопробы — царство абсолютного различия, в котором идентичность сохранена только за неопределенной картиной с «привидением», не имеющим никакой идентичности.

Существенно и то, что дифференциация и индивидуация в таком понимании вовсе не означают появления высокоиндивидуализированных персонажей. Индивидуация совсем не обязательно завер-

шается появлением индивидов. Речь идет о трансцендентальном принципе постоянного движения актуализации, осуществляемом по отношению к некой недифференцированности. Такое движение в принципе безлично и даже может вести к разрушению индивидов[214]. Это и неудивительно, ведь индивидуируемые таким образом существа не знают прошлого, не имеют памяти, без которой невозможен индивид в широком смысле слова. Без прошлого и без памяти эти существа лишены психологии. Все это в полной мере относится к персонажам последних фильмов Муратовой, но к персонажам «Вечного возвращения» особенно. Каждый из героев этого фильма по-своему примечателен, наделен своими уникальными особенностями — и при этом совершенно лишен психологии. Мужчина пафосно говорит о любви, но у зрителя нет ни малейшего сомнения, что никакой любовью тут не пахнет. Да и сами жена и любовница — постоянно возвращающиеся, как в карусели, Люся и Люда — совершенно условные призраки. При всей кажущейся индивидуальности муратовских персонажей, они все как будто одинаковы. Именно безликость персонажей приводит к их повышенной экспрессивности на уровне внешнего поведения. Герои Муратовой гиперманерны и пусты одновременно. Сверхдифференциация их видимости сопровождается отсуствием дифференциации их личностности. Эта внутренняя пустота естественно сопровождает поведение персонажей потому, что зритель знает, что перед ним не герои истории, а лишь череда актеров, разыгрывающих ситуацию, общий смысл которой, скорее всего, от них самих ускользает.

В какой-то момент режиссер ставит своеобразный эксперимент. Посреди сцены, которую ведут Демидова и Табаков,

---

[214] См.: *Beistegui M. de.* Truth and Genesis. Philosophy as Differential Ontology. Bloomington — Indianapolis: Indiana University Press, 2004. P. 240.

она вдруг неожиданно резко меняет внешность их персонажей. Демидова меняет завитый бараном светлый парик на парик с ровными черными как смоль волосами. Седой Табаков, в начале сцены одетый в обычный костюм и без особого грима, вдруг появляется в кожаной куртке, напяленной на *t-shirt*, и в бейсболке, из-под которой свисают длинные до плеч темные патлы. Между первой и второй частью эпизода по сюжету происходит временной провал, но Муратова монтирует всю сцену так, чтобы поставить под сомнения все принципы кинематографической континуальности. Декорация та же, та же картина на стене в том же самом месте, сцена как будто продолжается, актеры те же, но внешность их полностью изменилась. Все сделано так, чтобы поставить под сомнение сам принцип идентичности персонажей. Зритель не может сказать определенно, те же персонажи перед ним или нет. Принцип различия и индивидуации не позволяет, однако, ясно идентифицировать героев — иными словами, полностью индивидуализировать их. Но до этой сцены Муратова уже играла с идентичностью персонажей, правда, не так радикально. В первой кинопробе, представленной в фильме, роль посетителя играл Виталий Линецкий, работавший в паре с Натальей Бузько. Тот же Линецкий в такой же шляпе появляется прямо перед эпизодом с Демидовой и Табаковым, но в паре с Ренатой Литвиновой. Актер тот же, манера поведения в целом похожа, но есть и небольшие отличия, которые делают идентичность Линецкого неясной. То ли тот же персонаж приходит к другой женщине, и все повторяется снова, хотя и с вариациями, то ли это совершенно отдельный эпизод, никак с первым не связанный, и Линецкий играет двух совершенно разных героев.

Эта неопределенность идентичностей окончательно снимает вопрос о повторении в рамках памяти. Речь идет исключи-

тельно о генерации различий. Помимо постоянно возникающей картины «Привидение в кресле» Муратова проводит через весь фильм еще один предмет — веревку, которую в какой-то момент распутывает и сворачивает в клубок героиня. Веревка — второй аллегорический объект фильма. На самом поверхностном уровне веревка может пониматься как аналог кинопленки. Характерно, что Шкловский когда-то избрал «моталку» в качестве символа кинематографа. Но для фильма важнее два других символических аспекта. Первый связан с идеей связывания, соединения и в этом смысле времени как бесконечно разматывающейся нити, которая соединяет жизнь, нанизывая ее на единую линию судьбы. Второй аспект связан именно с превращением запутанной линии судьбы и времени в клубок, в котором линеарность преображается в циклическое повторение. Те события, которые располагаются на линии одно за другим, в клубке начинают входить в совсем иные отношения. Клубок позволяет соприкоснуться событиям, далеко разнесенным на нити. Делез писал о схождении серий, которые начинают соприкасаться между собой в разных точках-событиях. И это «схождение» точек приводит к дифференциации мира, в который они включены, дифференциации, не обязательно затрагивающей отдельных персонажей:

> Выраженный мир создан из разнообразных связей и смежных друг с другом сингулярностей. Как таковой он сформирован именно так, что все серии, зависящие каждая от своей сингулярности, сходятся друг к другу. Такое схождение определяет их совозможность как правило мирового синтеза. Там, где серии расходятся, начинается иной мир, не-совозможный с первым[215].

---

[215] *Делез Ж.* Логика смысла. Мишель Фуко. *Theatrum philosophicum*. М.: Раритет; Екатеринбург: Деловая книга, 1998. С. 155.

Сам мотив веревки является как раз такой точкой схождения различных «серий», ведь он возникает в разных сериях и опознается как нечто сходное, общее. Делез анализировал знаменитый эпизод с мадленой из «Поисков утраченного времени» Пруста. Актуальное настоящее, когда Марсель пробует мадлену, и прошедшее образуют две временные серии, между которыми существуют точки схождения: «Между двумя рядами существует сходство (печенье „мадлен", чаепитие) и даже тождество (вкус как не только сходное, но тождественное себе качество в обоих случаях)»[216]. Но дело не в этом; если бы все сводилось только к этому сходству или тождеству, схождение двух серий не вызвало бы у рассказчика ощущения эпифании, откровения. Фокус тут как раз в том, что обе серии, несмотря на элементы тождества, фундаментально различны:

> Поскольку этот Комбре в-себе определяется собственным сущностным различием, «качественным различием», о котором Пруст говорит, что оно существует не «на поверхности земли», а лишь в особой глубине. Именно оно производит, упаковываясь, тождественность качества как подобия рядов. Итак, тождество и подобие являются здесь всего лишь результатом дифференцирующего[217].

Муратовская веревка, конечно, не эквивалентна мадлене, но действует так же: *связывает* разнородные серии, производя радикальное схождение различного.

Значение «Вечного возвращения» в том, что этот фильм открывает перспективу на новую онтологию кино, которая до него, на мой взгляд, еще не была представлена с такой бесстрашной открытостью. Много было написано о способности кино фиксировать

---

[216] *Делез Ж.* Различие и повторение. С. 155.

[217] Там же.

http://www.replikapsi.com

и воспроизводить, «мумифицировать» (по выражению Андре Базена) прошлое. Но мне неизвестны работы, которые бы понимали кино как механизм повторения и различия в ключе ницшевского вечного возвращения. Наиболее близко к этому (среди известных мне авторов) подошла Жужа Баросс, которая в свете философии Бергсона и Делеза предложила различать несколько типов темпоральности в кино. Первый тип она ассоциировала с делезовской *привычкой*. Привычка — это чисто механическое повторение, похожее на работу кинематографического аппарата и проектора. Оно оперирует вне всякого содержания повторяемого. Второй тип темпоральности Баросс называет *архивом*. Архив эквивалентен делезовской *памяти*. Архив связывает между собой образы, накопленные в мире, это место актуализации виртуального и место, в силу этого, становления, движения и дифференциации образов. Третий тип темпорализации Баросс называет *смертью*: он имеет многие черты ницшевского вечного возвращения, но в несколько «нерешительном» виде. Связано это с тем, что вечное возвращение в кино чаще всего относится к прошлому и не открывает по-настоящему перспективы на будущее. Скачок в будущее, порывающий с памятью и прошлым, то есть форма чистого времени, возникает, по мнению Баросс, тогда, когда «в мир проникает новый тип образов памяти — тот, в котором архивируется память мира, не принадлежащая никому»[218]. Такое положение возникает тогда, когда мир перенасыщается огромным количеством фото- и видеоизображений, сделанных анонимными авторами, когда возникает поэтика «найденных», ничейных изображений. Образы эти входят в режим повторения и отрываются от индивидуальной памяти своих создателей.

---

[218] *Baross Z.* A Fourth Repetition // Deleuze and Philosophy / Ed. by C. V. Boundas. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2006. P. 112.

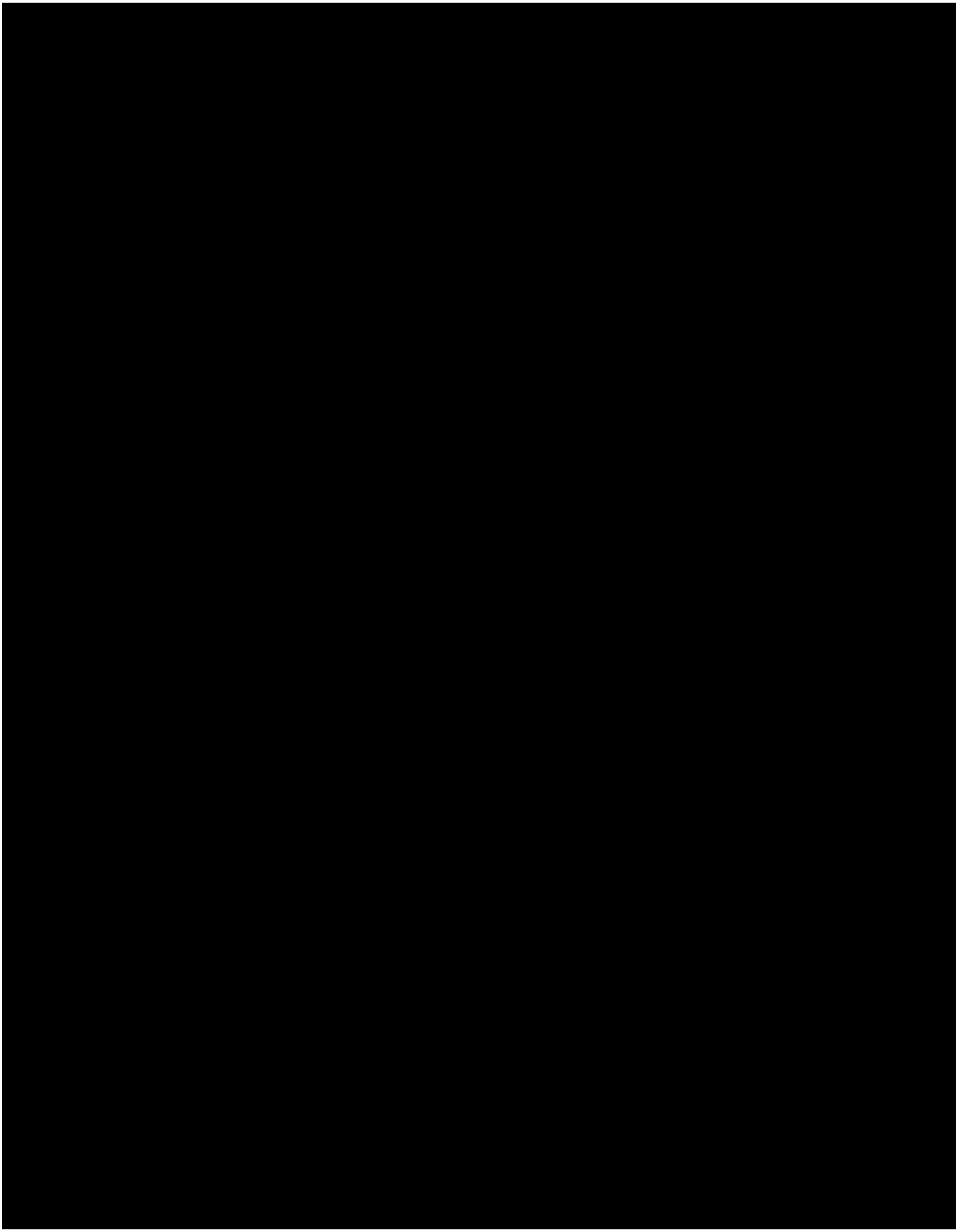
Никаких иных случаев этого радикального режима Баросс привести не может. У Муратовой подчеркнут момент «найденности» кинопроб. Режиссер умер, и никто не знает его замысла, не знает значения этих сцен и места, которое им отводилось в воображаемом фильме. Кинопробы оторваны от призрака индивидуальной памяти, они как бы найдены после смерти автора в его безличном архиве. Но в остальном «Вечное возвращение» Муратовой проблематизирует чистую форму времени гораздо радикальнее, чем любой найденный материал. Различие тут являет себя не просто в силу оторванности от прошлого в механизме механического воспроизведения, оно воочию явлено зрителю на протяжении самого фильма как эффект повтора. Остается вопрос, который еще ждет ответа: является ли уникальная темпоральность фильма Муратовой особым, частным случаем или «Вечное возвращение» лишь обнаруживает скрытую от нас подспудную онтологию кино как такового? Я лично склоняюсь ко второму варианту. Мне кажется, например, что специфическое время монтажа, организованное вокруг интервала и не связанное с континуальностью субъективного опыта, близко к той темпоральности, которую с таким блеском и юмором обнаруживает Муратова в своем фильме.

http://kinopoetika.com

ЧАСТЬ IV

# МЕТАЛЕПСИС

В четвертой части я предлагаю более подробный анализ большинства последних фильмов Киры Муратовой: «Чеховских мотивов», «Настройщика», «Двух в одном» и «Мелодии для шарманки» (о «Вечном возвращении» — на сегодняшний день последнем фильме режиссера — речь только что шла). В этих фильмах Муратова внимательно исследует взаимодействие человека с различными формами «зрелищ» — церковной литургии, криминального розыгрыша и театра, святочного колядования. Во всех четырех вариантах человек сталкивается с усложненной репрезентативной реальностью, в которую так или иначе вписывается. Последние фильмы по своей интонации несколько отличаются от предыдущих. Если фильмы, разобранные во второй и третьей частях, напоминают философские эксперименты и обладают четкостью заданных условий и относительной ясностью реакций на них (исключением тут, пожалуй, является «Астенический синдром»), то фильмы последнего периода становятся несколько более объемными. Эта объемность прежде всего выражается в более сложной связи фильмов с канонами жанра. В принципе, все фильмы Муратовой напрямую не соотносятся с поэтикой жанра, хотя в какой-то мере жанровый компонент в них присутствует. Можно, например, описать «Три истории» как черную комедию, а «Второстепенных людей» — как черный фарс. «Чувствительный милиционер» выдержан в интонации приторно-сентиментальной пародии, «Перемена участи» и «Среди серых камней» отмечены экзотической эксцентрикой. Последние фильмы, однако, еще менее определенно вписываются в жанровое поле, за исключением «Мелодии для шарманки», которая в него неожиданно энергично вторгается. Таким образом, в четвертой части речь пойдет о сложных механизмах вписанности человека в культурную фикцию, с которой он взаимодействует на разных уровнях.



ГЛАВА 1

# ВОКРУГ ЧЕХОВА

Два следующих фильма Муратовой так или иначе связаны с вопросом веры, который лишь косвенно возникал раньше, например в «Среди серых камней». «Второстепенные люди» начинаются с изображения иконы, окруженной веселыми мигающими лампочками. (Впоследствии эти мотивы вышли на первый план в фильмах «Два в одном» и «Мелодия для шарманки».)

Религия выделяет в мире особые зоны сакральности, отличимые от зоны несакрального, повседневного. Религия создает такое двоемирие, которое приобретает для Муратовой важное эвристическое значение. Не похоже, чтобы Муратова особенно интересовалась религией. Ее прежде всего интересует человек, обозначающий эту зону и пересекающий ее границу, как и некоторые семиотические проблемы, связанные с областью сакрального.

«Чеховские мотивы» (2002) — фильм в каком-то смысле поворотный для режиссера. Он вводит новый комплекс мотивов и новые способы их трактовки. Фильм — близкая к первоисточникам экранизация двух текстов Чехова, рассказа «Тяжелые люди» и малоизвестной пьесы «Татьяна Репина». Исключительно бережно перенося тексты Чехова на экран, Муратова вносит в них важные для себя акценты, иногда являющиеся лишь амплификацией проходного замечания Чехова, а иногда и радикально меняющие смысл чеховских произведений.

«Тяжелые люди» стали основой рамочной истории. Здесь рассказывается о том, как великовозрастный сын-студент пытается уехать из дома, от своей семьи, в город, где скоро начинаются занятия. Этот эпизод ненавязчиво пародирует неудавшуюся попытку Саши уехать из дома в «Долгих проводах». Но провалившееся бегство студента окрашено в совершенно иные тона: дом его отца находится в глухой провинции — даже не в провинциальном городе, а в деревне, где все еще в качестве транспорта используют лошадей. Это пространство вполне можно обозначить вслед за Делезом как «какое-то», неопределенное, смутное. Кроме того, рамочную историю можно счесть вариа-

цией на тему агрессии и астении. Сын и мать просят у отца денег, тот жмется и срывается в истерику, в ответ в истерику срывается сын и т. д.

Кроме того, это вариация на тему Эдипова комплекса (сын восстает против отца и встает на защиту матери: «Я не позволю вам мучить мать!»). Вариация эта до такой степени следует эдиповой модели и амплифицирует ее, что становится комической, гротескной. Делез и Гваттари заметили, что Кафка конструировал свои отношения с отцом (в знаменитом «Письме к отцу») по фрейдовской модели, только «увеличенной», усиленной до комического. По мнению Делеза и Гваттари, эдипов комплекс в подобных случаях дает имя множеству проблем, которые не имеют отношения к отцу; в случае Кафки — сексуальным трудностям, сложности адаптации во враждебном мире, проблемам, связанным с письмом, и т. п. Делез и Гваттари говорят об «эдипизации» мира: «Имя отца сверхкодирует собой имена истории, евреев, чехов, немцев, Праги, города-деревни»[1]. В случае Ширяева-сына Эдип кодирует его инфантильность, сексуальную несостоятельность, неумение заработать деньги и т. п.

Но за Эдипом стоит еще один слой — религиозный. Чехов сообщает нам, что отец — Евграф Иванович Ширяев — «мелкий землевладелец из поповичей», и сообщает, что перед обедом он «медленно помолился»[2]. Муратова разворачивает эти ремарки в целый эпизод с длинным молением перед едой, получающим, конечно, особое значение в современной культуре, где молиться перед едой — дело далеко не рутинное. Она также одевает Ширяева в халат, напоминающий рясу священника. Над столом висят иконы (одна из этих «икон» — потрет Антона Павловича Чехова: персонажи почитают своего создателя), и вся комната покрыта расшитыми полотенцами с благими советами, чем-то напоминающими

---

[1] *Deleuze G. Guattari F.* Kafka: pour une literature mineure. P. 18.

[2] *Чехов А.* Собр. соч. в 12 т. М.: Художественная литература, 1955. Т. 4. С. 438.

алтарную завесу. Семейная трапеза занимает такое большое место в сюжете, что может ассоциироваться с чем-то почти сакральным, например со священной пасхальной трапезой[3]. Сын в какой-то момент кричит: «Наши общие обеды — просто какой-то анахронизм, пустая форма, из которой выветрилось содержание». Иными словами, обедам этим придается какое-то ритуальное значение. А реплика эта дается как прямое эхо сетований священников в центральной истории фильма, которые Муратова заимствует у Чехова:

---

[3] Священная пасхальная трапеза у евреев отмечала исход из Египта и установление завета с Богом. Событие это связано с пролитием крови жертвенного агнца, которое и формирует Ветхий завет между Яхве и его народом, обновленный жертвой Христа, значение которой отмечалось в Тайной вечере — пасхальном обеде Нового завета. Ольга Фрейденберг писала: «Нельзя затушевывать того явления, что евхаристия, если и является параллелью агапы и представляет собою действо еды, но есть в то же время и некое, как оно и называется, жертвоприношение. Кого же приносят здесь символически в жертву? Агнца, лишь понимаемого иносказательно как божество, но, по Библии, подлинного агнца. Итак, вот еще один образ, иногда и еще два. Следовательно, действо еды есть одновременно и жертвоприношение, и нечто, связанное с образами рождения, соединения полов, смертью и воскресением, а жертва есть мучное изделие, хлеб, которое одновременно мыслится молодым животным, а то и вочеловеченным божеством» (*Фрейденберг О.* Поэтика сюжета и жанра. М.: Лабиринт, 1997. С. 56–57). Отец в фильме во время сцены с сыном борется с мозговой косточкой, из которой пытается извлечь содержимое. Жертва принесена, но смысл ее (установление сообщества, в данном случае семейных уз) утрачен. Ритуальное возобновление завета как союза с Богом Отцом более не имеет смысла, а молитва, благодарящая Бога за еду, также утрачивает значение. Не имеет более смысла и данная в «Откровении» святого Иоанна параллель между пасхальной трапезой и бракосочетанием с Богом («блаженны званные на брачную вечерю Агнца» (*Откр. 19:9*). Джейн Таубман видит в мизансцене обеда у Муратовой отсылку к «Тайной вечере» (*Taubman J.* Kira Muratova. P. 100–101).

**Кузьма.** Все это ни к чему… Зря.

**Дьячок.** Что?

**Кузьма.** Да вот венчание… Каждый день венчаем, крестим и хороним, а все никакого толку…

**Дьячок.** А чего бы ты хотел, собственно?

**Кузьма.** Ничего… Так… Все это зря. И поют, и кадят, и читают, а Бог все не слышит. Сорок лет тут служу, а ни разу не случилось, чтоб Бог слышал… Уж где тот и Бог, не знаю… Все зря… ‹…› Сегодня в обед хоронили ‹…› сейчас венчали, завтра утром крестить будем. И конца не видать. А кому это нужно? Никому… Так, зря[4].

Муратова иронически подчеркивает связь Ширяева-отца с фигурой Бога, который щедротами своими кормит своих чад. Его явлению, например, предшествуют раскаты грома. Восстание сына против отца, в котором и Фрейд, и Теодор Райк видели исток монотеистических религий, здесь принимает отчетливо пародийно-истерический характер. Сын просит у отца денег — на устройство в городе, на новые ботинки и т. п. Отец вдруг срывается и дает настоящую астеническую реакцию, которую Чехов описывает так:

Ширяев вдруг вскочил и изо всей силы швырнул на середину стола свой толстый бумажник так, что сшиб с тарелки ломоть хлеба. На лице его вспыхнуло отвратительное выражение гнева, обиды, жадности — всего этого вместе.

— Берите всё! — крикнул он не своим голосом. — Грабьте! Берите всё! Душите!

Он выскочил из-за стола, схватил себя за голову и, спотыкаясь, забегал по комнате.

— Обирайте всё до нитки! — кричал он визгливым голосом. — Выжимайте последнее! Грабьте! Душите за горло![5]

---

[4] *Чехов А.* Полное собр. соч. и писем. Серия первая: сочинения. М.: Художественная литература, 1949. Т. 12. С. 180.

[5] *Чехов А.* Собр. соч. в 12 т. Т. 4. С. 440.

Посягательство на его добро воспринимается отцом как покушение на его жизнь, как попытка экспроприировать его верховную власть. Но сын не в состоянии «убить» отца, принести его в жертву. Вся религиозная система, по существу, и направлена на снятие возможности убийства отца, который, по мнению Фрейда, идеализируется и превращается в Бога именно ради того, чтобы избежать этого убийства. Жертвоприношение — это тоже терапевтическая процедура, подменяющая убийство отца.

Вместо посягательства на отца происходит имитация его поведения сыном, который впадает точно в такой же транс. Бунт входит в стадию активного подражания, сближающего отца и сына[6]. Сын кричит, что не может больше находиться в доме, что он сейчас уйдет. Отец точно так же вторит ему, обещая выгнать его. Странным образом конфронтация переходит в уже знакомую нам псевдотавтологию. Недаром перед явлением семье Ширяев долго стоит перед *зеркалом*, в котором уже происходит его удвоение. Этот мотив нарастающего сходства в антагонизме имеется и у Чехова, который пишет:

> Студентом Петром овладела вдруг непреодолимая злоба. Он был так же вспыльчив и тяжел, как его отец и его дед протопоп, бивший прихожан палкой по головам[7].

---

[6] Ситуация напоминает описанную Рене Жираром ситуацию «миметического желания», когда человек желает чего-то потому, что это — объект желания Другого. Желание, таким образом, строится не от объекта, а от Другого как форма подражания ему. «Объект — это только способ достичь посредника. Желание направлено на бытие этого посредника» (*Girard R.* Mensonge romantique et vérité romanesque. Paris: Grasset, 1961. P. 69). У Муратовой сын — жалкий, тщедушный — бессознательно стремится походить на отца, против которого восстает.

[7] *Чехов А.* Собр. соч. в 12 т. Т. 4. С. 441.

Чтобы подчеркнуть нарастающее сходство отца и сына, Муратова заставляет *обоих актеров* на реплике сына: «Ваш хлеб останавливается у всех поперек горла… Нет ничего оскорбительнее, унизительнее, чем попреки куском хлеба…» — поперхнуться, закашляться. В результате бессознательной взаимной имитации кусок встает поперек горла и у отца, и у сына. Как в евхаристии, слово буквально становится тут куском хлеба.

Далее студент уходит из дома. У Чехова в блужданиях вокруг отцовского дома он предается фантазиям о собственной смерти, которые у Муратовой высказывает старшему брату сестра-подросток. Чехов пишет:

> Где-нибудь под Курском или под Серпуховом он, обессиленный и умирающий от голода, свалится и умрет. Его труп найдут, и во всех газетах появится известие, что там-то студент такой-то умер от голода…[8]

Муратова добавляет важную деталь: фантазию о том, как будет страдать отец, когда узнает о смерти сына. Несостоявшееся жертвоприношение отца заменяется вполне христианской фантазией об искупительной жертве сына. Все это, однако, начинает смахивать на дурную литературщину, вроде той, которой были отмечены мелодраматические разглагольствования Марии в «Перемене участи». Вообще, религиозное все время сбивается на дурной «театр», культурные клише, с пародийной силой проявляющиеся в эпизоде, где мать семейства загипнотизированно смотрит по телевизору балетный номер — «Умирающего лебедя» в исполнении Натальи Макаровой, являя пример настоящей каталепсии, инспирированной «культурой». Этот балет в телевизоре рифмуется с «балетом», который до этого демонстрирует под дождем во дворе плотник,

---

[8] *Чехов А.* Собр. соч. в 12 т. Т. 4. С. 442.

строящий сарай (в исполнении Александра Баширова). Идиотизм деревенской жизни выражает себя в «окультуренности», в освоении балета. И этот балет перекликается с упорядоченностью и повторяемостью церковной литургии в центральной части фильма.

Сцена долгого ухода и возвращения позволяет режиссеру иронически ввести мотив блудного сына (студент возвращается в дом через свинарник). При этом в начале фильма Муратова настойчиво проводит параллель между Ширяевым-отцом и боровом. Возвращение в отчий дом оказывается возвращением в свинарник. Это опосредование отца и сына образом животного имеет особый смысл. Как заметили те же Делез и Гваттари, превращение в животное у Кафки означает бегство из эдиповой ситуации, из любого «треугольника власти»[9]. Превращение в животных, возвращение через свинарник — указатель на то, что эдипова ситуация, в принципе, исчерпана, хотя ее «имя» еще, конечно, будет звучать.

Напомню, что притча о блудном сыне начинается его требованием своей доли имущества у отца:

> Отче! дай мне следующую *мне* часть имения. И *отец* разделил им [сыновьям] имение. По прошествии немногих дней младший сын, собрав все, пошел в дальнюю сторону и там расточил имение свое, живя распутно (*Лк. 15:12—13*).

Когда же после жизни со свиньями и страшной нищеты он возвращается, и отец принимает его в дом, следуют жертвоприношение и все вытекающие из него последствия:

> Принесите лучшую одежду и оденьте его, и дайте перстень на руку его и обувь на ноги; и приведите откормленного теленка, и заколите; станем есть и веселиться! ибо этот сын мой был мертв и ожил, пропадал и нашелся (*Лк. 15:22—24*).

---

[9] *Deleuze G., Guattari F.* Kafka: pour une literature mineure. P. 26.

Жертва тельца, означающая смерть и возрождение, подменяет собой как физическую гибель и воскрешение блудного сына, так и убийство отца. Узы между отцом и сыном восстанавливаются через трансгрессию: уход, бунт, возвращение и раскаяние[10]. Эдипова ситуация исчерпывается.

Тема жертвы и трапезы нерасторжимо связана в этой части фильма с неотвязным присутствием животных в кадре. Чехов указывает на присутствие домашних животных в небольшом пространстве перед домом, «которое считалось двором и где ходили куры, утки и свиньи»[11]. Но Муратова делает это навязчивое присутствие животных лейтмотивом и вполне издевательски вводит короткий эпизод, в котором во время истерики отца и сына мать, сюсюкая, обращается к кошке: «Это мы не на тебя кричим, это мы на себя кричим. Утопили твоих деток...» Животные индифферентны к происходящему, они, как и в «Увлеченьях» или «Перемене участи»[12], разделяют с людьми единое пространство, но живут в отдельном от них мире. Не зная того, они вовлечены в оборот человеческих отношений, символических обменов. Их приносят в жертву и поедают вместо людей. Но не существует жертвы, которая могла бы подменить убийство животного. Котят убивают, сына-студента — нет. Но истязание животных, их жертвоприношение — обязательное условие семейной теплоты и нежности. Сюсюканье с кошечкой в какой-то степени вообще возможно потому, что «деток» ее утопили.

---

[10] Показательно, что старший сын в притче говорит о себе: «Я столько лет служу тебе и никогда не преступал приказания твоего, но ты никогда не дал мне и козленка» (*Лк. 15:29*). Брат, не допускавший трансгрессии, не получает ни жертвы, ни подлинной близости с отцом (то есть с Богом).

[11] *Чехов А.* Собр. соч. в 12 т. Т. 4. С. 442.

[12] В «Перемене участи» точно так же фоном проходит большая отара овец.

«Тяжелые люди» легли в основу обрамляющей истории фильма, центральную часть которого занимает история бракосочетания. В основу этой части легла пьеса Чехова «Татьяна Репина»; обращение к ней Муратовой имеет, на мой взгляд, принципиальное значение. Взявшись за эту пьесу, режиссер вошла в сложный смысловой лабиринт, влияние которого очевидно и в двух последующих фильмах.

«Татьяна Репина» — настолько необычное явление драматургии, что разговор о нем потребует от меня большого исторического отступления, без которого трудно понять особенность тех задач, которые решались в «Чеховских мотивах». История этой пьесы примерно следующая. В 1888–1889 годах Алексей Суворин завершил работу над четырехактной мелодрамой «Татьяна Репина»[13]; она была поставлена почти одновременно в Петербурге, Москве и Харькове. Чехов, находившийся в дружеских отношениях с Сувориным, принял активное участие в постановке пьесы и своими советами способствовал ее переработке[14]. Вскоре после московской премьеры Чехов попросил Суворина прислать ему в подарок французский словарь и обещал отправить ему ответный подарок. Этим подарком была одноактная пьеса «Татьяна Репина», в которой действие суворинской пьесы было продолжено. Из-за неизбежных проблем с церковной цензурой пьеса эта не могла быть опубликована. Суворин напечатал две копии этой пьесы — одну для себя, другую для Чехова. Сильно сокращенный вариант этого произведения был обнародован Михаи-

---

[13] Пьеса была написана в 1886 году и названа «Охота на женщину», но цензура потребовала изменить название.

[14] История создания «Татьяны Репиной» была подробно исследована Джоном Рейсином, который опубликовал английский перевод обеих пьес и обширное досье касающихся их материалов. Многие исторические подробности я заимствую у Рейсина: Tatyana Repina. Two Translated Texts by Anton Chekhov and Alexei Suvorin / Translated and ed. by J. Racin. Jefferson — London: McFarland & Company, 1999.

лом Чеховым в 1924 году в Петрограде, а более полная версия была напечатана в 1925 году в Ленинграде А. С. Долининым.

Особый привкус всей этой истории придают сюжет пьесы Суворина и связанные с ним обстоятельства. Толчком к написанию «Татьяны Репиной» была нашумевшая история актрисы Евлалии Кадминой, покончившей с собой в 1881 году на сцене театра в Харькове, где она играла одну из ведущих ролей в пьесе Островского «Василиса Мелентьева». Кадмина выпила яд и как будто умерла прямо на сцене, в то время как виновник ее смерти, некий «офицер Т.», якобы находился в зале. Этот офицер, состоявший в связи с Кадминой, порвал с ней, чтобы жениться на богатой вдове.

Необычность этой ситуации усугубляется ее связью с пьесой Островского, несомненно сыгравшей определенную роль в конструкции чеховской «Татьяны». Кадмина играла в «Василисе Мелентьевой» роль царицы Анны Васильчиковой, которую отравляет борющаяся с ней новая фаворитка царя Василиса Мелентьева. Бокал с ядом ей подносит ее возлюбленный Андрей Колычев. Пьеса Островского — довольно поверхностная мелодрама, в которой драматург использует классические клише. Умирающая от яда Анна стенает: «Ой, больно, больно! Жжет меня огонь! О господи, помилуй! Умираю!»[15] Кадмина, произнося подобный монолог в момент собственной смерти, создавала ситуацию парадоксального неразличения между театром и жизнью. Именно эта ситуация, конечно, помимо чистой сенсационности сюжета, и вызвала интерес Суворина. У Суворина Кадмина становится Репиной, влюбленной в обнищавшего аристократа Петра Сабинина, которого буквально покупает богатая вдовушка Вера Оленина. Оскорбленная Репина сначала думает о том, чтобы убить Сабинина, но потом решает отомстить ему зрелищем собственной смерти. Она рассуждает о том, что может случиться, если

[15] *Островский А.* Полное собр. соч. М.: Художественная литература, 1951. Т. 10. С. 90.

актриса умрет на сцене, подменив вымышленную агонию настоящей, и сравнивает такой спектакль со зрелищем гладиаторского боя.

Действие четвертого акта пьесы Суворина происходит в театре во время представления «Василисы Мелентьевой». Репина появляется в костюме царицы Анны, яд начинает действовать, агония Репиной на сцене электризует театр и вызывает овацию. Зрители потрясены силой актерской игры. Когда же выясняется, что они наблюдали за подлинной смертью актрисы, Сабинин, сидевший в партере, испытывает глубочайшее потрясение и раскаяние. Он прибегает в гримерную к умирающей Репиной, молит ее о прощении и восклицает, что это он заслуживает смерти.

Пьеса Чехова продолжает действие суворинской и без последней не может быть до конца понята. Чехов вносит в свое «продолжение» существенные поправки. Здесь действие разворачивается в церкви во время венчания Сабинина и Олениной вскоре после смерти Татьяны Репиной. Из финала суворинской пьесы следовало, что этого венчания не будет, что спектакль Репиной оказал свое сокрушающее воздействие на душу Сабинина и тот раскаялся. У Чехова эффект зрелища подвергнут сомнению. В церкви собрались почти все персонажи суворинской пьесы, вплоть до еврейского банкира Давида Зоненштейна, чье присутствие придало произведению Суворина откровенно антисемитский характер. Тут же находятся и члены театральной труппы, в которой играла Репина. Они испытывают к происходящему нескрываемое отвращение. На улице собрались протестующие студенты.

Этот переход от смерти к свадьбе — один из важных моментов у Островского, где свадьбу с Василисой справляют сразу же после смерти Анны: «Еще не вышло шести недель, как Анна померла, а царь уж взял себе жену другую»[16]. Эта скорость венчания существенна для сюжета, так как, по поверьям, душа умершей еще не успокоилась и витает над землей. Этим объясняются и пугающие видения при-

[16] *Островский А.* Полное собр. соч. Т. 10. С. 93.

зрака Анны, который является, как призрак отца Гамлета, Василисе и мучает ее: «Она, царица Анна, она за мной приходит по ночам, манит меня к могиле. Пусти меня, я съезжу помолиться на гроб ее»[17], — говорит Василиса царю. У Суворина Репина мельком говорит о том, что после смерти будет являться обидчику как призрак, но мотив этот явно взят у Островского, как и желание поехать на могилу Репиной, помолиться на гроб ее, которое высказывает у Чехова Сабинин.

Чехов в своем продолжении делает несколько неожиданных ходов. Во-первых, и это самое существенное, он переносит действие из театра в церковь. Во-вторых, он заменяет Репину, к моменту венчания Сабинина и Олениной уже покойницу, на некую «даму в черном», которая разыгрывает во время венчания призрака Репиной, якобы вставшей из гроба и явившейся в церковь. Само явление привидения в церковь было чрезвычайным кощунством, особенно призрака *самоубийцы*, которым церковь отказывала в отпущении грехов. Но к концу пьесы выясняется, что это, конечно, не привидение, а «сестра офицера Иванова»:

**Дама в черном.** Я отравилась... из ненависти... Он оскорбил... Зачем же он счастлив? Боже мой... (*Кричит.*) Спасите меня, спасите! (*Опускается на пол.*) Все должны отравиться... все! Нет справедливости...

**О. Алексей.** (*В ужасе.*) Какое кощунство! Боже, какое кощунство!

**Дама в черном.** Из ненависти... Все должны отравиться... (*Стонет и валяется по полу.*) Она в могиле, а он... он... В женщине оскорблен бог... Погибла женщина...

**О. Алексей.** Какое кощунство над религией! (*Всплескивает руками.*) Какое кощунство над жизнью!

**Дама в черном.** Спасите меня! (*Рвет на себе все и кричит*) Спасите! Спасите!..[18]

---

[17] *Островский А.* Полное собр. соч. Т. 10. С. 102.

[18] *Чехов А.* Полное собр. соч. и писем. Серия первая: сочинения. Т. 12. С. 181.

Эта «сестра офицера Иванова» отравляет себя в церкви в подражание Репиной, отравившей себя на сцене в подражание Василисе Мелентьевой из пьесы Островского. Смерть подражательницы Репиной оказывается переносом театрального мимесиса в церковные стены. Первая реакция на явление «покойницы» со стороны свидетеля Котельникова у Чехова такова: «Не понимаю, зачем это сюда истеричных пускают!» Дама в черном, чье лицо прикрыто платком, вызывает всеобщий интерес. Начинаются пересуды о целой эпидемии самоубийств после смерти Репиной:

— С легкой руки Репиной это уж четвертая отравляется. Вот объясните-ка мне, батенька, эти отравления!
— Психоз. Не иначе.
— Подражательность, думаете?[19]

Кто-то из гостей замечает:

— Репина своею смертью отравила воздух. Все барыни заразились и помешались на том, что они оскорблены.
— Даже в церкви отравлен воздух. Чувствуете, какое напряжение?[20]

«Отравленный воздух» церкви — это прямой результат переноса профанного, подражательного, театрального в церковное сакральное пространство. Антрепренер репинской труппы Захар Ильич Матвеев, присутствующий в церкви, доводит «неприличие» до того, что во время венчания становится на колени и начинает собственную молитву за упокой души актрисы-самоубийцы (Муратова удаляет из своей версии актеров, а Матвеева заменяет клику-

[19] *Чехов А.* Полное собр. соч. и писем. Серия первая: сочинения. Т. 12. С. 172.

[20] Там же. С. 173.

http://www.bibliorossica.com

шествующей дамой). Истерия, охватывающая прихожан, в полной мере отражает ту истерию, которая царила на представлениях суворинской пьесы, особенно в Москве, где Репину играла Ермолова (в Петербурге эту роль играла тоже звезда первой величины — Мария Савина). «Русские ведомости» от 19 января 1889 года писали об истерии, охватившей Малый театр[21], «Театр и жизнь» (также 19 января) сообщал о массовой истерии зрительниц и даже об истерическом припадке одного студента и замечал, что представления этой пьесы требуют дежурства докторов. В статье описывались крики в зрительном зале, приступы истерического смеха и т. п.[22]

Осуществляя перенос театральной подражательной истерии в церковь, Чехов осуществлял радикальный семиотический эксперимент. Но прежде чем подробнее остановиться на его смысле, я бы хотел упомянуть еще одну историю интерпретации истории Кадминой, которая обыкновенно не учитывается и не упоминается даже Рейсином — наиболее дотошным исследователем пьесы. Я имею в виду последнюю повесть Тургенева «После смерти», известную также как «Клара Милич»[23]. Повесть эта была написана под впечатлением самоубийства Кадминой по свежим следам — в августе 1882 года в Буживале (опубликована в «Вестнике Европы» № 1 за 1883 год). Одним из источников Тургенева были рассказы Марии Савиной, которая затем исполняла роль Репиной у Суворина.

Тургенев, однако, заинтересовался иным аспектом истории Кадминой. В связи с ее самоубийством рассказывали о неком В. Д. Аленицыне, магистре зоологии, который, однажды увидев

---

[21] Tatyana Repina. Two Translated Texts by Anton Chekhov and Alexei Suvorin. P. 219.

[22] Ibid. P. 213–215.

[23] Первоначально повесть называлась «После смерти» (и под этим названием обыкновенно печаталась в советское время), но Стасюлевича это название смущало, и по его просьбе Тургенев согласился изменить название на «Клара Милич».

Кадмину, влюбился в нее; но любовь эта превратилась в навязчивую идею, своего рода психоз уже после смерти актрисы. Тургенева, собственно, и заинтересовал феномен влюбленности в покойницу. В повести Тургенева Аленицын стал главным героем и получил имя Аратов. Тут описана первая встреча с Кларой Милич (Кадминой, чье «подлинное», несценическое имя в повести — Катерина Миловидова) и следующее за ней короткое свидание. О смерти актрисы Аратов узнает из газет и отправляется в Казань, где встречает ее мать и сестру. Тут выясняется, что отец ее «был штатным учителем рисования в Казани, писал плохие портреты и казенные *образа*»[24]. Как выясняется, Клара «жаловалась, что настоящей роли, как она ее понимает, никто ей не пишет»[25]. Это недовольство «копиями» жизни, что в живописи отца, что в драматургии, в какой-то мере и толкает Клару к предельному эстетическому радикализму. Свидетель ее смерти, приятель Аратова Купфер, так описывает ее смерть:

> Представь: она должна была в самый тот день играть — и играла. Взяла с собой стклянку яду в театр, перед первым актом выпила — и так и доиграла весь этот акт. С ядом внутри! Какова сила воли! Публика ничего не подозревает, хлопает, вызывает… А как занавес опустился — и она тут же, на сцене упала. Корчи… корчи… и через час и дух вон![26]

История эта производит сильнейшее впечатление на Аратова, который видит во сне, как Клара «подносит стклянку к губам»[27]. И после этого призрак актрисы не оставляет героя. Она является ему во сне, материализуется из «белого облака», приходит к нему ночью. Эти галлюцинации и начинающийся психоз доводят Аратова до полно-

---

[24] *Тургенев И.* Собр. соч. в 12 т. М.: Художественная литература, 1956. Т. 8. С. 418.

[25] Там же. С. 420.

[26] Там же. С. 442.

[27] Там же. С. 445.

го изнеможения, кончающегося смертью, в которой он мистически соединяется с актрисой. Но в повести есть один особенно интересный нюанс. Аратов у Тургенева — фотограф. Он выпрашивает у сестры Милич фотографию последней и начинает ее «воспроизводить, увеличивать. Потом он вздумывает ее приладить к стереоскопу.

> Хлопот ему было много… наконец это ему удалось. Он так и вздрогнул, когда увидел сквозь стекло ее фигуру, получившую подобие телесности. Но фигура эта была серая, словно запыленная… и к тому же глаза… глаза все смотрели в сторону, все как будто отворачивались[28].

Тургенев пишет, что в стереоскопе фигура Милич «принимала вид какой-то куклы». Каждый раз, когда он берет стереоскоп, его посещает то же разочарование:

> Он встал, подошел к стереоскопу… опять та же серая кукла с глазами, смотрящими в сторону[29].

Фотография, и особенно стереофотография, оказывается у Тургенева промежуточной инстанцией между физической реальностью тела и сновидением, призраком, галлюцинацией. Смерть уничтожает материальность плоти, превращая ее в чистое изображение. Возможность любви к Кларе укоренена в способность тел сохраняться в виде механической записи, быть воспроизводимыми в качестве серых кукол. Фотография, а позже кинематограф оказываются механической областью, в которой смерть трансформирует тела в призраки. Такая трансформация в каком-то смысле происходит и в театре, где каждое представление повторяет и по-

---

[28] *Тургенев И.* Собр. соч. в 12 т. Т. 8. С. 437.

[29] Там же. С. 439.

вторяет эпизод из жизни персонажа, чье поведение становится записью события. Но в театре это повторение укоренено в «чужое» тело актера или актрисы, которые лишь на время дают его напрокат персонажам. Механическая запись позволяет фиксировать память о случившемся и тем самым «снимает» трагически непоправимый характер смерти. Жизнь становится повторяемой в ее механической воспроизводимости. Эта воспроизводимость снимает с жеста Милич оттенок неприятной гипертеатральности, которая превращает последнее событие жизни в зрелище. То, что Милич мыслит как абсолютно уникальное событие, в руках фотографа Аратова превращается в повторяемую запись.

Любопытно, что сообщение о самоубийстве Клары на сцене вызывает у Аратова неприятное чувство: «Эта игра „с ядом внутри", как выразился Купфер, показалась ему какой-то уродливой фразой, бравировкой»[30]. Или:

> Он вспоминал, как она «фразисто» себя уморила, и отворачивался. Это «безобразие» мешало другим воспоминаниям о ней. Взглянувши мельком на стереоскоп, ему даже показалось, что она оттого смотрела в сторону, что ей было стыдно[31].

И только после фотографических манипуляций это чувство «фразистости», то есть неаутентичности самого подлинного момента существования, проходит. «Фразистость» исчезает, уступая место абсолютной галлюцинации присутствия. Тургенев многократно говорит об ощущении *присутствия* Клары. Явление Клары становится все менее связанным с фальшью театрального триумфа, в котором повторение, имитация стремятся предстать как единственное в своем роде событие, так сказать, *оригинал*. Она является влюбленному,

---

[30] *Тургенев И.* Собр. соч. в 12 т. Т. 8. С. 443.

[31] Там же. С. 444.



ЧЕХОВСКИЕ МОТИВЫ



2002

«и на этот раз она прямо смотрит на него»[32]. Ее присутствие выражается и в слуховой галлюцинации, когда Аратов слышит многократно повторяющееся слово «Я», как будто актриса вдруг обретает способность говорить от своего лица, а не от лица персонажа. Это исчезновение неаутентичности театра связано с невозможностью различения между актером и персонажем на фотографии. Точно так же вопрос о том, является ли призрак самим человеком или нет, оказывается нерелевантным, потому что в призраке присутствие и отсутствие становятся неразличимыми. Это связано, прежде всего, с тем, что призрак становится неотличимым от плодов воображения того, кто с ним общается. Снимается оппозиция внутреннего и внешнего.

Вот как описывает Тургенев момент последней проверки истинности призрака:

> — Клара, — заговорил он слабым, но ровным голосом, — отчего ты не смотришь на меня? Я знаю, что это ты… но ведь я могу подумать, что мое воображение создало образ, подобный тому… (он указал рукою в направлении стереоскопа.) Докажи мне, что это ты… обернись ко мне, посмотри на меня, Клара!
>
> Рука Клары медленно приподнялась… и упала снова.
>
> — Клара, Клара! Обернись ко мне!
>
> И голова Клары тихо повернулась, опущенные веки раскрылись, и темные зрачки ее глаз вперились в Аратова[33].

Обмен взглядами имеет принципиальное значение. Он устанавливает прямой контакт с призраком и придает тому качества субъекта, который сам начинает видеть. Одновременно с обменом взглядами происходит и снятие различия между внутренним и внешним. Аратов из субъекта зрения превращается в объект зрения, субъективность

---

[32] *Тургенев И.* Собр. соч. в 12 т. Т. 8. С. 440.

[33] Там же. С. 447.

и объективность утрачивают ясное различие. Это снятие различия между внутренним и внешним позволяет Аратову перед смертью в бреду говорить «о заключенном, о совершенном браке»[34].

Тургенев писал до изобретения кино, но его стереоскоп работает, как кинематограф, а описанная им сцена буквально строится на кодах кинематографической поэтики, которые активно использует Муратова, позволяющая своим живым картинам «смотреть» прямо в глаза зрителю. Как бы там ни было, чисто театральный аспект самоубийства Кадминой представляется Тургеневу довольно пошлым. Жест Клары не прибавляет истинности театру, но отнимает истинность у трагического и единственного события жизни, придавая ему характер повторности. Для посмертной любви Милич может быть спасена только через перевод в иной медиум.

Евгений Бауэр с полным пониманием этой проблематики экранизировал повесть Тургенева в 1915 году. По существу, он превратил свой фильм «После смерти. Тургеневские мотивы» в метафильм о самом искусстве кинематографа. Фильм довольно близко следует канве тургеневской повести, в том числе и ее сложно выстроенному сюжету, в котором воспоминания, галлюцинации, сновидения и «действительность» сплетены воедино. Клара Милич тут переименована в Зою Кадмину. Таким образом восстановлена подлинная фамилия прототипа главной героини, но имя ее изменено на Зоя, что по-гречески значит «жизнь». Бауэр показывает, как Кадмина (в исполнении Веры Каралли) выпивает яд, как ей становится плохо на сцене перед зрителями, но эпизод ее умирания (которого в прямом смысле нет у Тургенева) он переносит за кулисы, в точности следуя тут пьесе Суворина. Значительное место в фильме занимают сновидения и видения, в которых покойница является Аратову (Витольд Полонский). У Бауэра кинематограф осмысливается

---

[34] *Тургенев И.* Собр. соч. в 12 т. Т. 8. С. 450.

как медиум, который снимает различие между жизнью и смертью, человеком, призраком и галлюцинацией. Тургенев как будто обретает в кинематографе идеальный медиум для своей повести.

В журнале «Пегас» (1916. № 4) вскоре после выхода фильма на экран появилась странная статья. В ней рассказывалось, что Бауэр принес в редакцию критическое письмо о своем фильме, которое он якобы получил от некой зрительницы, ругавшей его за отход от Тургенева:

> Для чего изменены имена, а главное, типы? ‹…› Почему выведена маленькая, худенькая фигура Зои Кадминой вместо рослой красавицы Клары (она же Катерина Миловидова)? Я так люблю кинематограф, и так досадно встречать подобные явления, не находя объяснения.

В статье говорилось далее, что передавая это критическое письмо, Бауэр заявил:

> Я вполне согласен с г-жой Н. И., и мы думаем, что ее замечание можно распространить на все вообще картины, иллюстрирующие Тургенева. ‹…› К Тургеневу следует подходить с другою душою и иными привычками[35].

Г-жа Н. И., если это реальное лицо (а я полагаю, что Бауэр просто придумал наивную зрительницу, чтобы привлечь внимание к некоторым элементам своей постановки), не догадывалась, почему Милич стала Кадминой, почему Бауэр двинулся от персонажа к прототипу. Этой самой госпоже, конечно, невдомек, почему рослая и сильная Клара сопротивлялась бы своему незаметному превращению в призрака. Серая, «словно запыленная» кукла, не решающаяся смотреть в аппарат, — это описание кинематографического изображения,

---

[35] Великий кинемо. Каталог сохранившихся игровых фильмов России 1908–1919. М.: НЛО, 2002. С. 271.

http://www.bibliorossica.com

трансцендирующего различие между наличием и отсутствием. Отсутствие цвета, призрачность, связь со сновидениями фигурировали в эпоху раннего кинематографа в качестве его онтологических черт.

Чеховская пьеса, как мне представляется, должна читаться именно в контексте метаразмышлений о зрелище. Вопрос может быть поставлен так: когда актриса на сцене говорит, что она умирает, как зрители должны воспринимать эти слова? С точки зрения Репиной у Суворина, театр плох именно тем, что слова эти никогда не могут быть восприняты как реальное событие, но лишь как знак чего-то неналичествующего, как репрезентация. Слова актрисы — это всегда уже кем-то произнесенные и только повторяемые слова. Репина, чтобы потрясти Сабинина, пытается превратить репрезентацию в зрелище до такой степени натуралистическое, чтобы его натурализм оказался сильнее театральной репрезентации. По мнению Суворина, этот «эффект реальности» может быть достигнут действительным умиранием на сцене, которое приводит Сабинина к катарсису и осознанию своей вины.

Тургенев принципиально не согласен с такой трактовкой. С его точки зрения, контекст театрального представления таков, что реальная смерть в нем никогда не сможет стать подлинным событием, но сама приобретет характер пошлости, «фразистости», «бравировки». Иными словами, никакой натуралистический режим не может преодолеть репрезентативного контекста, который всегда в конечном счете поглотит в себя событие, сделает его повторением, копией, пьесой.

Чехов, в принципе, соглашается, как мне представляется, с Тургеневым, на что указывает тот факт, что его пьеса демонстрирует полную тщету всех предсмертных усилий Репиной — бракосочетание Сабинина и Олениной состоится. Но перенося действие пьесы в церковь, он решительно меняет контекст, в котором звучат реплики персонажей. И смена этого контекста объясняет, почему драматург с такой скрупулезностью воспроизводит на сцене реальный текст и действия церковной литургии, разворачивая их в реальном времени церковной службы.

http://www.bibliorossica.com

ГЛАВА 2

# ПЕРФОРМАТИВНОСТЬ И ПОВТОРЯЕМОСТЬ

В 1962 году Джон Лэнгшо Остин опубликовал ставшее знаменитым сочинение под названием «Слово как действие». В нем английский философ ввел понятие *перформатива*, такого словесного высказывания, которое одновременно является действием. Так, например, «произнести несколько определенных слов — значит вступить в брак» или «произнесение определенных слов означает заключение пари»[36]. Особенностью перформативов является то, что они ничего не описывают, не сообщают, не констатируют и не являются истинными или ложными. Объясняя, почему критерии истинности и ложности неприменимы к перформативам, Остин приводит пример бракосочетания:

> В качестве одного из примеров мы взяли высказывание «Да» (я согласен взять эту женщину в жены), произносимое во время церемонии бракосочетания. Мы теперь сказали бы, что с помощью этих слов человек нечто *совершает*, а именно вступает в брак, а вовсе не *сообщает* об этом (то есть о том, что он вступает в брак)[37].

В высказывании «Да» не содержится в данном случае ничего истинного или ложного, но оно может быть эффективным или нет, например, если вступающий в брак уже женат или церемония бракосочетания не следует предписанному ритуалу. «Мы бы сказали, — пишет Остин, — что высказывание в этой ситуации является не ложным, а неуспешным (*unhappy*)»[38]. Значительную часть своего трактата Остин посвятил тому, что он назвал учением о неудачах, то есть выяснению обстоятельств, при которых перформативы перестают быть действенными. Среди множества обстоятельств, которые могут, по мнению Остина, сделать перформативы недей-

---

[36] *Остин Дж. Л.* Слово как действие // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. 17. М.: Прогресс, 1986. С. 28.

[37] Там же. С. 31.

[38] Там же. С. 32.

ственными, он называет «серьезность» использования языка, в которой отказывает играм и искусству, например театру:

> Перформативное высказывание предстает в *особом смысле* пустым или недействительным, когда его произносит, скажем, актер на сцене, или оно встречается в поэтическом произведении, или произносится в одиночестве. Это относится равным образом к любому высказыванию — своего рода смена декораций применительно к обстоятельствам. Язык здесь используется паразитически по отношению к его нормальному употреблению[39].

Именно поэтому в театре невозможно действительное самоубийство, здесь все — «несерьезно», любое действие недействительно, за каждым высказыванием актера не стоит «серьезное» намерение. Точно так же в кино невозможно и настоящее бракосочетание, сколько бы раз актеры на экране ни говорили свое «Да». Театр — это область паразитического *par excellence*. В этом смысле церковь — прямая противоположность театру. Это привилегированная зона перформативности. Именно здесь произнесенные над просфорой слова превращают ее в тело Христово, здесь словом отпускается грех и словом заключается брак. Чтобы обеспечить эффективность перформативов, церковь строго следует установленному и признанному верующими ритуалу и прибегает к услугам священников, за которыми признается компетентность в осуществлении перформативов. Священник — это вообще специалист перформатива, действия через слово.

Вопрос, который ставит Чехов, имеет две стороны. С одной стороны, это вопрос о сохранении эффективности церковного слова вне церкви, на сцене театра. Означает ли перенос церковного («серьезного») в зону театрального («паразитического») конец перформативности? Или слово всегда остается равным себе? Может ли молитва

---

[39] *Остин Дж. Л.* Слово как действие. С. 37.

http://www.bibliorossica.com

утратить «серьезность», стать «паразитической»? И с другой стороны — что произойдет с литургией, если в нее вторгнется театр, имитация, истерическое подражание, то есть «паразитическое слово»? Как церковное слово может быть трансформировано столкновением, например, с призраком, находящимся вне области «серьезного» действия? Или как изменится характер слова, если в него вторгнется тело, отрицающее догматику, стоящую за ритуалом, а именно тело самоубийцы? Вопрос может ставиться и шире: как вообще может осуществляться чистая перформативность в ситуации современной культуры, насквозь пронизанной «паразитическими» формами речи? В этом смысле Чехов выходит совершенно в иную область рефлексии, чем ограниченная по своим задачам сенсационная мелодрама Суворина.

Муратова ясно понимает необычность чеховской пьесы и стремится использовать предоставленные ей возможности для продолжения своих рефлексий над презентацией, экспрессивностью, тавтологией и т. п. Но условия этой рефлексии меняются по законам, установленным Чеховым. Все действие пьесы, как уже говорилось, тут разворачивается в церкви во время венчания. Значительную часть текста пьесы составляют слова обряда венчания, произносимые священниками. То, что «от себя» говорят персонажи, постоянно звучит на фоне литургии, смысл которой почти полностью неясен ни венчающимся, ни гостям. Два «голоса» — церковной службы и собравшихся в церкви прихожан — накладываются, так что прямо нарушают внятность друг друга. Но это нарушение внятности в полной мере характерно для литургии. Возникает нечто подобное церковной «катавасии». Как известно, катавасией (от греческого *kathabasis* — схождение) назывались ирмосы, накладывающиеся во время заутрени на песни канона, которые поются в церкви обоими клиросами. В результате этого наложения может возникнуть невнятица, которую любили усугублять семинаристы. Илья Сац в начале XX века придумал пародийную оперу «Кольцо Гваделупы», в которую было включено шуточное славословие «Став на коле-

ни, прославим героя», которое пелось таким многоголосием, чтобы создать абсолютную катавасию, пародировавшую церковную. В ней, как вспоминал Евреинов, слышалось «„Став на героя, прославим колени", „славим колени", „колени героя" и тому подобная чепуха»[40].

Литургия в значительной мере вообще утратила свой коммуникационный аспект. Самим священникам тоже, по-видимому, не до конца ясен чин молитв. Отец Иван говорит отцу Николаю после службы, что тот ему не вовремя подал книгу и к тому же не раскрыл ее. Александр Шмеманн замечает:

> Внутри церкви постепенно сложилось представление, что *Ordo* [порядок службы] вовсе не требует понимания. Он стал мертвой буквой, которой либо следует слепо следовать, либо можно игнорировать из-за ее омертвелости и заменить выборкой, которая бы нравилась или производила впечатление на прихожан[41].

Но текст литургии, хотя и не совсем уловим для зрителей, важен для пьесы; это вовсе не нейтральное бессмысленное бубнение. Видный теолог Герард ван дер Леув говорил о бракосочетании как «о „завете" и „сообществе" одновременно»[42]. Это таинство для него означает не простое соединение двух индивидов, но их трансформацию и слияние. Литургическая сторона венчания проясняет существо свадьбы, ее связь с христианской традицией, с эпизодом участия Христа в свадьбе в Кане Галилейской, где он осуществил свое первое чудо — превращение воды в вино. Христос в тексте церковной службы является в качестве той жертвы, которая обеспечивает

---

40 *Евреинов Н.* В школе остроумия. С. 87.

41 *Schmemann A.* Introduction to Liturgical Theology. Leighton Buzzard — N. Y.: The Faith Press — St. Vladimir's Seminary Press, 1966. P. 31–32.

42 *Van der Leeuw G.* Religion in Essence and Manifestation. Princeton: Princeton University Press, 1986. P. 245.

спасение верующих от греха, их слияние в единую плоть. При этом Чехов строит перекличку службы и реплик персонажей таким образом, что последние иногда как бы откликаются на происходящее в литургическом слое, сами не отдавая себе в этом отчета. Так, когда мать просит Христа обратить воду в вино, тот отвечает ей: «Что есть мне и тебе, жено? Не ибо прииде час Мой». Речь идет о том, что еще не началось пастырство Христа. И на эту «реплику» Христа, что «еще не пришел час Мой», жених Петр Сабинин (Жан Даниэль) откликается: «Скоро конец?» Котельников отвечает: «Не знаю, неграмотен по этой части. Должно, скоро»[43]. Или в ином месте, когда дьякон в тексте обряда венчания просит Бога разрешить венчающимся «время живота нашего в мире и покаянии скончати», о невесте Вере (Наталия Бузько) говорится, что она «бледна как *смерть*»[44] и т. п.

Интерес пьесы во многом заключается как раз в этой перекличке двух текстовых слоев. При этом персонажи выстраивают свой собственный сюжет, возникающий над литургией. Происходящее с ними, как и в рамочной истории, оказывается пародией на евангельские события. Муратова стремилась максимально полно сохранить православную литургию, нисколько не нарушая ее канона и тем самым создавая максимально полные условия для действенности слова. С самого начала, по признанию режиссера, она была поражена нетеатральностью пьесы:

> Очень странная, совершенно несценичная. Не знаю даже, кто бы мог справиться с ее постановкой. Но она меня поразила, сначала тем, что нечитана, а потом емкостью, наивностью и в то же время необыкновенной красотой богослужения, венчания, которое там происходит[45].

---

[43] *Чехов А.* Полное собр. соч. и писем. Серия первая: сочинения. Т. 12. С. 172.

[44] Там же. С. 175.

[45] Кира Муратова: «В первую очередь я хочу нравиться себе самой». Интервью вел Д. Десятерик // День. 2002. № 137. 1 июля.

Именно нетеатральность, «серьезность» текста литургии производит особенно сильное впечатление. Муратова до такой степени стремилась сохранить эту литургию в неприкосновенности, что создала для себя большие сложности в монтажной компоновке материала, которая не могла нарушить литургического *Ordo*. Съемки фильма проходили в церкви, на что дал согласие митрополит. Это обстоятельство имело особое значение, так как оно позволяло избежать переноса церкви на «сцену». Неопределенность пространства, в котором шли съемки, — то ли сакрального, то ли нет — в каком-то смысле входила в условия муратовского эксперимента:

> Несмотря на то, что у нас было благословение митрополита Агафангела, он и церковь порекомендовал — там замечательный старенький священник, еще диссидентских времен. Но все равно, находясь в церкви, с такой огромной толпой, мы все время нарушали местные правила поведения. Приходилось громко говорить, стоять спиной к алтарю. Место, совершенно неподвластное нам. Все время страх, что нас сейчас выгонят. А еще, знаете, есть такие церковные женщины, церковные старосты. Ну и там тоже была такая женщина — властная, тиранка, все время нас укоряла, ругала. Есть благословение митрополита? Ну и что, а она не хочет, чтобы в ее церкви это было. Мы выискивали время, когда ее нет, чтобы снять сцены, которые погромче. Короче, это бесконечные муки, беспрерывные, бытовые и небытовые[46].

Из этого свидетельства прямо явствует, что контекст слова резко отличался от репрезентативного. Муратова выражает это отличие очень точно: «Место, совершенно неподвластное нам». Речь буквально шла о проникновении в особую область, где даже режиссер испытывает неудобство от того, что стоит спиной к алтарю. В принципе, можно говорить о максимальном приближении к действенному перформативному контексту.

---

[46] Кира Муратова: «В первую очередь я хочу нравиться себе самой».

Весь центральный эпизод строится как подход к зоне «действенного слова», пребывание в ней и выход из нее, как и демонстрация, почти философская, в духе Остина, обстоятельств, которые делают перформатив недействительным и в этой особой зоне культуры. Венчание, в отличие от текста Чехова, происходит в глухой провинциальной церкви, куда из столицы едут на своих иномарках преуспевающие господа, новая буржуазия, обнаруживающая свое происхождение из люмпенов и уголовников. Некоторые персонажи напоминают эксцентричных бродяг из предыдущих фильмов Муратовой. А само венчание напоминает о комсомольской свадьбе из «Познавая белый свет»[47], куда Люба и Николай долго едут через унылые пустыри. Пустые слова официального напутствия теперь сменяются невнятицей службы на церковнославянском. Важно и то, что эта «элита» с дна едет в церковь, блуждая в неопределенности русской провинции. Люди, собирающиеся в этой церкви, — странная толпа знакомых, которая не образует никакого «порядка».

В «Среди серых камней» или в «Перемене участи» представители цивилизованного сообщества — судья, Мария, ее окружение, адвокат — свободно движутся с сфере культуры, где Закон, хотя и позволяет несправедливость, обладает внятным знаковым статусом, очерчивает определенные символические сферы. Записка может убить мужа Марии потому, что он имеет хоть какие-то представления о любви и верности, пусть почерпнутые из литературы. В экранизации, текст Короленко безусловно еще обладает действенностью. Отец Васи в конце фильма может понять нищету Закона потому, что осознает его символическую сущность. В «Чеховских мотивах» же в знаковую символическую сферу вводятся люди, не обладающие ни малейшим представлением о символическом, а следовательно, и об условиях перформативно-

---

[47] На связи «Чеховских мотивов» с «Познавая белый свет» настаивает Джейн Тауб-ман (*Taubman J.* Kira Muratova. P. 100).

сти, — это деклассированные эксцентрики, занимающие по воле фортуны пустые места в несуществующем более культурном сообществе. В фильме они не столько являются свидетелями или участниками зрелища-ритуала, сколько сами являют собой гротескный спектакль.

Перед нами разнородная группа людей, полуслучайно попавшая в это отдаленное место и удерживаемая в нем длительностью ритуала. Виктор Тэрнер говорил о таких случайных сообществах, как *communitas*, которые он называл *антиструктурами*. Термин этот позаимствован Тэрнером у Ван Геннепа[48], который связывал его с *rites de passage* — обрядами перехода, такими как, например, инициация. Такие ритуалы начинались обыкновенно с метафор ритуального убийства, а кончались метафорическим рождением и инкорпорированием в общество. Замужество — типичный обряд перехода, когда невеста как бы умирает и рождается вновь, в другой семье и с другим именем. Статус проходящего через такой обряд совершенно не определен в момент между его прошлым и будущим состоянием. Тэрнер называет такой статус *лиминальностью* (*liminality*), а людей, отмеченных им, — «пороговыми людьми»[49]. Лиминальность определенной группы людей, связанных с ритуалом перехода, характеризуется Тэрнером следующим образом:

---

[48] Ван Геннеп отличает в связи с этим «предлиминальные ритуалы» — ритуалы отделения от предшествующего мира, лиминальные ритуалы переходного состояния («пороговые ритуалы») и постлиминальные ритуалы (*Van Gennep A.* The Rites of Passage. Chicago: Chicago University Press, 1960. P. 21).

[49] «Ван Геннеп показал, что все обряды перехода отмечены тремя фазами: разделение, грань (или *limen*, что по-латыни означает «порог») и соединение. ‹…› Во время промежуточного „лиминального" периода особенности ритуального субъекта („переходящего") двойственны; он проходит через ту область культуры, у которой очень мало или вовсе нет свойств прошлого или будущего состояния» (*Тэрнер В.* Символ и ритуал. М.: Наука, 1983. С. 168–169).

> Связи в *communitas* антиструктурны в том смысле, что они недифференцированные, эгалитаристские, прямые, сиюминутные, нерациональные, экзистенциальные. ‹…› *Communitas* спонтанна, непосредственна, конкретна. Она не оформлена нормами, не институционализирована и не абстрактна[50].

*Communitas* — типичное сообщество, сопровождающее определенные стадии религиозных практик. Тэрнер, например, говорит о *communitas* религиозных паломников, складывающихся в местах паломничеств. Существенно, однако, то, что движение через не-место (*rite de passage*) и связанная с ним лиминальность в конце концов ведут к финальному утверждению порядка и инкорпорированию членов *communitas* в институционализированное сообщество. Паломник в конце концов возвращается в свой приход и становится обычным прихожанином. Эта трансформация и создает искомый контекст для эффективного религиозного перформатива. Обряд перехода — это странный ритуал, в котором приостанавливается действенность перформативов. В «Познавая белый свет» блуждания Михаила в «каком-то» пространстве в конце концов ведут в ЗАГС, где должна состояться церемония интеграции человека в сообщество. Именно как обряд, завершающийся такой интеграцией, выглядит и комсомольская свадьба в этом фильме. Остиновское «Да» как словесное действо завершает эти блуждания.

Участники церемонии в «Чеховских мотивах» лиминальны не потому, что они находятся в состоянии ритуальной неопределенности, символической приостановки действия структур и порядка. Когда человек входит в церковь, он всегда пересекает порог сакрального пространства, и сама «нейтральная зона» порога, как называет ее Ван Геннеп, всегда создает лиминальное состояние. Но зона эта

---

[50] *Turner V.* Metaphors of Anti-structure in Religious Culture // *Turner V.* Dramas, Fields and Metaphors. Ithaca: Cornell University Press, 1974. P. 274.

обыкновенно очень узкая. Ван Геннеп говорит о тенденции к ее сокращению, превращению в простой камень, балку, арку и т. п.[51] Герои же Муратовой не в состоянии перейти из предлиминального состояния в постлиминальное. Они как будто навсегда задерживаются в состоянии перехода и совершенно не в состоянии инкорпорироваться в сакральное. Они — «пороговые люди» потому, что не могут понять существо разворачивающегося перед ними действа. Для них зона сакрального, церковь — это все еще область порога, неопределенности. В более ранних фильмах Муратова относительно четко различала мир «культуры», где царят означающие, и мир неопределенности, противостоящий культуре. В «Чеховских мотивах» мир означающих отделяется от существования людей и становится им в принципе недоступен. Люди же оказываются на пороге этого мира в состоянии бесконечно продлеваемой лиминальности. Литургия не имеет для участников церемонии ни малейшего смысла кроме того, что она насильственно удерживает их в обременительной тесноте *communitas*.

Истерия, волна театрального миметизма, захватывающая церковь, имеет особый смысл в контексте литургии венчания, которая утверждает единство супругов как нового христианского микросообщества, связанного с искупительной жертвой Христа[52]. Ритуал «воспроизводит» события библейской и евангельской истории, но дама в черном переводит это ритуальное повторение на иные рель-

---

[51] *Van Gennep A.* The Rites of Passage. P. 19.

[52] Брак традиционно связывался с темой смерти в широком смысле, Христос лишь кристаллизует эту тему жертвы и смерти в себе. Фата часто ассоциируется с саваном, во многих культурах, в том числе и русской, похороны юношей и девушек понимались как обручение со смертью. Покойницы украшались как невесты, на палец им надевалось кольцо и т. п. Обширный этнографический материал о связях бракосочетания со смертью см. *Herzog E.* Psyche and Death. Dallas: Spring Publications, 1983. P. 99–113.

сы. Свадьба оказывается повторением (истерически-миметическим) самоубийства Репиной. Тавтология, повторение здесь принимают совершенно иную форму, чем в предшествующих муратовских фильмах. Искупительная жертва, *смерть* Бога, о которой твердит ритуал, подменяются иной миметической формой складывания какой-то истерической общности вокруг *покойницы* Репиной. Дьяк говорит:

> Господи Боже наш, во спасительном Твоем смотрении, сподобивый в Кане Галилейстей честный показати брак твоим пришествием, сам ныне рабы твоя Петра и Веру, яже благоволил еси сочетаватися друг другу, в мире и единомыслии сохрани, честный их брак покажи[53].

Сочетание Петра и Веры освящается пришествием Христа и претворением воды в кровь в Кане, но в действительности сочетание это протекает под знаком театральной самоубийцы[54]. Влияние Репиной и всеобщей подражательной истерии на жениха усиливается тем, что сам он тенор — артист. Как замечает один из гостей о нем:

> Женился бы тихо, в ЗАГСе, а не в церкви. Но надо же к себе внимание привлекать…Он артист…

---

[53] *Чехов А.* Полное собр. соч. и писем. Серия первая: сочинения. Т. 12 С. 174.

[54] Этнографические материалы свидетельствуют о тесной связи свадьбы с похоронными обрядами. Галина Кабакова пишет: «Свадьба включает в себя и поминальную службу, тем самым предков как бы приглашают принять в ней участие. После венчания новобрачные едут на кладбище» (*Кабакова Г.* Антропология женского тела в славянской традиции. М.: Ладомир, 2001. С. 170). Кабакова приводит и былички, в которых жених, на которого напущен сглаз, превращается в волка, животное, связанное с культом предков, способное «путешествовать из мира живых в мир мертвых» (Там же. С. 168–169). Решение муратовского жениха сейчас же после венчания отправиться на кладбище не так эксцентрично, как может показаться.

Сразу же после венчания, еще в дверях церкви, жених вдруг начинает петь арию (которая уже звучала за кадром в первой части фильма, демонстрировавшей нам домашний скот Ширяева).

Смерть Христа пародируется не только в самоубийстве Репиной, которая заслоняет собой Спасителя, но и в совершенно карикатурных жертвах. Один из присутствующих спрашивает:

> Убить комара в церкви — это грех? Бывают комары в церкви? А зачем тогда ладан?

Убить Христа, умертвить истеричку-актрису, убить комара — все это явления одного порядка. Эта цепочка миметических подмен достигает своей кульминации, когда выясняется, что истеричка в черном — вовсе не Репина, а какая-то иная дама, у Чехова — сестра офицера Иванова, которая тут же в церкви, подражая Репиной, принимает яд.

Эти подмены и повторы имеют важное значение. Я уже упоминал о бесконечных повторениях в эпизоде в суде из «Чувствительного милиционера»: показательно, что дело происходило именно в суде, который наравне с церковью является особой зоной действенных перформативов. Остин называл такие юридические перформативы вердиктными — например, когда судья говорит: «Считаю подсудимого виновным»[55]. Но в «Чувствительном милиционере» вердикт суда и сам суд имеют совершенно фарсовый характер. Этим церковь «Чеховских мотивов», показанная с полной «серьезностью», отличается от предшествующего ей суда. Существенно, однако, то, что и церковь, и суд оказываются областью повторения, тавтологии. Вообще, перформативы, будучи событиями, прописанными в определенном времени и пространстве (действие перформативов полностью совпадает с *моментом* произнесения слов), не могут функционировать без повторяемости. Ведь только повтор обеспечивает знание о правильности, действенно-

[55] *Остин Дж. Л.* Слово как действие. С. 50.

сти ритуала. Стоит этот ритуал изменить, внести в него отсебятину, как слово утратит действенность. Это значит, что событие слова, будучи уникальным и единственным, в принципе основывается на повторе.

Эту черту перформативов рассмотрел Деррида в ставшей классической статье «Подпись — событие — контекст». В ней он назвал повторяемость слов *итерабельностью* (*iterabilité*) от слова *iter* — «снова», восходящего к санскритскому *itara* — «другой». Деррида начинает с рассуждений о письме, которое должно быть понятно вне контекста его производства и без непосредственного присутствия адресата. Отсюда — необходимость «повторяемости» заложенного в нем сообщения. Письмо должно сохранять читаемость и после смерти адресата. Но каждый раз, попадая в разный контекст, содержащееся в нем послание будет меняться, утрачивать свою идентичность. Именно это свойство повторяемости, отменяющей идентичность, и называется Деррида итерабельностью. Ее превосходным примером может быть послание, содержащееся в записке в «Перемене участи». Записка эта попадает к разным адресатам, которые, соответственно, совершенно по-разному читают один и тот же повторяющийся в ней текст.

Но этот же закон повторяемости, вводящей различие, по мнению Деррида, определяет и функционирование перформативов. Если я говорю кому-то «Я люблю тебя», то эти слова приобретают свойства перформатива, действия только потому, что они бесконечное количество раз уже повторялись, но каждый раз по-разному, в ином контексте и, соответственно, с иным действием. Это придает любому устному перформативу свойства письма, следа, графемы.

> Единство значащей формы создается только в силу ее итерабельности, возможности быть повторенной вне присутствия не только ее «референта», что очевидно, но и определенного означаемого или намерения актуального означивания[56].

---

[56] *Derrida J.* Limited Inc. Evanston: Northwestern University Press, 1988. P. 10.

Деррида делает из этой повторяемости вне связи с референтностью и означаемыми радикальный вывод о том, что не существует никакого опыта, который бы основывался на чистом присутствии; любой опыт основан лишь на цепочке «дифференциальных следов». Остиновский ритуал в такой перспективе перестает быть уникальным событием, но сам становится формой реализации итерабельности.

Остин считал, что перформативы как «серьезные» высказывания должны быть отделены от паразитических высказываний, например цитат. Но, указывает Деррида, итерабельность делает цитатность, повторяемость, воспроизводимость необходимым условием действенного высказывания и работающего ритуала. Такой авторитет англосаксонской философии, как Дональд Дэвидсон, обсуждая странный статус цитат, писал о господствующей тенденции считать, что в цитате «цитируемое выражение упоминается (*mentioned*), а не используется», и сам был вынужден признать существование множества «смешанных» случаев упоминания и использования одновременно[57]. По мнению Деррида, «использование» вообще возможно только в силу упоминаемости, повторяемости, цитируемости:

> Может ли перформативное высказывание преуспеть, если его формулировка не повторила «кодифицированное» или итерабельное высказывание, или, иными словами, если формула, которую я произношу, чтобы открыть собрание, спустить корабль на воду и произвести бракосочетание, не идентифицируема как соответствующая итерабельной модели, если она не идентифицировалась бы каким-то образом как «цитата»?[58]

---

[57] *Davidson D.* Quotation // *Davidson D.* Inquiries into Truth and Interpretation. Oxford: Clarendon Press, 2001. P. 79–92.

[58] *Derrida J.* Limited Inc. P. 18.

Если вдуматься в сказанное в контексте сюжета самоубийства Кадминой, то мы вынуждены будем признать, что решение покончить с собой на сцене имеет двойное значение. С одной стороны, оно снимает «серьезность» с этого поступка, делает его «фразистым», но с другой стороны, превращаясь в «цитату» из «Василисы Мелентьевой», самоубийство приобретает определенный смысл, становится частью значимого «опыта». К тому же существенно, что отравление царицы Анны Васильчиковой само оказывается в отношении повторения с цепочкой предшествующих ему отравлений: первые три жены Ивана Грозного — Анастасия, Мария и Марфа — все, по мнению царя, были отравлены его врагами. В каком-то смысле гибель Васильчиковой невольно превращается в «пародию» на гибель трех предшествующих жен. Но и цепочка переработок этого жеста у Тургенева, Суворина, Чехова, Бауэра и в конце концов Муратовой является хорошим примером итерабельности, когда один и тот же жест постоянно повторяется в разных контекстах, меняя свой «смысл» и тем самым отменяя вообще возможность разговора о каком-то первоначальном «смысле» этого поступка, о его первоначальном намерении. Характерно, что и Бауэр, и Муратова используют в названии фильма слово «*мотивы*». И хотя я не думаю, что существует сознательная перекличка между «Тургеневскими *мотивами*» Бауэра и «Чеховскими *мотивами*» Муратовой, совпадение свидетельствует о сознательной установке на повторение как отказ от идентичности.

Сказанное в полной мере относится к происходящему в муратовском фильме. Итерабельность тут совершенно размывает различие между профанным и сакральным.

Муратова идет значительно дальше Чехова, вводя в текст одну радикально меняющую смысл происходящего деталь. Чудовищный розыгрыш оказывается делом не сестры офицера Иванова, как у Чехова, а дочери самого священника — отца Алексея. Литургический

церковный слой оказывается совершенно не отделенным от театрального и профанного. Лиминальность оказывается общим состоянием мира именно потому, что никакой непреодолимой границы между зоной перформативности и зоной «паразитического» миметизма нет.

Конец церковного эпизода Муратовой полностью переписан. При сцене финальной театральной истерики присутствует застрявший в церкви сын Ширяева, студент из рамочной истории. Именно он помог приехать сюда одному из гостей, который обещал потом отвезти его в город. Но «блудный сын» заснул (как многие герои Муратовой до него), все проспал и проснулся только в финале, к моменту разоблачения кощунственного розыгрыша. «Сын» понятным образом с полным сочувствием относится к выходке «дочери» священника. Ведь сам он тоже восстает против власти своего отца, точно так же олицетворяющего Бога, и точно так же оказывается от своего отца неотделимым. В даме в черном он, однако, обнаруживает еще одно сходство — не с собой, а со своей младшей сестрой:

— Вы похожи на мою сестру.

— Я ни на кого не похожа.

— Не внешне. Ей тринадцать лет. Она толстая. Такая же террористка-ниспровергательница в душе, как и вы.

Итерабельность пронизывает не только разные версии самоубийства, но и разные повествовательные слои. Устанавливается сходство между двумя эдиповыми комплексами, двумя сложными отношениями подмены. Сын хочет занять место отца, дочь хочет занять место другой женщины, невесты, то есть, в конечном счете, матери. Правда, сестра, о которой идет речь, значительно отличается от своего брата совершенно иронической позицией. Брат восстает против отца с полной «серьезностью». Он как бы включен в тот нарратив, который построил отец. Именно эта включенность приводит

к их нарастающей неразличимости и к неотвратимому возвращению бунтовщика в дом. Сестра же функционирует в этой ситуации по-игровому, «паразитически», так же, как и дама в черном. В ответ на истерику и ужас отца-священника дочь говорит ему: «Считай, что это тебе реклама, папа...» — своего рода негативный пиар, который для церковного человека — кощунство, черт знает что. Отец Алексей в ответ на разоблачение дочери устраивает настоящую истерику, которая, по существу, воспроизводит истерику Ширяева, тем самым замыкая рамочную историю и церковный эпизод в непрерывающуюся цепочку повторений. Итерабельность, как указывал Деррида, ведет к бесконечной повторяемости, в которой совершенно утрачивает смысл сама идея первого раза, оригинала, истока. Истерика священника оказывается и прямым ответом на театральную истерику его дочери (и ее повторением), *играющей* оглашенную, и невольным повторением истерики другого отца — Ширяева.

Весь церковный эпизод строится на конкуренции двух сюжетов, предлагаемых прихожанам. Один — это сюжет церковного ритуала, то есть, в конченом счете, страстей Господних. Другой — это пародийный, кощунственный, иронический сюжет, замешанный на клише бульварной литературы. Сюжеты эти находятся в отношениях итерабельности, то есть различия и сходства одновременно, вот почему, хотя как будто они никак не связаны, они тесно сплетаются и идут двумя параллельными потоками. Муратова тесно связывает оба нарратива. Сюжет богохульницы имеет смысл только в той мере, в какой он разворачивается параллельно с сюжетом венчания. Он *паразитирует* на литургическом действии, подрывая его.

Парадоксально, но всюду, где устанавливается сходство, оно входит в текст в форме радикального отличия, разрыва. И сын Ширяева, и дочь священника врываются в континуум событий, разрывая их течение. Эти персонажи воплощают в себе взрывную силу эдиповой ситуации, не позволяющей состояться беспроблемному союзу дво-

их. Адорно (впрочем, не он один) считал, что брак в настоящее время превратился в «омерзительную пародию, не имеющую под собой человеческого оправдания». Слияние двоих, с точки зрения Адорно, совершенно патологично[59]. За идентичностью, неразличимостью входящих в брак, на которой так настаивает церковная догматика и которую высмеивала Муратова в «Чувствительном милиционере», теперь кроется сюжет о разрыве, о радикальном различии.

Режиссера интересует эдипова энергия разрыва, возникающая изнутри семейной ситуации. Смысл теперь перестает лежать в плоскости интеграции частей в некое целое, но возникает из разрыва, агрессивной дезинтеграции целостности. При этом разрыв должен проникать в самое ядро дискурсивного единства. Любопытно, что Муратова в какой-то момент изолирует истеричку, играющую покойницу. «Телохранители» в полувоенной форме запирают ее в какой-то церковный чулан, откуда выпускают только после завершения церемонии и разъезда гостей. Но она не знает, что ритуал уже завершен, а жених с невестой уехали. Она выходит из-под замка, голова ее покрыта шалью, она ничего не видит вокруг себя и продолжает свой спектакль, ни о чем не подозревая. И только какое-то время спустя она вдруг понимает полное несоответствие своего поведения пустой церкви, где остались только священнослужители. Она мгновенно прерывает свой «спектакль» и спрашивает совершенно прозаическим тоном:

> А где все, где жених? Где невеста? ‹…› Заперли, твари хитрые, сучары…

---

[59] Адорно писал: «Единственным пристойным браком может быть только такой, который бы позволял обоим партнерам вести независимую жизнь, в которой вместо слияния, вытекающего из насильственного сообщества экономических интересов, оба свободно берут на себя взаимную ответственность» (*Adorno T.* Minima Moralia. London: Verso, 1978. P. 30–31).

Муратова тут использует своего рода «ахронию»[60], расслоение двух нарративов, их несовпадение, создающее особую смысловую установку именно в контексте такой ахронии повествовательных линий. Смысл возникает не от собирания линий воедино, но от их разрыва. Но на протяжении всего фильма разрыв этот всегда имеет фоном схождение. Так, взрывной характер «ахронии» этого эпизода сейчас же усиливается (или ослабляется?) обнаружением родства провокаторши и священника.

В фильме различные смысловые слои сходятся тем больше, чем больше они расходятся. Фильм строится на констатации несовместимости двух слоев и одновременно их нерасторжимости. Тот факт, что зерно чудовищного кощунства произрастает прямо из лона священника, в этом смысле очень значим. Если в фильмах типа «Среди серых камней», «Перемены участи» и даже «Увлечений» разные миры (в «Увлеченьях» — миры людей и животных) были противопоставлены, и между ними существовала, хотя и проницаемая, но граница, то в фильмах вроде «Трех историй» или «Второстепенных людей» такого рубежа больше нет. В «Чеховских мотивах» рубеж возникает вновь, но совершенно в ином обличье. Он возникает как своего рода неопределенное мерцание другого мира, высвечиваемого иронической пародией на него. Но пародия эта в конечном счете утверждается, а «другой мир» исчезает. Повторение оказывается реальней некоего первичного, литургического, подлинного, «серьезного» мира. Паразитическое торжествует, рубеж оказывается мнимым.

---

[60] Ахронией я называю несовпадение двух параллельных временных континуумов, их несогласование. Жерар Женетт пишет об *анахронии* — «несоответствиях между порядком истории и порядком повествования» (*Женетт Ж.* Работы по поэтике. Фигуры. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. Т. 2. С. 72). Анахрония — это частный случай более общей ахронии.

Разрыв, ахрония двух континуумов приобретает такой шокирующий характер потому, что Муратова заставляет нас пережить долгий ритуал венчания в режиме подлинного времени. Она не прибегает к монтажной резке, к конденсации службы, но разворачивает службу во всех деталях, не опуская ничего. Это медленное и неустранимое развертывание подлинного времени службы вызывает у присутствующих (гостей в церкви и зрителей в зале) томление, нетерпеливость, желание прервать или сократить службу. То, что это желание в равной мере может разделяться и присутствующими в церкви и присутствующими в кинозале, существенно. Различие между диковатыми персонажами, наполняющими провинциальную церковь, и зрителями становится едва уловимым. Зрители образуют свою собственную, зеркальную *communitas*. Но именно невозможность прервать обряд и позволяет богохульнице более или менее беспрепятственно разворачивать рядом свой собственный сюжет. Будучи ироническим разрушением церковного ритуала, этот сюжет существует только благодаря определенному временному континууму этого ритуала. Показательно в этой связи то, что когда служба кончилась, единственное существо, все еще продолжающее жить в континууме службы, — это именно женщина, стремящаяся эту службу осквернить, низвергнуть.

Такая конструкция в полной мере согласуется со структурными особенностями христианской литургии. В новейшей литургической теологии представления о литургии неожиданным образом приближаются к постулатам деконструкции. Специалист по литургической теологии Гордон Латроп считает, например, парадоксальную комбинацию противоречивых нарративов едва ли не главной ее особенностью:

> Возможно, что христианство особенно влечет к ритуальной практике, включающей в себя двусмысленность (*ambiguity*) в самом глубоком смысле слова, как способ встречи с истиной. В таком случае, парадоксальные комбинации (*appositions*) ли-

тургии, а не однозначная и более прямая коммуникация других ритуалов, которые мы бы назвали церемониями, оказываются предпочтительным медиумом[61].

Перформативный контекст в понимании Остина в таком смысле, скорее всего, относится именно к «церемониям» Латорпа. К литургическим парадоксам Латорп относит, например, комбинацию установки на передачу знания с идеей крещения как очищения и возрождения заново без всякого предшествующего знания. К числу подобных же парадоксальных комбинаций он относит сочетание текстов с трапезой, хвалы с сетованиями, очищающего омовения с именем и т. п. Он даже говорит о литургическом выворачивании наизнанку синтаксиса священных текстов. Александр Шмеманн в своем влиятельном исследовании православной литургии пишет о *литургическом дуализме*, которым отмечен порядок служб — *Ordo*. В основе этого дуализма, по его мнению, лежит противоречивая концепция времени, которая соединяет идею цикличности, повтора, характеризующих церковный год и день, с идеей уникального и неповторимого события (например, претворения тела в хлеб), которое никак не может быть вписано в структуру цикличности. Но это именно проблематика итерабельности, повторяемости, как снятия идентичности и введения различия, то есть уникальности. По мнению Шмеманна, именно время является объектом культа в литургии. Он объясняет, что христианская эсхатология актуализирует время как подлинное время конца, время манифестации Бога, а потому преобразует нейтральную цикличность в сверхзначимое время явления Господа:

Евхаристия Тайной вечери — это также актуализация нового эона внутри старого, присутствие и манифестация внутри нашего времени грядущих Царства и времени.

---

[61] *Lathorp G. W.* Holy Things. A Liturgical Theology. Minneapolis: Fortress Press, 1993. P. 79.

> Евхаристия — это *parousia*, присутствие и манифестация Христа, который «вчера и сегодня и во веки Тот же» (*Евр. 13:8*)[62].

Но что это, как не дерридианская ахрония, внедрение прошлого во всякий опыт настоящего? Иными словами, напряжение разных континуумов, одновременность переживания разных типов времени, как и парадоксальная комбинация несочетаемого, являются особенностями самой службы или, во всяком случае, ею предполагаются. Муратова в полной мере использует возможности, заложенные в такого рода «дуализме».

Разрыв континуума осуществляется и на уровне модальности «высказывания». У Муратовой часто персонажи выражают не то, чем они являются, но режиссер почти никогда не драматизирует ситуацию срывания маски, разоблачения игры. Даже в «Перемене участи» приличия продолжают соблюдаться, и Мария не подвергается развенчанию. Впервые обнаружение лица за личиной происходит именно в «Чеховских мотивах». Этому разоблачению соответствует резкий перелом в модальности речи дочери священника. Сначала она говорит от лица «покойной» или «подруги покойной» и говорит в основном чеховскими словами. В финале чеховской пьесы (а Муратова прямо следует за ним) «я» истерички неопределенно: «Я отравилась», но одновременно: «Она в могиле». Но это «она» тоже расплывается в нечто совершенно неопределенное: «В женщине оскорблен Бог… Погибла женщина…» Этой лингвистической неопределенности соответствует и облик дамы, которая не имеет лица, но прячется за шалью, так что ее невозможно идентифицировать. В своей актерской ипостаси дочка священника — никто, безликое нечто, способное принимать разные обличья и лингвистически выражающее себя то

---

[62] *Schmemann A.* Introduction to Liturgical Theology. P. 58.

в первом («я»), то в третьем («она») лице. Но даже когда это существо и произносит «я», это лишь речь актера, произносящего слова персонажа. Это «я» само по себе парадоксально, так как относится и к живой, и к покойнице. В этой речи «я» не является собственным «я» актера. Когда же маска падает (а в данном случае падает шаль, вуаль, занавес, заслоняющий ее лицо), радикально меняется речь женщины, меняется и субъект этой речи: «Заперли, твари хитрые, сучары...» Этот новый субъект освобождается от уз имитации, актерства (того, что Платон называл миметическим дискурсом) и начинает говорить от себя, сейчас же заявляя, что «она» ни на кого не похожа. Этому моменту соответствует явление лица женщины (имени которой мы так, впрочем, и не узнаем).

Отсутствие лица и обеспечивало максимальный эффект соответствующего перформанса. «Я» в дискурсе в значительной мере определяется его отношением с «вы» — с получателем сообщения, адресатом дискурса. В данном случае отсутствие лица позволяло резко высвободить потенциал итерабельности, прочитывать зловещую и гротескную фигуру по-разному, в зависимости от обстоятельств. Любопытно, что первоначально в греческой трагедии не использовались маски. Сначала лица прикрывались фиговым листом (фига — дерево Диониса). Теспис, которому традиция приписывает первое подлинно трагическое представление, вымазывал лицо свинцом. Он также использовал цветы и листья портулака, чтобы скрывать свое лицо, и в конце концов изобрел маску из ткани, в то время как хор скрывал лица под слоем штукатурки или винного осадка. Клод Калам, вероятно, прав, когда утверждает, что маски выполняли почти исключительно функцию *завесы*. Греческий театр, во всяком случае, не знал по-настоящему индивидуализирующих масок. Калам считает, что маски в Греции были связаны с культами (Артемиды, Деметры и Диониса):

> ...[эти культы] определяют и хранят пределы, на которые распространяется понятие цивилизации (*define and guarantee the various limits of the concept of civilization*), связаны с культами периферии, перехода от внутреннего к внешнему, от себя к иному, и наоборот»[63].

Иными словами, маска связана с состоянием лиминальности.

Маска позволяет осуществлять переключение от актера или повествователя, скрытого за ней, к персонажу[64]. Неопределенность маски или завесы делает такое переключение неустойчивым. То перед нашими глазами персонаж, включенный в повествование, то — рассказчик, выдумщик, автор. Возникающее из-под вуали лицо сначала дается нам как лицо неизвестной истерички, которое в какой-то момент меняется и становится лицом ирониста, богохульствующей дочери священника. Соответствующим образом дестабилизируется и положение зрителя, который периодически оказывается в положении стороннего наблюдателя истории, а в какой-то момент — адресата, к которому обращено лицо автора, разоблачающего фикцию своего собственного рассказа. Это изменение зрительской позиции важно, потому что оно сказывается на механизмах идентификации и дистанцирования. Будучи сторонним наблюдателем, зритель может идентифицироваться с происходящим, но обнаруживая за историей «злой умысел» «автора», он вынужден резко дистанцироваться от случившегося и осознавать, что все это не более чем розыгрыш. Меняется сам режим модальности фильма.

---

[63] *Calame C.* The Craft of Poetic Speech in Ancient Greece. Ithaca: Cornell University Press, 1995. P. 106.

[64] Калам подчеркивает, что трагическая маска в Греции не представляет никакой индивидуальной идентичности, но выражает модальную функцию «актера, который с самого начала не имеет специфического статуса, но приобретает те модальности и способы существования, которых требует действие» (Ibid. P. 106).

Я подробно останавливаюсь на этом эпизоде потому, что он представляется мне ключевым для поэтики последних шести фильмов Муратовой, построенных как раз на изменении модальности и незаметных сдвигах от одной репрезентативной плоскости к другой. Такого рода механизм значительно усложняет структуру фильма.

В «Чеховских мотивах» поэтика Муратовой заметно обновляется. В период «Астенического синдрома» происходит постепенный распад традиционного повествования, которое заменяется мозаичным набором эпизодов, нанизанных на нескольких узнаваемых персонажей. Мне представляется, что эта структура лучше всего выражала распад связей между людьми, когда каждый «экспрессивный» персонаж утверждал свою идентичность в агрессивной презентации себя. Правда, эта презентация всегда представляла этих персонажей как лишенных сущности и беззастенчиво заимствующих свое фиктивное Я у других. Кощунственный спектакль, разыгранный дочерью священника, как будто относится к той же «экспрессивной» категории. Но в «Чеховских мотивах» интерес Муратовой смещается с самопрезентации каждого отдельного персонажа (дама в черном — скорее, второстепенный, нежели центральный персонаж) на систему отношений между людьми, на то, что я назвал термином Тэрнера *communitas*. Конечно, и Ширяев, и его сын разыгрывают по истерике, в которой они могут полностью презентировать себя в пароксизме самовыражения, но интерес этих индивидуальных «аттракционов»[65] заключен, прежде всего, в их зеркальной и миметической взаимосвязи.

Псевдотавтологическая перекличка реплик судьи и заседателя в «Чувствительном милиционере» также устанавливала между

---

[65] Напомню, что Эйзенштейн называл аттракционом «всякий агрессивный момент».

ними миметическую связь, но реального единства не составляла. Просто заседатель был искаженной копией судьи, чья власть утверждалась в этом копировании. При этом каждый, будучи отражением другого, оставался отдельным, автономным персонажем. Отношения Ширяева и сына гораздо сложнее. Прежде всего, вместо прямого копирования мы имеем ситуацию внешне непримиримого конфликта. Тавтология здесь внешне представлена как противоречие. К тому же за имитацией проступают контуры жертвования. Жертвование уже предполагает одновременно агрессивность, насилие и ослабление различия, а в конечном счете, неразличимость отца и сына. Их единство возникает из этого снимаемого в конфликте различия. В центре интереса здесь — не сольный номер каждого протагониста, но их взаимодействие. В каком-то смысле на ином этапе и в контексте иных проблем Муратова возвращается к элементам своих ранних фильмов, сконцентрированных на отношении индивида к Другому. В конце концов, близость сына и матери в «Долгих проводах» тоже устанавливалась через конфликт.

В экранизации «Татьяны Репиной» общий смысл выражается через принцип итерабельности — сходства через различие; это сходство обнаруживается на *границах* в момент их пересечения, в состоянии лиминальности. Такого рода конструкция «отношений» предполагает особую виртуозность режиссуры, в полной мере обнаруживающуюся в последних фильмах Муратовой. Исключительной виртуозности это проведение «отношений» достигает в «Настройщике» (2004).

ГЛАВА 3

# НЕРАЗЛИЧЕНИЕ

«Настройщик» был встречен с восторгом теми поклонниками Муратовой, которых несколько обескураживала странная структура (главным образом отсутствие «сюжета») ее предшествующих фильмов. Действительно, на первый взгляд фильм этот кажется гораздо менее радикальным, чем предшествующие работы. Во всяком случае повествовательная форма этого фильма традиционней, чем предыдущих. Несомненна и большая мягкость интонации. Фильм этот гораздо более «приятный» для зрителя, чем чеховский. «Настройщик» — такое же смягчение тональности после «Чеховских мотивов», как «Чувствительный милиционер» после «Астенического синдрома». Здесь есть интрига: история обмана двух доверчивых пожилых дам парой проходимцев[66]. Интрига эта на поверхности имеет все признаки нашего времени, протекающего в России под знаком жульничества, изъятия и перераспределения денег. Существенно и то, что Муратова здесь отказывается от своих привычных эксцентрических «персонажей», не «играющих», но демонстрирующих себя. Их место, в основном, занимают профессиональные актеры, привыкшие к перевоплощению и передаче психологических нюансов. Иными словами, все выглядит как отступление к более ранней модели кинематографа, успешно опробованной в первых фильмах режиссера.

Все признаки возвращения к традиции налицо, но, как мне представляется, объясняются они не столько усталостью Муратовой от экспериментов, сколько смещением интереса от автономного самопредставляющегося персонажа к отношениям и взаимодействиям героев, которые лучше всего выражаются именно в интриге.

---

[66] Муратова так характеризовала «Настройщика» на стадии разработки сценария: «Хочется снять очень легкий фильм. Читаем сейчас короля сыска в дореволюционной России Кошко. Он был начальником уголовной полиции и после революции уехал в Париж. Если получится осовременить два его рассказа про мошенников, будем делать» (Кира Муратова: «Мне интересно серьезное кино»).

«Настройщик» представляет собой сложную вязь внешне традиционного повествования, в которое искусно вплетены элементы муратовской поэтики.

Что же происходит в фильме? В центре интриги находятся две пары. Первая — две немолодые вдовы. Одна из них, Люба (Нина Русланова), — бывшая медсестра[67], но ныне вполне состоятельная дамочка, мечтающая о новом браке, предающаяся эротическим фантазиям и интенсивно (с помощью газетных объявлений) ищущая любовного партнера. Она появляется в первых кадрах фильма на фоне стены, обклеенной тысячами объявлений людей, пытающихся улучшить свою жизнь. Люба доверчива, простовата и не лишена некоторых элементов культуры — она, например, любит музыку. Ее приятельница «из бывших», Анна Сергеевна (Алла Демидова), более культурна, тоже страдает от одиночества и вдовства, собирает у себя дома гротескную компанию музицирующих пенсионеров. В каком-то смысле она вполне годится на роль «человека культуры», интересовавшего Муратову раньше. В отличие от Любы, Анна Сергеевна настороже. Она охраняет свой «культурный» мир от вторжения всякого подозрительного сброда, обитающего на его периферии. Всюду ей видятся проходимцы, она ни в коей мере не стремится, как Люба, найти себе «мужчину жизни». Показательно, что в начале фильма, когда ее первый раз встречает «настройщик», она ищет ветеринара, чтобы *кастрировать* кота знакомой продавщицы. Смысл этих ее поисков однозначен, она и о знакомствах по объявлениям говорит: «Это скорее для братьев наших — хорошенькая кошечка познакомится с прекрасным котом...» Такова пара жертв.

---

[67] Любопытен этот устойчивый интерес Муратовой к медицинской профессии. Детский врач — один из протагонистов «Чувствительного милиционера», врач возникает в начале «Второстепенных людей». Медсестра в исполнении Литвиновой фигурирует в «Увлеченьях» и «Офелии».

Пара охотников состоит из двух молодых людей, живущих на чердаке, хронически нуждающихся в деньгах и добывающих их изо дня в день всякими аферами. В этой паре девица Лина (Рената Литвинова) имитирует «богатых» — она хочет записаться в фитнес-клуб, в ресторане заказывает осетра с ананасом, претенциозно одевается и позволяет своему возлюбленному Андрею (Георгий Делиев) прислуживать ей. Лина постоянно фантазирует об убийстве. Ее социальный статус типичен для муратовских героев: она «дружит» с «заведующим» общественным туалетом, где ее подружка демонстрирует ей свои наряды. Андрей постоянно озабочен необходимостью достать деньги, которые ему нужны, чтобы ублажать Лину. Он предлагает перекупку лекарств, горящую путевку в Стамбул, цветные металлы и т. п. Среди его многочисленных умений имеются и самые неожиданные: он, например, может научить девочку вязать на спицах, может играть на рояле и даже настроить его. На чердаке, где он живет, на стене висит медная туба, которой он, вероятно, тоже владеет, а в какой-то момент он вдруг начинает «камлать по-шамански». В фильме он в основном фигурирует в амплуа пианиста и настройщика фортепиано, но это вовсе не значит, что музыка — его основное занятие. Он, как и Лина, в сущности, не имеет своего лица и с легкостью принимает любое обличье по обстоятельствам. Недаром его попеременно считают то евреем, то чеченцем, то армянином, то даже узбеком[68]. Из известных литературных персонажей эта парочка больше всего напоминает кота Базилио и лису Алису из «Золотого ключика».

---

[68] Эта неопределенность Андрея связывает его с темой «хитроумия», которая в Греции обозначалась как «метис» по имени первой супруги Зевса, мудрой океаниды Метиды, или Метис. Метис сравнивалась с постоянно меняющим свою форму осьминогом. К нему применялись такие эпитеты, как *polútropos* — «постоянно изменяющийся» или *ephēmeros* — «не знающий постоянства» (*Detienne M., Vernant J.-P.* Les ruses de l'intelligence. La mètis des Grecs. Paris: Flammarion, 1974. P. 44–48).

Таковы две пары антагонистов, которые в культурном плане довольно близки. Здесь уже нет и следа той первоначальной оппозиции между «цивилизованными» и «деклассированными» людьми, которая имеется в более ранних фильмах Муратовой. И авантюристы, и их жертвы, по существу, принадлежат к сходным слоям деклассированного общества: ни те ни другие не занимают того положения, на которое претендуют. И хотя Анна Сергеевна и Люба разделяют иллюзию, что они относятся к миру «культуры», автономного мира культуры больше не существует. Именно культурное и социальное *сходство* между жертвами и охотниками позволяет последним войти в доверие к первым. Андрей проникает в дом к Анне Сергеевне как настройщик и музыкант (он говорит о себе, что находится в «бессрочном академическом отпуске из консерватории»). Постепенно он осваивается в доме и становится доверенным лицом обеих дам. Люба между тем дважды оказывается жертвой брачных аферистов, которые обманывают ее на значительные суммы денег. Брак, который занимал такое важное и такое пародийное место в «Чеховских мотивах», в «Настройщике» предстает как идеальная почва для обмана.

Стратегия мошенничества, которую придумывает Андрей и за которой следит Муратова, сложна и довольно необычна. Простой обман (как в случае с Любой и ее кавалерами) его не интересует, как, в сущности, не интересуют и сами по себе деньги. Он не просто втирается в доверие к дамам, но по-своему даже защищает Любу от бесстыдных посягательств, выслеживает бросившего ее «мужа» и с помощью Лины отбирает у него украденные деньги. Свое поведение при этом он мотивирует тем, что чувствует самого себя обманутым этими аферистами. В конце концов, однако, в результате хитроумной комбинации с якобы выигрышными облигациями он все-таки грабит доверчивых дам. Эта сложность аферы Андрея призвана доставить удовольствие зрителям, но имеет, на мой взгляд, и особый смысл.

Андрей (и отчасти Лина) выполняют функцию трикстеров. Термин «трикстер» был введен в обиход американским антропологом Полом Радином в связи с циклом мифов индейцев Виннебаго. Трикстер — это жуликоватый мифологический персонаж, воплощающий двусмысленность и существующий в мире, еще не знающем строгого космологического или нравственного порядка:

> Он не знает ни добра, ни зла, но ответственен за то и другое. Он не имеет ценностей, ни моральных, ни социальных, он живет по воле своих страстей и желаний, но через его действия возникают все ценности. В сущности, он не имеет ясно очерченной и постоянной формы. ‹…› Он, прежде всего, — первичное существо неопределенных пропорций, фигура, предвосхищающая форму человека[69].

Юнг указывал на карнавальную природу трикстера и связал его с описанным им архетипом Тени, которая таит в себе возможность энантиодромии — превращения в свою противоположность[70]. Более интересный анализ трикстера дал Карл Керени, который определил его как «духа беспорядка, врага границ»:

> Беспорядок принадлежит к тотальности жизни, а дух этого беспорядка — трикстер. Его функция в архаическом обществе ‹…› добавлять беспорядок к порядку и таким образом создавать целое, делать возможным в рамках зафиксированных границ того, что дозволено, опыт того, что не дозволено[71].

---

[69] *Radin P.* The Trickster. A Study in American Indian Mythology. N. Y.: Schocken, 1972. P. XXIII–XXIV.

[70] *Jung C. G.* On the Psychology of the Trickster Figure // *Radin P.* The Trickster. A Study in American Indian Mythology. P. 195–211.

[71] *Kerényi K.* The Trickster in Relation to Greek Mythology // *Radin P.* The Trickster. A Study in American Indian Mythology. P. 185.

Трикстер может быть животным, например лисом. И Муратова помещает чучело лиса в свой фильм, откровенно рифмуя его с Андреем. Божественным образцом греческого трикстера Керени считал Гермеса, бога-вора и посланника (*angelos*), пересекающего границы между мирами, играющего, среди прочего, роль проводника душ мертвых — психопомпа (показательно, что Муратова в одном эпизоде снабжает Лину косой, превращая ее буквально в посланника смерти). Эта функция сближает трикстера с дамой в черном из «Чеховских мотивов», так же обретавшейся между живыми и покойницей. Трикстер — это профессионал лиминальности, «порога», который решительно избегает существования по законам какой-либо очерченной, определенной сферы. В значительной мере вся его жизнь происходит на границе «серьезного» и «паразитического», перформативного и игрового. Более того, он по-своему воплощает их нераздельность.

Пожалуй, лучше всего объяснить сложность фигуры трикстера можно на примере Гермеса, и я позволю себе остановиться на нем подробнее. Гермес — покровитель торговли, и это показательно, ведь торговец, купец исторически был фигурой, пересекавшей границы. Норман Браун говорит в связи с Гермесом о «профессиональном пересечении границ»[72]. Но трикстером может быть и бог «границ» и экстазов Дионис, которого Муратова прямо вводит в фильм. Керени пишет о том, что Гермес существует между мирами как посланник и посредник и что эта его роль трансцендирует его воровство. Андрей и Лина сознательно помещены Муратовой в какое-то жилище между небом и землей, из которого они буквально *спускаются* на землю по огромной лестнице[73]. Гермес — не столько жулик (он способен не только красть, но и одаривать), сколько именно

---

[72] *Brown N. O.* Hermes the Thief. The Evolution of a Myth. N. Y.: Vintage, 1969. P. 46.

[73] В квартире Анны Сергеевны Муратова, подчеркивая сходство между охотниками и жертвой, также оборудует винтовую лестницу, соединяющую «верх» и «низ».

нарушитель границ между дозволенным и недозволенным, моральным и аморальным. В один момент он может быть добрым, благожелательным, но минутой позже — коварным и жестоким. Эта неопределимость трикстера — основная его черта, как и странная подвешенность между мирами, пребывание в «не-месте». В книге о Гермесе Керени называет этого бога странником:

> [Он] определяется движением, изменением. Тому, кто лучше укоренен, даже путешественнику, он кажется всегда находящимся в полете. В действительности он исчезает («улетучивается») в глазах всякого, в том числе и в своих собственных. Все вокруг него становится призрачным и невероятным, и даже его собственная реальность кажется ему призрачной. Он совершенно поглощен движением[74].

Андрей напоминает божественного трикстера тем, что озабочен не просто кражей, но именно нарушением норм. Там, где деньги как будто идут ему в руки, он не крадет, он даже способен из своих средств купить сервиз для будущей жертвы и т. п.

Муратова различает своих мошенников не только по изощренности их интриг, но и по принадлежности разным видам искусства. Один брачный аферист — киномеханик, человек кино, второй — литератор, а Андрей — музыкант. Все трое выдают себя за того, кем не являются, все трое — люди иллюзий, но кино в этой иерархии занимает самое низкое место примитивной копии. Литература дается как более сложная «зеркальная» структура[75]. Высшую ступень в иерархии

---

[74] *Kerényi K.* Hermes: Guide of Souls. Dallas: Spring Publications, 1976. P. 13–14.

[75] В занятном монологе, который произносит проходимец-литератор, фигурируют зеркальные реверсии. Так, он предлагает поднести к воображаемому зеркалу словосочетание «индивидуализм без свободы», чтобы получить «свободу без индивидуализма», и он же упоминает героя Вуди Аллена — банкира, который в состоянии гипноза грабит собственный банк.

искусств занимает музыка — стихия Андрея. И этим он тоже напоминает греческого бога. Гермес, как известно, изобрел лиру, которую обменял на украденных им же у Аполлона коров. Для этой цели он убил черепаху, к которой приладил струны из кишок убитых им коров. Как только он соорудил лиру, он сейчас же заиграл на ней и запел:

> Милую эту утеху своими сготовив руками,
> Плектром одну за другою он струны испробовал. Лира
> Звук испустила гудящий. А бог подпевал ей прекрасно,
> Без подготовки попробовав петь, как на пире веселом
> Юноши острой насмешкой друг друга язвят, не готовясь.
> Пел он о Зевсе-Крониде и Майе, прекрасно обутой,
> Как сочетались когда-то они в упоенье любовном
> В темной пещере; о собственном пел многославном рожденье...[76]

Первая же песня Гермеса уже нарушает нормы, пересекает границы. Младенец поет в ней о любовных утехах собственных родителей и о собственном рождении, о котором он мог бы знать, только перейдя границы, отведенные человеческому опыту. Песня, музыка соотнесены в мифе о Гермесе с ложью, обманом[77]. Гермес из-

---

[76] К Гермесу (пер. В. В. Вересаева) // Античные гимны / МГУ. М., 1988. С. 75.

[77] «Песнь — это обманчивый дискурс *логоса*, так же, как кража — это обманчивое действие *эргона*» (*Klein T. M.* Myth, Song and Theft in the Homeric *Hymn to Hermes* // Classical Mythology in the 20th Century Thought and Literature / Ed. by W. M. Aycock and T. M. Klein. Lubbock: Texas Tech Press, 1980. 134). Клайн указывает на важность обмена между Гермесом и Аполлоном. Гермес передает Аполлону «обманчивую» лиру, а Аполлон Гермесу — кадуцей, символ правдивости, который нужен Гермесу как посланнику богов, носителю логоса Зевса. Этот обмен подчеркивает двусмысленность фигуры Гермеса — лгуна, вора, обольстителя и одновременно носителя правдивого дискурса.

http://www.bibliotekasiga.com

вестен и как воплощение фаллического, эротического начала, также связанного с пересечением границ дозволенного. Эрос — это соединитель и посредник[78].

Изобретение лиры связано с еще одним изобретением Гермеса — жертвоприношением. Из Аполлонова стада он выбрал двух коров и принес их в жертву богам. Сжигая жертвенное мясо, восходящее дымом на небо к богам, он, как говорит гомеровский гимн «К Гермесу», произвел в этом жертвенном дыме «нового знак воровства». После первого жертвоприношения он старается уничтожить все следы своих примитивных алтарей. Марсель Детьенн пишет:

> Одной из особенностей первого жертвоприношения является то, что оно не оставило следов. Яма, вырытая в земле для огня, будет засыпана; большой плоский камень, который служил столом для раскладывания двенадцати частей мяса, предназначенных для богов, в конце концов вновь станет частью пейзажа; пепел будет развеян и присыпан песком[79].

Кража и жертвоприношение у божественного трикстера неотделимы, ведь жертва воздается богам как покровителям жребия, везения, хитрости. Гермес заметает следы жертвоприношения точно так же, как и следы кражи. Изъятие хитростью денег в таком

---

[78] У Эроса (например, платонического) есть много общего с Гермесом. Стенли Розен пишет: «Эрос должен иметь неопределенную форму. Он может связывать воедино целое, идеи и случайное, потому что он — ни то и ни другое, не идентичная себе единица» (*Rosen S.* Plato's Symposium. New Haven: Yale University Press, 1987. P. 228).

[79] *Detienne M.* Apollon le couteau à la main. Paris: Gallimard, 1996. P. 78. Алексей Толстой в «Буратино» заставляет своего героя в Стране дураков закапывать золотые в землю, пародируя жертвоприношение, выступающее тут как прямая форма воровства.

контексте оказывается равнозначным их жертвоприношению, следы которого пытался замести младенец-Гермес.

Музыка эквивалентна дыму, восходящему к богам с алтаря. И то и другое пересекает границы. Кино и литература, будучи миметическими искусствами, описывают этот мир, музыка не связана с ним и потому легко выходит за его пределы. Музыка сфер существует вне земного мира. Неслучайно музыка обыкновенно сопровождала жертвоприношения, и в том числе в святилище Аполлона в Делосе[80]. Кроме того, музыка как бы входит в человека помимо его воли (можно перевести взгляд или закрыть глаза, гораздо труднее перестать слышать) и по-своему завладевает им. Танец, например, — это совокупность ритмических движений, в которых человек подчиняется внешней для него силе музыки.

Адорно различал разные типы восприятия музыки. Высший тип характеризует *эксперта* — «вполне сознательного слушателя», «от внимания которого не ускользает ничто и который в каждый конкретный момент отдает себе отчет в том, что слышит»[81]. Эксперт владеет логикой музыкальной формы, а следовательно, и ее смыслом. Более распространенным Адорно считает *буржуазное*, *потребительское* отношение к музыке, игнорирующее логику и структуру и сконцентрированное на наиболее заразительных, эмоциональных, «красивых», «мелодичных» моментах. Этот тип слушания Адорно называет *фетишистским*, скрывающим за фетишистскими моментами, как за пеленой, бессмысленность и бессодержательность. Такая му-

---

[80] Древнейшая инструментальная форма, так называемый спондей, названа именем чаши для жертвенных возлияний, спондейона (*Герцман Е.* Музыка древней Греции и Рима. СПб.: Алетейя, 1995. С. 59).

[81] *Адорно Т.* Избранное: социология музыки. СПб.: Университетская книга, 1999. С. 14.

зыка похожа на кино в его фетишистском аспекте, о котором говорил Метц. Фетишизм — важный аспект одной из наиболее существенных функций музыки в современном мире, которой, однако, не имеет кино:

> Между собой и слушателем она [музыка] не оставляет места для понятийной рефлексии. Этим она создает иллюзию непосредственности в мире тотальной опосредованности, иллюзию близости между чужими людьми, сочувствия к тем, кто ощущает на себе холод непрекращающейся войны всех против всех. Из функций потребительской музыки, которая так или иначе сохраняет воспоминание о языке непосредственности, важнейшая, вероятно, состоит в том, чтобы смягчить страдания людей в условиях универсальных опосредований, создавая видимость, что люди еще живут рядом, лицом к лицу, друг с другом[82].

Это чувство слиянности создается и мелодической формой традиционной музыки, которая сохраняет особую континуальность, протяженность. Опосредованность же, о которой говорит Адорно, прежде всего задается миром денег, этого всеобщего эквивалента и опосредователя. Музыка в этом смысле — идеальное средство для создания иллюзии бескорыстия в мире, пронизанном корыстью. Андрей в музыкальном мире выступает именно как эксперт, способный следить за сложной гармонией и многоголосьем музыкальной структуры. Его жертвы способны воспринимать только «фетишные» куски, создающие иллюзию близости и эмоциональной непосредственности. В мире, где утрачена связь между означающим и означаемым, музыка создает иллюзию полной экспрессивной гармонии. Неслучайно Шопенгауэр считал, что музыка в силу своей абстрактности непосредственно выражает Волю, а Ницше называл музыканта чревовещателем Абсолюта.

---

[82] *Адорно Т.* Избранное: социология музыки. С. 47.

Функция музыки хорошо проясняется в небольшой сцене, где Лина интересуется причиной, по которой многие музыканты во время игры строят рожи, кривляются. Здесь знакомый нам уже мотив «гимнастики для лица» получает иную, нежели раньше, интерпретацию: «Отчего все пианисты так ужасно кривляются, что они хотят этим сказать?» Андрей, сам кривляющийся за фортепиано, поясняет происходящее на примере человека, вдевающего нитку в иголку и в этот момент «превращающегося» в нитку, переселяющего душу в ее кончик. Лина суммирует: «Музыкант изображает музыку, и это помогает ему извлечь звуки». И тут же добавляет: «Музыка такая неприличная, даже непристойная». Присутствующая при этом разговоре Анна Сергеевна совершенно не понимает этой реплики Лины, смысл которой довольно прост. Так же, как нитка входит в ушко иголки и овладевает ей, музыка входит в человека и овладевает им. Это очевидный мотив проникновения, пересечения границ. Но это и прямая аналогия с половым актом как жестом *непосредственного* овладения. Лина, впрочем, не считает нужным растолковать эротический подтекст сказанного и сразу переходит к своей коронной теме — убийству:

> Или, например, убийцы, они же воображают муки жертвы, когда они кого-нибудь режут или душат. Как вы думаете, это им помогает?

Миметизм, предполагаемый музыкой, — особый. Речь идет в большей степени о «превращении», чем об «изображении», как считает Лина. Делез и Гваттари утверждали, что в музыке (особенно в вокальной) осуществляется буквальное «превращение». Голос становится женщиной или ребенком: «Музыкальный голос сам становится ребенком; но в то же время ребенок становится звуковым, чисто звуковым»[83]. К тому же музыка заставляет вибриро-

[83] *Deleuze G., Guattari F.* Mille plateaux. Paris: Minuit, 1980. P. 373.

вать душу слушателя в такт себе и музыканту. В музыке фиктивно сливаются воедино навязывающий свою волю музыкант и пассивный, с наслаждением уступающий ему слушатель[84]. Абстрактность же музыки, ее всеобщность позволяет каждому испытывать на себе ее чары. Называя Андрея настройщиком, Муратова, конечно, не просто указывает на роль, которую он играет в интриге фильма; речь идет о гармоническом совпадении жертвы и охотника, о моменте их *неразличения*. Если в рамочной истории «Чеховских мотивов» *неразличение принимало форму антагонизма*, то в «Настройщике» *антагонизм, насилие принимают форму музыкальной гармонии душ*. Показательно, что в рубке киномеханика, где Андрей застает обманувшего Любу афериста Вадима, стоит поставленный на бок инструмент, к которому Андрей сейчас же пристраивается и берет несколько аккордов. «Расстроен!» — выносит он приговор, касающийся, конечно, не столько инструмента, сколько кинематографа и брачного афериста.

Кино у Муратовой фиксирует индивида в режиме его несовпадения с самим собой, в псевдотавтологическом непопадании, в состоянии «дисгармонии», расстройства. Кинематограф весь построен на диссонансе, как не без оснований считал, например, Эйзенштейн, для которого «несовпадение» — основа киноэстетики. И этот диссонанс — сущность человека. Музыка скрывает этот диссонанс с помощью фетишей — мелодий и консонансов, создавая атмосферу фиктивной гармонии и непосредственности. Музыка — идеальный

---

[84] Кьеркегор считал музыку идеальным средством для выражения донжуанизма, любовного тяготения, соблазнения без всякой индивидуации объекта любви. «Музыка превосходно для этого подходит, так как она более абстрактна, чем язык, а потому выражает не индивида, но общее во всей его всеобщности, и при этом она выражает общее не в рефлексивной абстракции, но в непосредственной конкретности» (*Kierkegaard S.* Either/Or. Princeton: Princeton University Press, 1944. V. 1. P. 94).

инструмент складывания иллюзии взаимопонимания. Настройщик в таком контексте — это не просто человек, способный скрыть свою собственную диссонантность, но и создатель иллюзии, способный настроить свой инструмент на режим полного миметического совпадения душ и тел[85]. Музыка — предтеча эротического овладения. В ней жертва совпадает с палачом, жертва с жертвователем, животное с человеком[86]. Лина в какой-то момент говорит Андрею:

> Когда ты играешь пресловутое анданте, ты плачешь, ты вспоминаешь смерть собачки [якобы умершей под эту музыку], которая так же страшна, как смерть человека, а смерть человека так же страшна, как смерть собаки».

Миметизм музыканта и музыки, по мнению Лины, сродни миметизму убийцы и жертвы. Музыкальный экстаз и смерть неотделимы друг от друга[87]. Неслучайно, конечно, первое, что делает Ан-

---

[85] Показательно, конечно, до какой степени возрастает роль популярной музыки в современном обществе. Большая часть молодежи почти постоянно слушает музыку — в транспорте, на улицах, создавая для себя музыкальную сферу, отделяющую их от реальности. Эта вездесущесть музыки непосредственно связана с культурой соблазна. Жиль Липовецки говорит в связи с этим о «стимулирующей, эйфорической или опьяняющей дереализации мира» (*Lipovetsky G.* L'ère du vide. Paris: Gallimard, 1983. P. 33).

[86] В какой-то момент Андрей произносит довольно длинный монолог, в котором удивляется тому, как собаки могут выносить людей, которые столь отвратительно пахнут, что представляют настоящее испытание для собачьего нюха. «За что собака может полюбить человека и вообще терпеть?»

[87] Эта тема довольно подробно развита Теодором Райком, который, в частности, утверждал: «Я считаю, что посмертное действие (*posthumous working*) великого преступления [убийства отца], совершенного в доисторический период в первобытном стаде, все еще может быть обнаружено в истории музыки» (*Reik T.* Ritual. Four Psychoanalytic Studies. N. Y.: Grove Press, 1946. P. 298).

дрей, открыв инструмент в доме Анны Сергеевны, — находит в нем дохлую мышь. Инструмент буквально описывается как мышеловка, производящая «гармонию».

В фильме подчеркивается связь жертв с животными. Анна Сергеевна не расстается с пекинесом, который сидит с гостями за столом и по поводу которого Андрей говорит:

> Можно, я не буду сюсюкать и умиляться? С тех пор как умерла моя собака, мне больно общаться с собаками.

Неразличимость человека и животного, как я уже указывал, — один из факторов, позволяющих состояться жертвоприношению[88].

---

[88] Демидова настояла на том, чтобы сниматься вместе со своим пекинесом Микки: «Это была безмолвная просьба. Демидова говорила: „Мы вместе с Микки играли у Грамматикова. Вроде бы получилось очень удачно…“ Я поняла: это такой образ — женщина с собачкой на руках. Стали на этом строить роль, за что Алла, по-моему, мне благодарна» (Честное муратовское. Беседа с Андреем Ванденко // Итоги. 2006. № 45 (439). 16 авг.). Муратова согласилась, по-видимому, используя эту ситуацию для незаметного превращения Демидовой из актрисы в «персонаж». Характерно, что Алла *Сергеевна* Демидова становится Анной *Сергеевной*. К тому же Муратова вводит в фильм многократные заявления Любы — Руслановой — о склерозе, маразме Анны Сергеевны, которая ничего не помнит и все путает. Эти заявления отражают реальность съемки фильма. Муратова вспоминала, что Демидова сетовала на невозможность выучить свою роль, реплики которой она все время путала, забывала: «Писала себе какие-то записочки, прятала по разным углам… Некоторые эпизоды картины из-за этого даже пришлось вырезать» (Там же). Да и самохарактеристика Демидовой, приводимая в интервью Муратовой: «Я актриса не бытовая» — совершенно соответствует психологии персонажа фильма. Эта ситуация любопытна в той мере, в какой актриса трактует себя как профессионала перевоплощения, а режиссер использует ее как живой персонаж.



НАСТРОЙЩИК



2004

Люба живет в странном особняке, который Муратова без всяких объяснений набивает многочисленными чучелами животных — лисы, фазана и т. д. Это охотничьи трофеи, среди которых самой героине уготовано место. Связь животных и обманутых дам подчеркивается неоднократно[89]. Андрей, например, спрашивает Лину: «Ты могла бы зарезать курицу или теленка?» На что Лина без обиняков отвечает: «Тебе хочется знать, смогла ли бы я твоей Анне Сергеевне перерезать горло или отрезать голову? Нет, не смогла». Или Андрей с явным намеком сообщает: «Однажды хотел сделаться вегетарианцем, но не состоялось. Оказалось, очень люблю вкус мяса».

Эта «любовь к мясу» стоит за «музыкальной» гармонией отношений Андрея с дамами. И по мере разворачивания этих отношений между двумя парами устанавливается неожиданная симметрия. Так, в момент кульминации интриги Анна Сергеевна, думая, что звонит в банк, в действительности звонит в общественный туалет, откуда ей отвечает Лина. Чтобы подчеркнуть установившуюся симметрию, Муратова сажает Демидову на унитаз в туалете квартиры Анны Сергеевны. Не зная того, обе женщины разговаривают из уборных. Лина, естественно, врет Анне Сергеевне, выдавая себя за бухгалтера. Анна Сергеевна врет Лине, придумывая свою историю с облигацией и сообщая ей не тот номер, на который указал Андрей. Происходит постепенное сближение двух женщин, в котором нарастает неразличение правды и лжи, жертвы и жертвователя. Когда розыгрыш обнаруживается, в банке вдруг возникают любимые Муратовой пары совершенно идентичных близнецов, олицетворяющих собой фигуру неразличения. В какой-то момент Люба подает принципиальную для смысла фильма реплику:

---

[89] Ср. с «Переменой участи», где женщина ассоциируется с охотником.

Очень хочется верить людям, и меня вот очень злит невозможность отличить правду от лжи...

Любу злит не ложь, а именно невозможность отличить ложь от правды, характерную для среды обитания трикстера, неразделенность зон истины и неистины, морали и аморальности.

В финальной секвенции фильма Муратова придумывает словесную игру такого неразличения. Растерянная Анна Сергеевна мечется по банку, уверяя служащих, что розыгрыш облигаций имел место, на что ей упрямо твердят: «Розыгрыша не было». Анна Сергеевна же продолжает настаивать на своем: «Розыгрыш был!» Муратова, конечно, сознательно играет тут на двусмысленности слова «розыгрыш» — розыгрыш лотереи и мистификация. Когда Анна Сергеевна утверждает, что розыгрыш был, она, сама того не зная, права, если речь идет о мистификации, об обмане, но заблуждается относительно облигаций. Обман состоялся. Когда же служащие возражают ей, они правы относительно займа, но не правы, если речь идет об обмане. Весь эпизод строится как игра отрицаний и тавтологий одновременно, но главным образом как кульминация неразличения правды и лжи.

Это смешение жертвы и жертвователя в полной мере проявляет себя в уверенности и Любы, и Анны Сергеевны, что они виноваты в случившемся. На первый взгляд речь идет о граничащей с глупостью слепоте. Но в действительности дело сложнее. Когда Люба в первый раз оказывается обманутой, она объясняет, что перепутала мужчин: «На лавке сидел совсем другой человек. Я соблазнила совсем неповинного человека...» Анна Сергеевна комментирует: «Он ее соблазнил, а она решила, что она его соблазнила». В конце фильма ровно то же самое происходит, однако, с ней самой. Возвращаясь из банка, после того как обман открылся, Анна Сергеевна говорит:

Я виновата, я заставила его переписывать облигации[90], я поставила его перед таким соблазном. Это безнравственно. Другой мог бы просто обчистить. Люди слабые… Бедные, беззащитные люди.

Обманутые героини особо подчеркивают «человечность» обманувшего их. Анна Сергеевна прямо вводит эту тему: «Люди слабые… Бедные…» Жертва виновата тем, что являет собой лакомый кусочек, что она *соблазнительна*[91]. Соблазнители парадоксально обнаруживают аферой полноту своей человеческой природы, которую жертвы за ними до конца не признавали. Муж Марии в «Перемене участи», узнав об обмане, лезет в петлю. Он обнаружил, что Мария — не та, за кого он ее принимал. Дамы из «Настройщика», узнав об обмане, винят себя и узнают себя (человека) в обманщике. И конечно — никакой петли…[92]

---

[90] Лина в какой-то момент ищет «первородный» грех в Анне Сергеевне, который бы оправдал убийство последней. Она воображает, будто героиня Демидовой сделала множество абортов, и со свойственной ей высокопарностью заявляет: «Плач нерожденных младенцев разрывает мне сердце и взывает к мщению».

[91] Бодрийяр пишет: «Соблазнитель не может льстить себе тем, что он является героем какой-либо эротической стратегии, он не более чем оператор жертвоприношения в процессе, который ему совершенно неподконтролен. Но и жертва тоже не может льстить себе тем, что она невинна, потому что, будучи девственной, красивой и соблазнительной, она сама является вызовом, ответом на который может быть только смерть (или соблазнение, которое равнозначно смерти). ‹…› Соблазнение, будучи процессом жертвоприношения, кончается смертью (дефлорацией)» (*Baudrillard J.* De la séduction. Paris: Denoël, 1979. P. 137–138). Все это совершенно относится к «Настройщику» за понятным исключением физической девственности и дефлорации.

[92] Ситуация «Перемены участи» на глубинном уровне перекликается с «Настройщиком»: обман приводит не только к смерти мужа, но и к «изъятию» денег, афере, уведенной на второй план самоубийством простака.

И Люба, и Анна Сергеевна приписывают себе роль Андрея: они в полной мере идентифицируются с тем, кто над ними надругался. Изъятие денег (а в каком-то смысле в фильме — это обмен в ответ на «дары» Андрея) в такой перспективе оказывается лишь элементом обмена идентичностями[93]. Деньги передаются от одного лица другому вместе с чертами этого лица[94].

В одном из самых необычных произведений на тему трикстера — «Человеке доверия» Германа Мелвилла — не имеющий имени главный герой романа постоянно меняет личины и обманывает одного за другим встреченных им на пароходе «Верный» пассажиров. При этом доверие тесно увязывается Мелвиллом с темой денег. Без доверия, как известно, капитализм невозможен. «Человек доверия» бродит по палубе «Верного», требуя от людей доверия то

---

[93] Попытка такого «обмена» уже очевидна в предложении Анна Сергеевны крестить Андрея: «Вы крещеный? Я обожаю крестить. Могла бы быть вам крестной матерью».

[94] В современном мире деньги постепенно утрачивают свою «референциальную значимость». Как пишет Бодрийяр, знаки утрачивают эквивалентность «„реальным" содержаниям». Бодрийяр говорит об эмансипации знака: «Избавившись от „архаической" обязанности нечто обозначать, он наконец освобождается для структурной, то есть комбинаторной игры по правилу полной неразличимости и недетерминированности, сменяющему собой прежнее правило детерминированной эквивалентности» (*Бодрийяр Ж.* Символический обмен и смерть. С. 52). Деньги служат для установления связей и неразличимости. Герои Муратовой обычно бескорыстны и не трудятся ради заработка, они все более или менее не участвуют в производстве, хотя и имеют профессии — медсестра, учитель, милиционер, циркачка, наездник, тюремщик и т. д. Реальный «производитель» у нее — Ширяев из «Чеховских мотивов», для которого деньги обладают ясной эквивалентностью вещам. Он, собственно, и «пашет» на ниве производства ценностей. Нет сомнения, что в современном мире Ширяев — совершенно «архаическая» фигура, все еще настаивающая на «обязанности денег нечто обозначать».

как представитель филантропического фонда, то как держатель акций, то как нищий негр-калека и т. п. Деньги для него — это только неизменный компонент отношений доверия, через который доверие строится и без которого доверие не может манифестировать себя. Мелвилл пишет:

> Вы думаете, что деньги — это единственный мотив страданий и риска, обмана и дьявольщины в этом мире. Как вы думаете, сколько денег заработал дьявол, обманув Еву?[95]

Обман становится в конце концов средством испытания добра и зла в мире, а потому может принять отчетливо религиозный оттенок, как это происходит в «Чеховских мотивах» и в меньшей степени — в «Настройщике». Деньги тут играют второстепенную, но необходимую роль. Афера Андрея в принципе становится возможной только благодаря скаредности Анны Сергеевны, которая очень боится быть ограбленной и держится изо всех сил за свой антиквариат и деньги.

Адам Зелигман показал, что доверие возникает там, где признается свобода воли другого человека, и там, где кончается поведение, предписанное нормами социальных ролей. Брачные аферы становятся возможными из-за того, что исчезает практика сословных браков, в которых заранее прописана роль каждого новобрачного. Разрушение института сословных браков ведет к появлению романтической любви, трансцендирующей социальный статус человека и, соответственно, открывающей поле для доверия[96] (и для афер). Доверие становится важным компонентом ситуации, когда она перестает ритуально гарантировать перформативность, когда итерабельность начинает проявлять себя с большой силой.

---

[95] *Melville H.* The Confidence-Man: His Masquerade. N. Y.: Signet, 1964. P. 40.

[96] См.: *Seligman A. B.* The Problem of Trust. Princeton: Princeton University Press, 1997. P. 56.

Но именно в таких ситуациях и возникает настойчивое (итерабельное) сходство между, казалось бы, принципиально разными, даже антагонистическим фигурами. В этом нарастании сходства и повторяемости деньгам отводится важная роль. Деньги обмениваются, циркулируют и смешивают личины добра и зла почти до полной неузнаваемости. У Мелвилла «человек доверия» определяется как «незнакомец» или «чужеземец», но так до конца и не становится ясным, скрывается ли под его личиной черт или Спаситель, который призывает к доверию и своими трюками разоблачает либо его отсутствие, либо корысть за ним. Эта утрата внятных черт в фигуре трикстера в конце фильма заходит так далеко, что дамы не в состоянии описать внешний облик Андрея.

Насилие в такой ситуации никогда не выступает в своей очевидности и принимает облик соблазнения (кого кем?). Уже в Древней Греции полноценной жертвой считалась такая, которая идет под нож без всякого принуждения. Это согласие жертвы на жертвоприношение было необходимо для того, чтобы избавиться от понятного призрака убийства. От приносимого в жертву быка, например, требовалось, чтобы он жестом выразил желание умереть. Для этого его поливали холодной водой, от которой он отряхивался, мотая головой так, что это движение можно было истолковать как жест согласия. Жертвенный скот выпускали на пастбище без всяких уз, чтобы он жил «в полной свободе»[97].

Замена насилия соблазном отражает эволюцию современного общества, которое в большей степени стремится инкорпорировать своих граждан, чем подвергнуть их прямому насилию. Такое инкорпорирование характерно для капитализма, стремящегося решить все противоречия через потребление и его соблазны. Фан-

---

[97] *Detienne M.* Pratiques culinaires et esprit de sacrifice // *Detienne M., Vernant J.-P.* La cuisine du sacrifice en pays Grec. Paris: Gallimard, 1979. P. 18–19.

тазии Лины об убийстве в конечном счете так и остаются фантазиями, которые сами по себе постепенно приобретают характер чего-то соблазнительного. Героини Литвиновой вообще выражают эту тенденцию прямого насилия становиться садомазохистским фантазмом соблазнения. В «Увлеченьях» смешные монологи-фантазии медсестры с их садистскими атрибутами — морг, трупы, оружие и т. п. — знак такого «смягчения» насилия. Насилие здесь, как и в «Настройщике», переходит в основном в словесную сферу (Литвинова — большой мастер этих причудливых садистских монологов-фантазий). Из области воображаемого оно переносится в область символического, где царят знаки — деньги и слова. Да и сами «черные комедии» Муратовой — такие, как «Три истории» или «Второстепенные люди», — свидетельства перехода смерти и насилия в область фантасмагорий. Лина в «Настройщике» прикармливает севрюжкой в ресторане идиотку-бомжиху, роющуюся в помоях, и говорит ей, что «в древности», «когда своих им было жалко», а нужны были человеческие жертвы, таких, как она, убивали. Но теперь соблазнение замещает собой убийство.

Исчезновение грубого насилия отражает исчезновение из общества фигуры Другого. Враг, как описывал его когда-то Карл Шмитт, перестает быть центральной фигурой, вокруг которой происходит консолидация общества, а общество приобретает подчеркнуто нарциссический характер, когда каждый видит в другом себя. Более ранние фильмы Муратовой строились на оппозиции двух миров, границы которых были относительно четко очерчены. В «Среди серых камней» отец Васи был поражен тем фактом, что его сын способен пересечь границу между этими мирами, и даже предпринимает слабую попытку накормить бродягу — отца Валька, но это ему не удается. В «Перемене участи» миры «туземцев» и «цивилизованных» европейцев имеют мало общего. Постепенно, однако, эта бинарность исчезает. В какой-то момент Муратова с легкостью

относит к «второстепенным людям» и преуспевающих бизнесменов, и работницу почты, и душевнобольных. Мир постепенно становится магмой, в которой царит неразличение. Общественный туалет в «Настройщике» оказывается местом светской тусовки.

Преображение прямого насилия, которое столь зримо, например, в «Астеническом синдроме» (а Муратова прямо говорит о «Настройщике» как о «мягком» фильме[98]), и подмена насилия соблазном, а убийства символическим жертвоприношением вновь отсылают нас к проблеме веры, приобретающей в данном случае нерелигиозные черты.

Вера находится в сложных отношениях к доверию. Доверие — важная составляющая мира соблазна и искушения. Вера проявляется там, где афера, искушение задействуют идею чуда. Андрей так вводит в сюжет историю с фальшивым розыгрышем:

> Я человек верующий. Утром я пошел в храм помолиться… и тут произошло настоящее чудо…

Первое мелкое чудо проходит почти незаметно для Анны Сергеевны. На крышке купленной ею бутылки обнаруживается выигрыш набора чашек. Анна Сергеевна не собирается за ними ехать. За дело берется Андрей, который за свой счет подменяет пластмассовые чашки фарфоровыми и приносит их в дом. Всякая лотерея, всякий выигрыш — это чудо, и Андрей с энтузиазмом берется за организацию и возвещение чудес (Гермес также приобрел у Аполлона оракульские способности). Чашки служат прологом для аферы с облигациями. Важно, однако, то, что все чудеса, творимые магом Андреем, имеют материальный характер. Это выигрыши вещей или

---

[98] «…там такая хитрость, что саспенс этот щадящий, мягкий…» (Кира Муратова: «То, что называется „кич“ или „безвкусица“, мне не чуждо»).

денег. Андрей оказывается *чудотворцем* материальной сферы, которая, как я уже упоминал, постепенно отделяется от производства ценностей. Мир весь оказывается теперь миром афер — выигрышей, непонятно откуда возникающих богатств, «полем чудес».

Эти «чудеса» занимают двусмысленную позицию по отношению к религии и Богу. С одной стороны, они предполагают веру, с другой — бросают вызов судьбе, предопределению и, может быть, даже воле Бога. Если Закон вводит в мир закономерность, а следовательно, повторяемость и смысл, случай ставит этот смысл под сомнение. Тогда же, когда смысл все более и более связывается с анонимной силой денег, случай может играть и освобождающую роль. Томас Кэвэна считает, например, что, когда аристократы XVIII столетия ставили на кон в азартных играх все свое состояние, они тем самым выражали презрение к силе денег, проявлявшейся в поведении буржуазии[99]. В фильме Муратовой проходимцы, несомненно, свободнее занявшей глухую оборону Анны Сергеевны. Они привлекательны своей антибуржуазностью и анархизмом.

Кьеркегор как-то предложил различать соблазн и нечто, определяемое немецким словом *Anfechtung*. Соблазн относится к этической сфере и отражает тяготение человека «вниз», к чему-то материальному, плотскому. *Anfechtung* относится к сфере религиозной и отражает несоответствие конечной, земной природы человека бесконечному Богу. Когда человек «готов абсолютно соотнестись с абсолютом, он обнаруживает предел, и конфликт *Anfechtung* становится выражением этого предела»[100]. В нем верующий открывает для себя собственные пределы. Но *Anfechtung* может толкать и к трансгрессии этих пределов, обнаруживаемых в режиме высо-

---

[99] *Kavanagh T. M.* Enlightenment and the Shadows of Chance. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1993. P. 47–51.

[100] *Kierkegaard S.* Concluding Unscientific Postscript. P. 411.

чайшей интенсивности. Мы опять сталкиваемся здесь с темой перехода границ.

Кьеркегор сетует, что сегодня и соблазн, и *Anfechtung* определяются словом «соблазн». В «Настройщике» *Anfechtung* Андрея в глазах его жертвы, обнаружение в нем человеческого, принимает форму низкого этического *соблазна*. Сама вера тут включена в отношения неразличения и смешивается с вполне «земным» доверием.

Кьеркегор писал о том, что одной из главных иллюзий современности является христианство и мнение многих людей, что они христиане. Он считал, что подлинная религиозность в большинстве случаев заменена эстетическим отношением к христианству, то есть христианством как самопрезентацией человека, *экспрессивизмом*, сказал бы я в контексте этой книги. «Я обожаю крестить» Анны Сергеевны — типичный образец такого эстетического заблуждения. По словам Ясперса, для Кьеркегора христианство было «грандиозным обманом, в котором роль околпаченного играл Бог»[101]. Кьеркегор считал, что лечение от этой эстетической по своему существу иллюзии следует проводить эстетическими же средствами. Но эстетическое — само по себе обман. Кьеркегор объясняет:

> Не следует обманывать себя словом «обман». Можно обмануть человека во имя правды, и (если вспомнить старого Сократа) можно обмануть человека в правду. И действительно, только таким способом, то есть обманывая, можно привести к истине того, кто пребывает в иллюзии[102].

Отчасти розыгрыш Андрея — это именно такого рода обман. И хотя обе околпаченные дамы настойчиво цепляются за иллюзии,

---

[101] *Jaspers K.* Reason and Existenz. N. Y.: The Noonday Press, 1955. P. 29.

[102] *Kierkegaard S.* The Point of View for My Work as an Author: A Report to History. N. Y.: Harper, 1962. P. 39–40.

Анна Сергеевна в какой-то момент незаметно для себя оказывается «обманутой в правду». Утверждая, что она ввела настройщика в соблазн и сама во всем виновата, она задает важный вопрос: зачем она дала ему переписывать облигации — она, которая никому не доверяла? И действительно, — зачем? Не для испытания ли? Не для искушения? Ответа на этот вопрос нет. Муратова (и это характерно для нее) позволяет нам считать, что Анна Сергеевна обманывает себя именно в тот момент, когда, возможно, говорит правду. Режиссер остается верен установке на неразличение.

В финале фильма есть один принципиальный по своему значению эпизод. Перед тем как исчезнуть, завладевший деньгами Андрей садится за фортепиано и наигрывает «Песнь индийского гостя», как известно, толкующую о бессчетных алмазах в каменных пещерах. Он не просто наигрывает, но и, нарушая классический запрет, обращает взгляд прямо в объектив и долго и проникновенно смотрит в глаза зрителю, а потом подмигивает ему[103]. Только зритель, знающий все о случившемся, может понять смысл намека. Персонаж знает о зрителе и работает на него. Но этого мало: до того Андрей играет какую-то мелодию и на вопрос «Что это такое?» отвечает: «Сильвестров». Этот ответ тоже дается не для спрашивающего в кадре, но для зрителя. Дело в том, что музыку для фильма (ее, естественно, не слышат персонажи) написал композитор Сильвестров. Таким образом, персонаж в кадре играет недиегетическую музыку — ту, которая предназначе-

[103] Такой взгляд в объектив использовался Муратовой, например, в изображениях голых мужчин в «Астеническом синдроме» для создания прямого контакта со зрителем и прорыва из репрезентативности живых картин в предэкранное пространство. Матерящаяся женщина в метро в том же фильме тоже получала право на взгляд в объектив. Но в обоих случаях речь шла о фигурах, выпадающих из диегезиса, изолированных в структуре повествования. В «Настройщике» право на этот взгляд получает центральный персонаж повествования, что резко меняет ситуацию.

на исключительно для зрителей. Такое нестандартное поведение персонажа предполагает в зрителе, если вспомнить определение Адорно, «эксперта», следящего за всей сложностью логической структуры со стороны, знающего все закулисные пружины текста. Зритель и персонаж оказываются обитателями одного и того же пространства.

Существенно, что это нарушение рамок диегезиса происходит во время исполнения *музыкального* номера. Элементы мюзикла в фильмах Муратовой (например, во «Второстепенных людях») часто сопровождаются нарушением границ повествовательного универсума. Джим Коллинз заметил, что именно в мюзиклах, в отличие от других голливудских жанров, актерам во время исполнения музыкальных номеров разрешается взгляд в камеру[104]. Марк Верне заметил по поводу таких кадров, что в них актер как бы отделяется от персонажа и поет уже не в качестве последнего, но в качестве «известного» публике исполнителя. По мнению Верне, разрешение на такой взгляд в камеру переходит в кино непосредственно из мюзик-холла и театрального бурлеска[105]:

> В мюзикле взгляд в камеру возможен потому, что с началом песни происходит смена регистра: на время музыкального номера я соглашаюсь на то, чтобы быть не в кино, но в театральном шоу. ‹...› Переход из регистра кино в регистр сцены работает так хорошо, что в момент, когда кино как будто бы меняет регистр своих условностей, ничего в действительности не происходит: фильм продолжает сохранять свою прозрачность[106].

---

[104] *Collins J.* Toward Defining a Matrix of the Musical Comedy: The Place of the Spectator Within the Textual Mechanism // Genre: The Musical / Ed. by R. Altman. N. Y.: Routledge and Kegan Paul, 1983. P. 134–146.

[105] Прямые реплики Граучо Маркса в адрес зрителей — хороший пример такого рода условности.

[106] *Vernet M.* The Look at the Camera // Cinema Journal. 1989. Vol. 28, N 2. Winter. P. 52.

Этот переход из кинематографического в театральное станет главным приемом следующего фильма Муратовой. Отмечу только, что взгляд Георгия Делиева в камеру (в данном случае именно Делиев возникает из-под персонажа Андрея) призван не столько актуализировать зрителя прямым к нему обращением, сколько напомнить нам о театральных кодах презентации, столь важных для поэтики Муратовой в целом. Часто в фильмах Муратовой звучат реплики, выпадающие из хода интриги и получающие смысл только для «эксперта», созерцающего происходящее со стороны. Когда Лиля говорит, что музыка неприлична, даже непристойна, она обращается к нам, сидящим перед экраном; Анна Сергеевна, находящаяся «внутри фильма», реагирует естественно: «Какая чепуха!» Вообще, если в фильме Муратовой какой-нибудь персонаж говорит о реплике другого персонажа, что это чепуха, следует к этой реплике прислушаться внимательно: она, скорее всего, адресована нам и содержит важный смысловой ключ. Но, как и взгляд Делиева, эти реплики не обладают сильным потенциалом для актуализации присутствия зрителя фильма. Эти «необязательные» для интриги моменты обогащают смысл фильма, придают ему многослойность[107]. Фильм в результате как бы растягивается между разными мирами — персонажным, зрительским, актерским, кинематографическим и театральным — и предлагает

[107] Муратова объясняет, что работает над фильмом, именно наслаивая реплики и моменты, придающие объемность фильму и разрушающие линейность интриги: «Всякий раз, когда я начинаю снимать кино, я куда-то отклоняюсь, мне все надоедает, я начинаю фильм обогащать, уходить в какую-то новую сторону, искать какую-то новую форму, новый слой. Все это нужно мне. Но такие отклонения превращают фильм в некассовый, потому что массе зрительской эти отклонения противопоказаны. Однако что же мне делать, если мне так нравится, если мне так нужно?» («Мне всегда хотелось сделать тихий скромный, нормальный фильм». Беседа с Кирой Муратовой Джейн Нокс-Война и Владимира Война // Искусство кино. 1997. № 11. Ноябрь).

нам соскальзывать из одного в другой. Мне представляется, что именно такой *переход от мира повествования к миру, где производится высказывание (дискурсивному миру), — и есть главная функция трикстера*. Он не просто связывает небо и землю, ложь и истину — он связывает миры повествовательный и дискурсивный[108] (диегетический или метадиегетический в терминологии Жерара Женетта), которые, согласно «логике текста», не могут и не должны соприкасаться.

Женетт определил фигуру такого перехода, как *металепсис*:

> Переход от одного нарративного уровня к другому может в принципе осуществляться только посредством наррации, акта, который состоит именно во внесении в некоторую ситуацию посредством дискурса знания о некоторой другой ситуации. Всякая другая форма перехода хотя порой и возможна, но всегда является отклонением от нормы. ‹…› Стерн довел этот прием до обращения к читателю с просьбой вмешаться в действие, закрыть дверь или помочь г-ну Шенди добраться до постели, однако принцип везде одинаков: всякое вторжение повествователя или экстрадиегетического адресата в диегетический мир (или диегетических персонажей в метадиегетический мир и т. д.) или наоборот ‹…› порождает эффект некой причудливости, либо комической (когда она представлена в тоне шутки, как у Стерна или Дидро), либо фантастической. Мы распространим на все подобные нарушения термин *нарративный металепсис*[109].

Металепсис Муратовой относится к области комического, а не фантастического. Правда, «комическое» тут — не очень удачный термин. Убедительнее связать такой металепсис с *иронией*. Пол де Ман о сходной риторической фигуре говорил как о *парабасисе*, или *анаколуфе* (*anacoluthon*). Металепсис Стерна буквально

---

[108] О дискурсе и повествовании в кино см. *Ямпольский М.* Дискурс и повествование // *Ямпольский М.* Язык — тело — случай. М.: НЛО, 2004. С. 257–276.

[109] *Женетт Ж.* Работы по поэтике. Фигуры. Т. 2. С. 244.

назван Де Маном парабасисом, который он определял как «прерывание дискурса переходом в другой риторический регистр»[110]. Де Ман обнаруживает парабасис у Дидро и немецких романтиков (Фридриха Шлегеля и Людвига Тика), у Пруста и т. д. Де Ман считал основной функцией парабасиса разрушение нарративной иллюзии, например, репликой в сторону (*aparté*) на сцене, когда персонаж вдруг прямо обращается к зрителю, показывая, что все происходящее на сцене — только иллюзия, обман.

Парабасис типичен для ситуации надувательства, воровства. Куклы старинного гиньоля часто обращались к зрителям, спрашивая их, не видели ли они вора, и всегда получали от зрителей ответ. По такому же принципу построен и знаменитый парабасис в «Скупом» Мольера, где Гарпагон (подобно двум околпаченным дамам из «Настройщика») ищет вора, в своем поиске нарушая границы диегезиса и обращаясь прямо в зрительный зал:

> Кто украл? Куда он делся? Где спрятался? Как его найти? Куда бежать? Или не надо бежать? Не там ли он? Не здесь ли? Кто это? Стой! (*Хватает себя за руку*.) Отдай мою казну, мерзавец! Ах, да это я сам! ‹…› Что за шум там, наверху? Может быть, там вор? Помилосердствуйте! Если что-нибудь слыхали, знаете о воре, умоляю — не таите, скажите мне. Может быть, он меж вами прячется? Что они так смотрят на меня? И все смеются. А-а, вот вы как! Сообщники! Вместе с ним воровали![111]

Вор, трикстер — эта фигура способна выйти за пределы одного диегетического уровня и проникнуть в другой. Соответственно, его поиск принимает форму парабасиса.

---

[110] *De Man P.* Aesthetic Ideology. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996. P. 178.

[111] *Мольер Ж.-Б.* Собр. соч. М.: Художественная литература, 1957. Т. 2. С. 335–336 (акт 4, сц. 7, пер. Н. Немчиновой).

Но, переходя из одного мира в другой, носитель парабасиса разоблачает мнимость своей собственной природы. У Джона Кольера есть рассказ, превосходно иллюстрирующий это свойство. Рассказ называется «Вы опоздали или я слишком рано?». Он написан от лица мужчины, который обнаруживает на полу ванной комнаты в своей квартире мокрый след женской ноги и понимает, что кто-то живет с ним рядом в той же квартире. Он начинает приглядываться и прислушиваться и сталкивается с неопределенными следами чьего-то присутствия. В конце рассказа ему удается услышать тихо, но отчетливо произнесенную фразу, которой и завершается повествование:

> Это чудесно. Так тихо для работы Гарри. Ты не представляешь себе, как нам повезло, что мы его получили. Предыдущего жильца нашли мертвым на стуле, и говорят, что в доме привидение[112].

Из этой фразы становится понятно, что весь рассказ написан от лица покойника или, вернее, привидения, которое живет в доме, в котором обосновываются новые жильцы. Но живут они в параллельных мирах, между которыми почти нет связи. В тот же момент, когда призраку удается на мгновение преодолеть грань между этими мирами, осуществить парабасис, он сам обнаруживает свою призрачность, свою фиктивность. В этом заключается опасность всякого парабасиса для того, кто им соблазняется.

Появление «призрака» покойной Репиной в «Чеховских мотивах» относится к той же поэтике металепсиса. Речь идет о фигуре, которая пересекает границы между разными уровнями «реальности» и разными дискурсивными слоями (театральным и литургическим). И, конечно, риск такого пересечения границ выражается в разоблачении мошенничества, обнаружении фиктивности самого «призрака».

---

[112] The Best of John Collier. N. Y.: Pocket Books, 1975. P. 40.

Андрей в «Настройщике», вперяя свой взгляд в зрителя, а потом подмигивая ему, выходит из своего репрезентативного слоя. Он не только делает зрителя «соучастником» аферы, но прямо указывает, что основная хитрость, обман лежат не столько в плоскости розыгрыша с облигациями, сколько в поэтике самого фильма. Андрей выходит из фильма в метадиегетическое пространство дискурса, чтобы разоблачить саму иллюзию фильма. Трикстер, таким образом, оказывается иронистом, обращающим свое разрушительное действие против того самого фильма, в котором он «прописан». Но эта самодеструкция репрезентативной системы в конечном счете оборачивается против самого трикстера. Андрей, подмигивая зрителю, прежде всего обнаруживает свою собственную фиктивность.

http://www.filmoliorossica.com

ГЛАВА 4

# ПАРАБАСИС

Модель парабасиса в той или иной мере характерна и для «Настройщика», и для «Чеховских мотивов», но она становится главной структурной моделью в фильме «Два в одном». Здесь репрезентация сложно выстраивается на нескольких уровнях. Женетт говорит о разных нарративных уровнях, сопряженных в одном тексте. Он пишет:

> Мы определяем это различие уровней следующим образом: событие, излагаемое в некотором повествовании, находится на непосредственно более высоком диегетическом уровне, чем уровень нарративного акта, порождающего упомянутое повествование[113].

Иными словами, если герой романа сочиняет свой собственный роман, то акт этого сочинительства будет относиться к первому нарративному уровню, а события внутри сочиненного им романа, если последний будет включен в текст, будут располагаться на втором уровне наррации.

Такого рода парабасис был опробован Муратовой в «Астеническом синдроме», где слой проживания учителя Коли относится к первому уровню наррации, а фильм в фильме, где действует астеническая Наташа, — ко второму уровню. Таким образом, мир «Астенического синдрома» представал как движение из «фильма» в «реальность», осуществляющееся внутри иного, двухчастного фильма, собственно «Астенического синдрома». Такое движение разоблачало фильм в фильме как иллюзию, как «кино», фикцию. При этом «фильм в фильме» (второй уровень) парадоксально был маркирован едва ли не большей документальностью, чем часть, выдававшая себя за реальность (первый уровень). Например, сцена ловли собак для живодерни во «вступлении» была документальным материалом. Сам же переход из диегезиса на метадиегетический уровень был представлен

---

[113] *Женетт Ж.* Работы по поэтике. Фигуры. Т. 2. С. 238.

Муратовой как сугубо травматический. Переход этот осуществляется в театре, где спит Коля и откуда после просмотра толпой валят зрители. Какой-то критик (одесский критик Борис Владимирский[114]) пытается задержать их, так как на просмотр пришла актриса Ольга Антонова, игравшая Наташу, — она и фигурирует в этом эпизоде под своим собственным именем — Ольга. Муратова как будто выводит актрису с экрана в зал. Но этот переход далеко не безболезненный. Зрители не хотят беседовать с «мастером кинематографа». Равнодушно или раздраженно они покидают зал, вызывая у Ольги Антоновой точно такую же астеническую реакцию, как та, которую она изображала в качестве Наташи. Она убегает со сцены, бросает из кулис подаренные ей цветы и т. п. Всякое соскальзывание из репрезентации в «действительность» (даже если эта «действительность» — всего-навсего другой уровень вымысла) болезненно само по себе. Травма реальности — это травма перехода от одной модальности фикции к другой.

«Два в одном» по своей тональности — совершенно иной фильм. Он, как и многие поздние фильмы Муратовой, очень смешной и страшноватый одновременно. Это балансирование на грани фарса и ужаса отражается и в структуре фильма, не менее сложной, чем структура «Астенического синдрома», но отмеченной большим диапазоном условности. Фильм состоит из двух историй, виртуозно интегрированных одна в другую[115]. Само название фильма указывает на принципиальную смысловую важность такой конструкции. Первая история — «Монтировщики» (сценарий художника фильма Евгения

---

[114] О роли Владимирского см. *Taubman J.* Asthenic Syndrom. Asteničeskij sindrom. Trowbridge: Flicks Books, 2000. P. 13–14. Небольшая книжка Таубман, целиком посвященная «Астеническому синдрому», дает поэпизодное описание фильма с вкрапленными в него комментариями.

[115] Удачным опытом интегрирования двух совершенно разных историй Чехова в один сюжет были «Чеховские мотивы». «Два в одном» отчасти следуют этому опыту.

Голубенко) — рассказывает о том, как в театре, где идет монтировка декораций для вечернего спектакля, находят труп одного из актеров, повесившегося прямо на условном «дизайнерском» дереве в декорации посреди сцены. Труп на сцене театра — несомненно, продолжение размышлений, начатых во время работы над «Татьяной Репиной». Начало «Двух в одном» выглядит как прямая реминисценция ситуации с Кадминой. Правда, смерть тут происходит не во время спектакля, перед зрителями, а ночью в кулисах. Тем не менее «реальный» труп в пространстве иллюзии вновь возвращает нас к проблеме «серьезного» и «паразитического», перформативного и фиктивного.

Обнаружение трупа, впрочем, не останавливает хаотической суеты рабочих, которые кое-как возводят декорацию. В этой декорации разыгрывается странная святочная история второй части. Таким образом, вторая часть представляется нам как спектакль в театре, кулисы которого мы изучаем в первой. Первая часть, соответственно, обозначается как «реальность», или первый нарративный уровень, а вторая часть, «Женщина жизни» — как театральное представление, иллюзия, то есть второй уровень наррации. Впрочем, как и в «Астеническом синдроме», модальности реального здесь далеко не так просты и никак не сводятся к оппозиции «реальность — условность».

С «Астеническим синдромом» роднит «Два в одном» и то, что оба фильма начинаются с явления покойника, принимающего в обоих случаях совершено разный оборот[116]. В «Синдроме» смерть вызывает астеническую нетерпимость, здесь она встречается с полным

[116] Покойник впервые вводится в кинематограф Муратовой в «Долгих проводах»: в начале того фильма Саша и Евгения Васильевна посещают кладбище, где похоронен их, соответственно, дед и отец. Этим эпизодом вводится мотив сиротства и беспамятства одновременно. Евгений Васильевна спрашивает Сашу: «Ты помнишь дедушку?» — «Помню». — «Как ты можешь его помнить, ты был такой маленький...» Мертвец держит нити, связывающие человека с местом, судьбой, семьей и т. п.

безразличием. Впрочем, покойники кочуют из одного фильма Муратова в другой; они занимают существенное место и в «Трех историях» (с которыми «Два в одном» тесно связан), и во «Второстепенных людях», и даже в «Чеховских мотивах», в центральном эпизоде которого «покойница» как бы является из гроба во время венчания.

«Монтировщики» начинаются с того, что на сцену выходит один из рабочих, Витек, Витя Уткин (Александр Баширов), и произносит, зловеще кривляясь, монолог Гамлета, правда, с некоторыми вольностями[117]: «Это ли не цель желанная — окочуриться, сном забыться...» — и только после этого, как прямой отклик на монолог, видит труп на условном дереве в декорации. Труп одет в театральный костюм, скорее всего в костюм белого клоуна (хотя костюмер говорит о костюме герцога). Лицо его вымазано белым гримом. Половина лица нарумянена, половина рта, как у клоунов, выкрашена красным. Он марионеткой висит на тряпичном дереве. Этот повешенный-марионетка — не первый в творчестве Муратовой. Такую роль уже играл муж Марии в «Перемене участи». Но здесь повешенный гораздо более театрален и прямо связывается с театром марионеток. Витек опускает его на канатах вниз, но потом его опять вздергивают вверх и снова опускают на землю. Веревка повешенного оказывается почти неотличимой от веревок, на которых висят декорации. Во-

---

[117] Вся эта сцена напоминает представление «кусочков Шекспира» в «Сильвии и Бруно» Льюиса Кэрролла, где Бруно представляет монологи Гамлета, Макбета и короля Лира, неизменно завершающиеся цирковыми кульбитами: «Согласно этому выдающемуся интерпретатору данной Драмы, Гамлет был облачен в короткий черный плащ (который он постоянно прикладывал к лицу, словно крепко страдал зубами) и при ходьбе необычайно выворачивал носки. „Быть или не быть!“ — радостно сообщил Гамлет, после чего пару раз перекувырнулся через голову, в результате уронив свой плащ» (*Кэрролл Л.* Сильвия и Бруно. URL: http://forum.fabulae.ru/viewtopic.php?id=12005). Вообще пародирование Шекспира в «Сильвии и Бруно» очень близко фильму Муратовой.

обще, мир колосников как какой-то иной, верхний мир кукловодов занимает в фильме значительное место. Многие кадры сняты глубокими ракурсами сверху. Этот «верхний мир» перекликается с «верхним миром», в который поместила Муратова Андрея и Лину — этих кукловодов предшествующего фильма, «Настройщика»[118].

Реакция работников театра на покойника — совершенное равнодушие: его кладут на сцену в ожидании бесконечно откладывающегося приезда милиции, переступая через него, носят декорации, к нему обращаются, но ничего особенно трагического в этом самоубийстве для работников театра нет. Мертвец в глазах окружающих как бы оказывается не совсем мертвецом, но, скорее, клоуном, марионеткой. Все, как часто у Муратовой, принимает зловеще-комедийный оборот.

В 1956 году Хичкок сделал фильм «Неприятности с Гарри», в котором обитатели скучной вермонтской деревни обнаруживают труп некоего Гарри, от которого никак на протяжении фильма не могут избавиться (его неоднократно хоронят, но потом вновь выкапывают из могилы). Обычно в кино показывают гибель человека, но трупы имеют тенденцию почти мгновенно и бесследно исчезать. Хичкок нарушил это правило. Трюффо в беседе с ним заметил: «Весь юмор картины зависит от одного приема: позиции обезоруживающего безразличия. Персонажи говорят о трупе, как если бы он был пачкой сигарет». Хичкок ответил: «В этом была идея. Ничто

---

[118] Мирча Элиаде показал, что веревки, спускающиеся с неба, воплощают связь между двумя мирами во многих мифологиях и ритуальных практиках, от «золотой цепи» Зевса из Илиады до фокусов с веревкой индийских йогов. Веревки эти, как указывает Элиаде, выполняют роль, аналогичную роли другой оси мира — мировому древу, связывающему небо с землей (*Eliade M.* The Tow and the One. Chicago: The University of Chicago Press, 1979. P. 160–188). Любопытно, что у Муратовой древо и веревки соединены в некое целое и подвешены между небом и землей.

не забавляет меня больше, чем сдержанность (*understatement*)»[119]. *Understatement* Хичкока приобретает все свое значение в контексте жанра криминальной мелодрамы, к которому внешне относится фильм и который в силу этого равнодушия персонажей совершенно преобразуется в свою противоположность.

У Муратовой безразличие персонажей никак не мотивируется любовью к *understatement*. Вокруг трупа кипят страсти, люди обвиняют друг друга, предаются театральным самопрезентациям вроде того же монолога Гамлета в устах Витька. В целом, герои тут — вполне традиционные муратовские «экспрессивные» персонажи. Поэтому *understatement* именно по отношению к трупу выглядит в фильме особенно маркированным. Славой Жижек попытался проинтерпретировать «Неприятности с Гарри» с позиций Лакана. С его точки зрения, «ироническая дистанцированность персонажей по отношению к телу Гарри говорит о навязчивой нейтрализации лежащего под поверхностью травматического комплекса»[120]. Он объясняет, что «тело Гарри присутствует, не будучи мертвым на символическом уровне»[121] (как возможно расхождение между реальной и символической смертью отца). Однако Жижек затрудняется объяснить, почему мало кому известный Гарри должен умереть символически и что вообще может значить его символическая смерть для жителей вермонтской деревни. Я полагаю, что *understatement* Хичкока имеет отношение не к Лакану, но именно к странному положению трупа между разными жанрами и, соответственно, разными модальностями реальности: между фильмом ужасов, криминальной мелодрамой и комедией. В комедии тру-

---

[119] Hitchcock by François Truffaut. N. Y.: Simon and Schuster, 1967. P. 170.

[120] *Žižek S.* Looking Awry. An Introduction to Jacques Lacan Through Popular Culture. Cambridge, Mass., 1992. P. 26.

[121] Ibid. P. 27.

пы ни у кого не вызывают экзистенциальной тревоги. Хичкок прикладывает коды комедии к мелодраматической ситуации, создавая странный эффект взаимного парабасиса между жанрами. Труп оказывается между жанрами как разными модальностями реальности, но, вместо того чтобы исчезнуть, быть поглощенным интригой, он медлит. Эта бесконечная задержка покойника, повисшего между мирами, и создает все своеобразие такого рода текстов. Тело в них позволяет всем компонентам текста зависнуть в зоне неопределенности, лиминальности.

Муратовский труп в самом начале также создает странный эффект парабасиса. Он абсолютно вываливается из структуры театрального действия. Труп выступает как нечто безусловное, «серьезное», как антииллюзия. В таком же роде он использовался и в первой части «Астенического синдрома». Но то, что труп этот одет чрезмерно театрально, даже по-цирковому, придает ему чрезвычайно причудливый характер. Разоблачение иллюзии тут как будто рядится в предельно условные одежды. Труп как будто реализует своего рода двойной парабасис — он обнаруживает иллюзорность театрального действия, но одновременно иронически снимает и абсолютную серьезность смерти. Располагаясь между всеми возможными модальностями, он не дает состояться одномерному прочтению происходящего.

Интересна прямая отсылка к «Гамлету» в самом начале. Гамлет неоднократно возникает в русской театральной традиции, и в частности, в тех произведениях, которые относятся к жанру «театра в театре»[122]. Ближе всего этому муратовскому фильму «Лебеди-

[122] О русской традиции «театра в театре» см.: *Clayton J. D.* The Play-within-the-play as Metaphor and Metatheatre in Modern Russian Drama // Theatre and Literature in Russia 1900–1930 / Ed. by L. Kleberg and N. Å. Nilsson. Stockholm: Almquist & Wiksell International, 1984. P. 71–82.

ная песня» Чехова. Действие «Лебединой песни» происходит ночью в провинциальном театре, где просыпается уснувший с перепою старый актер Светловидов. Театр ночью представляется ему могилой, а он сам себе — мертвецом:

> Хочешь не хочешь, а роль мертвеца пора уже репетировать. Смерть-матушка не за горами ‹…› Черная бездонная яма, точно могила, в которой прячется сама смерть…[123]

Затем к Светловидову присоединяется суфлер Никита Иваныч, с которым они разыгрывают сцену с флейтой из «Гамлета». «Гамлет» находится и в центре «Списка благодеяний» Юрия Олеши, поставленного в свое время Мейерхольдом. Первоначально пьеса называлась «Голос флейты» и прямо отсылала к Шекспиру. Пьеса начинается на сцене театра, где только что отыграли «Гамлета»[124]. «Гамлет» оказывается знаком метатеатра (театра в театре), отсылающим к теме смерти и похорон.

Любопытным опытом сходной игры с парабасисом был фильм Иосифа Хейфица 1989 года «Бродячий автобус». Речь там шла о провинциальной театральной труппе, которая мотается из одного деревенского клуба в другой. Во время одного из таких представлений один из актеров не успевает к началу (он *хоронил* друга). Труппа выходит на сцену и, будучи не в состоянии играть пьесу, начинает импровизировать. Здесь мы имеем такую же ситуацию искусственной задержки, которую у Хичкока создавало никак не

---

[123] *Чехов А.* Собр. соч. в 12 т. Т. 9. С. 12.

[124] Один из вариантов пьесы кончался так: «*Леля*. Я видела двух веселых могильщиков. / *Фонарщик*. Где? / *Леля*. В одной пьесе, когда была артисткой. / *Фонарщик*. Что это за пьеса, в которой участвуют могильщики? / *Леля*. „Гамлет“». (*Гудкова В.* Ю. Олеша и Вс. Мейерхольд в работе над спектаклем «Список благодеяний». М.: НЛО, 2002. С. 127).

исчезающее тело, только задержка эта создается *исчезнувшим* телом важного для интриги персонажа, оставленным им зиянием. Происходит нечто сходное с зависанием наррации в фильме Вуди Аллена «Пурпурная роза Каира», где исчезновение с экрана одного из персонажей заставляет действие фильма в фильме замереть между мирами (первого и второго уровня наррации) и провоцирует длительный парабасис: персонажи на экране обращаются к персонажам в зрительном зале.

У Хейфица каждый из актеров, вынужденный импровизировать, постепенно начинает исповедоваться. Театр перерастает в свою противоположность, но предел экспрессивистской искренности здесь достигается только *благодаря пребыванию на сцене*. В жизни актеры не способны на такое обнажение себя. В конце концов опоздавший актер добирается до клуба, где происходит действо, выходит на сцену и по ходу возобновившейся пьесы умирает, изнуренный танцем. Этот мелодраматический поворот в чем-то сходен с ходом Муратовой и по-своему напоминает «Татьяну Репину». Труп на сцене, однако, полностью интегрируется иллюзией зрелища. Реальное не имеет возможности достичь самовыявленности иначе как в режиме репрезентации.

Показательна в этом контексте прямая отсылка к «Гамлету»[125]. В деревне тут роют могилу, о которой говорят, что она расположена в том самом месте, где похоронен Йорик (местный житель по кличке Йорик, приставшей к нему потому, что он при виде любых костей, например куриных, неизменно восклицал: «Бедный Йорик!»).

---

[125] При всем том, что анализ «Неприятностей с Гарри», данный Жижеком, мне представляется малоудовлетворительным, Жижек подметил сходство этого фильма Хичкока с «Гамлетом»; впрочем, объяснение этого сходства мне тоже кажется малоубедительным (*Žižek S.* Looking Awry. An Introduction to Jacques Lacan through Popular Culture. P. 27).

Смерть артиста прямо замыкается Хейфицем на Шекспира. Фильм Хейфица — довольно изощренная конструкция, но, в отличие от муратовской ленты, мелодраматическая и не лишенная морализма.

«Гамлет» неоднократно в пародийных контекстах использовался и Муратовой. В «Трех историях» есть сюжет «Офелия», в «Котельной № 6» там же герой Маковецкого говорит об убитой им соседке, пародийно отсылая к Гамлету, что та являлась к нему на работу: «Она и тут появляется как призрак, я даже вздрогнул»[126]. В «Чеховских мотивах» психопатический студент смотрит на череп, явно пародируя сцену с Йориком. У Шекспира труп — часто движущий мотив сюжета[127]: отец принца в «Гамлете», король Дункан в «Макбете» и т. п. Но трупы эти — необычные. Вальтер Беньямин писал о барочной трагедии, что ее герои умирают, «потому что только в виде трупов они могут проникнуть в отечество аллегории»[128]. Аллегория для Беньямина — это нечто лишенное органического отношения со смыслом, а потому она — труп, тело без жизни, не связанное с душой и поэтому могущее быть подвергнутым расчленению. Трупы у Муратовой не являются аллегорией в барочном смысле, но выполняют ту же функцию разрушения органики, иллюзии целостности, обладающей непротиворечивым смыслом, функцию парабасиса. Труп — это прежде всего препятствие, неудобное и мертвое тело, вмешивающееся в ход жизни таким образом, чтобы нарушить движение ее кажущегося континуума. Труп — это и вызов смыслу.

---

[126] Это типичная для Муратовой инверсия полов. Офа — инвертированный Эдип, соседка — призрак отца Гамлета.

[127] К. С. Льюис писал о «Гамлете», что в иных пьесах Шекспира герои думают об умирании, а в «Гамлете» о том, «как быть мертвым» (*Lewis C. S.* Death in *Hamlet* // Shakespeare: The Tragedies. A collection of Critical Essays / Ed. by A. Harbage. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1964. P. 72.

[128] *Benjamin W.* The Origin of German Tragic Drama. London — N. Y.: Verso, 1977. P. 217.

Но поскольку труп — это «неорганическое» движущее начало сюжета, он никогда до конца не вписывается в него, никогда не становится объектом меланхолии, либидинозной фиксации, описанных Фрейдом[129]. Он всегда — внешний предмет, разрушающий и связную континуальность текста, и его символическое измерение. Муратова — безусловно антисимволический художник, своеобразный «реалист». Как-то после выхода на экраны «Астенического синдрома» Муратова заявила, что хочет изображать вещи такими, какие они есть: «И никакого символа я не хочу сюда прилеплять»[130]. Труп — это просто труп, марионетка без кукловода и ничего больше; если это и аллегория, то аллегория, не имеющая символического компонента. Это аллегория реальности без трансцендентных смыслов. И в этом смысле это именно беньяминовская аллегория, выламывающаяся из органики смыслового континуума. Это аллегория *бессмысленности*.

«Неорганический» характер «Гамлета» давно отмечался критикой. Говорили, например, о том, что смерть Гамлета является не результатом развития интриги или движения судьбы, но случайностью поединка с Лаэртом. Сам Гамлет, впрочем, говорил о случайности как о судьбе. Судьба у Шекспира перестает быть органическим движением смысла:

> ...нас не страшат предвестия; и в гибели воробья есть особый промысел (*there's a special Providence in the fall of a sparrow*). Если теперь, так значит, не потом; если не потом, так значит, теперь; если не теперь, то все равно когда-нибудь; готовность — это все (*акт 4, сц. 2, пер. М. Лозинского*)[131].

---

[129] Чтобы мертвецу быть интериоризованным, например «превратиться» в Супер-Эго, труп должен быть похоронен. Только тогда возможно психологическое инкорпорирование покойника.

[130] Кира Муратова отвечает зрителям. С. 159.

[131] *Шекспир У.* Полное собр. соч. в 8 т. М.: Искусство, 1960. Т. 6. С. 148.

Исчезновение темы рока, судьбы, характеризующей классическую трагедию, вынудило Беньямина вообще отказать «Гамлету» в статусе трагедии, тем более что в этой пьесе обнаруживаются «не трагические» образы демонических шутов, вроде Полония. Да и поведение самого Гамлета неизменно имеет клоунский характер[132]. В итоге Беньямин говорит о том, что *Lustspiel* (комедия) постоянно проникает тут в *Trauerspiel* (трагедию). Поскольку герои руководимы тут не роком, но внешней случайностью, они предстают не в виде трагических персонажей, знакомых нам по греческой трагедии, но как марионетки. Беньямин пишет о комическом резонере (с ним так или иначе связан Гамлет), который в «рефлексии являет себя в качестве марионетки».

Но именно подвешенной на веревке марионеткой предстает труп актера Борисова в фильме. Смерть его кажется абсолютной случайностью, никто, в сущности, не интересуется ее причиной. Первая реакция Витька на его обнаружение характерна: «Борисов, подонок, повесился, козел»[133]. И далее вокруг трупа разыгрывается настоящий

---

[132] Гарри Левин относит самого Гамлета к разряду шутов или «дураков», прикрывающих свою хитрость безумием, что отчасти роднит его с трикстером. Левин пишет: «Это было зрелищем хитрого героя, вынужденного носить маску глупости, которая изначально и наделила Гамлета его именем» (*Levin H.* The Question of Hamlet. N. Y.: The Viking Press, 1961. P. 82). Имя Гамлета, как известно, взято у Саксона Грамматика, у которого он фигурирует как *Amlethus*, что означает «простак». Левин пишет о «готических клоунах» в шекспировской пьесе (Ibid. P. 8). Тристан Реми рассказывает о знаменитом английском клоуне Босуэлле: «Этот нелепый человек с лицом, вымазанным мукой и раскрашенным, как у дикаря, шутил так мрачно, что у каждого, кто постигал истинный смысл его слов, по спине пробегали мурашки». Характерно, что любимым занятием Босуэлла было чтение монологов Гамлета (*Реми Т.* Клоуны. М.: Искусство, 1965. С. 39).

[133] Сомневаюсь, что упоминание козла тут отсылает к трагедии — «козлиной песне».

балаган. Витек пытается снять с его руки кольцо, тенор исполняет над трупом арию, у женщины, явно изображающей рыжего (Нины Руслановой), при виде трупа белого клоуна волосы встают дыбом, как в известных клоунских скетчах, и т. п. В конце концов, все (совершенно в духе «Татьяны Репиной») воспринимают смерть актера не как нечто реальное, но лишь как элемент игры. Один из коллег прямо заявляет:

> Красивая смерть — выйти и умереть на сцене. Это его лучшая роль.

Лучшая роль в том смысле, что он впервые достигает полной адекватности своему персонажу — мертвецу, здесь нет ни капли наигрыша. Труп — идеальный актер в той же мере, в какой «идеальными актерами» являются животные[134]. В отличие от «Татьяны Репиной», однако, идеалом актерской игры является не умирание на сцене, а состояние трупа. Умирание всегда будет «фразисто» и пошло. Иными словами, актер достигает идеала, когда *перестает играть*, то есть когда он мертв. Смерть как будто отменяет театр, выводит нас за его пределы. Именно в этот момент фундаментального парабасиса театр и являет себя во всем своем блеске, то есть как не театр.

Ситуацию можно описать и иначе: «не-игра» трупа — высшее театральное достижение в той мере, в какой она вообще отменяет театр, «обестеатривает» его. Театр же в этом драматическом парабасисе лишает труп его смысла, «обеструпливает» труп, превращает его в нейтральную марионетку. Бригадир монтировщиков так реагирует на труп Борисова:

> Спектакль отменять не будем. Работайте — тело нам не мешает.

---

[134] В фильме есть прямая отсылка к «Увлеченьям», в которых трактовалась тема животных-актеров. Напоминанием об этом фильме служит муляж лошади в натуральную величину, хранящийся на складе театрального реквизита в новом фильме.

http://www.pbookshop.com

Там, где нет театра, нет трупа, но там, где есть труп — нет театра.

Пассивность мертвого тела, невозможность присвоить его, использовать или любоваться им имеет тут существенное значение. Жак Рансьер дал интересный комментарий к тому месту из «Писем об эстетическом воспитании человека» Шиллера, где речь и идет об античной скульптуре (в частности, о Юноне Лудовизи):

> Статуя в качестве божества пребывает перед субъектом в своей праздности, то есть чуждой любому волению, любому сочетанию средств и целей. Она замкнута в самой себе, то есть недостижима для мысли, желаний или целей созерцающего ее субъекта. И только благодаря этой чуждости, благодаря этой радикальной недоступности она несет отпечаток полной человечности человека и обещание грядущей человечности, человечности наконец-то в согласии с полнотой своей сущности. Субъект эстетического опыта обнаруживает, что этой статуей, обладать которой он никаким образом не может, ему обещано обладание новым миром[135].

По наблюдению Рансьера, именно потому, что эта статуя сделана в эпоху, не знающую размежевания между повседневной жизнью, искусством и политикой, она вбирает в себя такую полноту, которая превращает ее для нас в произведение искусства: «Греческая статуя относится для нас к искусству потому, что она не относилась к нему для своего автора»[136].

Труп, конечно, — совершенно иное явление, нежели статуя. Но странным образом именно он оказывается в мире фильма Муратовой носителем совершенной смысловой нейтральности, совпадающей с потенциальной полнотой смыслов. «Произведения искусства», в изобилии представленные в фильме, все в той или иной

---

[135] *Рансьер Ж.* Неудовлетворенность эстетикой // *Рансьер Ж.* Разделяя чувственное. СПб.: Изд-во Европейского университета в СПб, 2007. С. 75.

[136] Там же.

мере присвоены или используются, например как эротические объекты во второй части фильма. И только труп сохраняет ту «недостижимость для желаний или целей», которую Рансьер вслед за Шиллером приписывает статуе Юноны. И именно в силу своей совершенной «недостижимости» и смысловой нейтральности он и врывается в область художественного, как его странное утопическое воплощение, идеал. Так же, как Юнона у Рансьера — произведение искусства потому, что первоначально радикально выведена за его пределы, труп Борисова — идеальный актер, потому что в нем полностью покончено с театром.

Именно то, что история «Монтировщиков» помещена в театр, делает трагедию смерти (то есть ее, в конечном счете, театрализацию) невозможной. В «Гамлете» трагедия оказывается под угрозой, когда появляются актеры и разыгрывают смерть короля в театре внутри театра, в эпизоде «Мышеловка». Смерть короля в результате такого удвоения репрезентации выступает как игра. Карл Шмитт, разбирая «Гамлета», заметил, что игра радикально отрицает «серьезность», что «трагическое прекращается там, где начинается игра»[137]. Игра уничтожает «серьезность» в «паразитическом», если использовать лексикон Остина. Для того чтобы сохранить трагический элемент за игрой, реальность, по мнению Шмитта, должна обладать некой повышенной энергией присутствия на сцене. И такая энергия в случае «Гамлета» создавалась барочной театральностью самой реальности елизаветинской Англии.

В «Двух в одном» вопрос о реальности ставится сложно. С одной стороны, именно покойник — наиболее полное воплощение *реального*. Его реальность укоренена в его «несимволичности», инертной материальности, отсутствии экзальтированных смыслов. С другой стороны, в силу этих же причин он наименее «реа-

---

[137] *Schmitt C.* Hamlet ou Hecube. L'irruption du temps dans le jeu. Paris: L'Arche, 1992. P. 65.

лен» (то есть театрален, потому что «реальность» смерти — это «трагедия»). Его «фантомность» оказывается оборотной стороной тождества самому себе. Зато повышенной «реальностью» наделены вполне театральные по своему существу работники театра, «экспрессивные» персонажи. Монтировщик Витек — вот подлинный экспрессивный «человек», то есть актер. Когда его обвиняют в том, что он пытался украсть с пальца покойника кольцо, он начинает неистово кривляться. А на вопрос: «Тебе не стыдно?» спокойно отвечает: «Нет!» Реальность человека для Муратовой — это беззастенчивая самопрезентация, не знающая ни идентичности, ни какой бы то ни было неизменной *сущности*. В этом смысле театральность жизни муратовских подмостков вполне сродни барочной театральности шекспировского Лондона, как понимал ее Шмитт. Мертвец со всей полнотой и нейтральностью своего значения «недостижим», зато достижима театральность поведения труппы и «работников сцены», выдающая себя за жизнь. Мертвец функционирует почти как голландский натюрморт XVII века, создававший фон, на котором живые модели приобретали особые свойства *жизни*[138]. Но он и остается «фоном», потому что ему отказано в какой-либо связи с трансцендентным, то есть со «смыслами».

В фильмах Муратовой персонажи силятся достичь смысла, кривляются изо всех сил. Но их кривляния остаются бессмысленной гимнастикой для лица. В «Чеховских мотивах» самоубийство актрисы сейчас же породило эпидемию подражаний, то есть театральности, то есть трагедии, то есть «смыслов». В «Двух в одном» мертвец приостанавливает театральность, замораживает подражание, тормозит эпидемию «смыслов», которые с такой энергией вчитывала в самоубийство дочь священника, — месть

[138] См. *Ямпольский М.* Ткач и визионер. М.: НЛО, 2007. С. 426.

за попранную честь, восстановление значения женщины как божества и т. п. В «Двух в одном», в противоположность «Чеховским мотивам», самоубийство на сцене разрушает сферу символического. Муратова может, например, взять деталь, относящуюся к репертуару символов, и полностью ее десимволизировать. Так, например, два рабочих сцены крадут из курятника, который под сценой обустроил пожарник, и убивают петуха. В контексте смерти петух — это абсолютно символическое существо. Он имеет двойную символическую функцию. С одной стороны, он символизирует победу солнца, жизни над смертью[139], с другой же стороны, он издавна считался, как и Гермес, проводником душ в загробный мир — психопомпом. Он приносился в жертву Асклепию, сыну Аполлона, способному воскрешать мертвецов. Напомню последние слова Сократа: «Критон, мы должны Асклепию петуха».

Эта жертва петуха у Муратовой совершенно десимволизируется. Поскольку символический смысл данного жеста утрачивается, остается только десемантизированная его оболочка, принимающая причудливый облик (петуха крадут в портфеле). Совершенно непонятно, почему пожарник завел в театре курятник и что вообще значит этот эпизод. И хотя «жертва петуха» предшествует смерти одного из персонажей, она выпадает из контекстуальной логики событий. Символическое становится абсурдно-бытовым и, в конце концов, комическим. *Lustspiel* окончательно овладевает *Trauerspiel*. Путь к трансцендентному тут совершено перекрыт, и, соответственно, трагедии, которая с ним связана, тут нет места.

---

[139] «Петух — птица, приветствующая восход солнца; своим пением он как бы призывает это животворящее светило, прогоняет нечистую силу и пробуждает к жизни усыпленную природу» (*Афанасьев А.* Древо жизни. М.: Современник, 1982. С. 129).

В конце «Монтировщиков» Витек бросает с колосников молоток, которым убивает другого рабочего сцены — Бориску (Сергей Бехтерев)[140], дразнившего его и рассказывавшего о том, как он, Витек, своровал, снял кольцо с руки покойника. Это финальное убийство завершает эпизод, рифмуя его с началом и явлением первого трупа. Начало второй части знаменуется соединением двух трупов. Самоубийца Борисов на вращающемся круге сцены выносится прямо к трупу Бориски. Это «совпадение» мертвецов, как и совпадение их имен, подобно астрологической конъюнкции планет, начинает новое действие. Бессмысленные смерти получают призрак значения только в результате движения сцены, которое напоминает движение небосвода в представлениях древних. Но место незыблемой логики космического движения занимает случайность. Судьба совершенно деградирует, являя себя Витьком, которого в фильме сравнивают с неандертальцем. Идиотизм поступка возносится в эмпиреи рока, а рок опускается в плоскость абсолютной клоунской дурости. Всякая трансцендентность систематически развенчивается Муратовой вместе с символизмом, который ту сопровождает. И это развенчание смыслов укоренено в практику перехода от одного диегетического уровня к другому, в практику парабасиса.

Витек швыряет свое первобытное орудие откуда-то сверху, с небес, из сферы, пародирующей «трансцендентное», где он занимает положение бога и кукловода одновременно, высшего вершителя судеб. «Трагедия» фильмов Муратовой во многом заключается в абсолютной недостижимости трагического, то есть имеющего транс-

---

[140] Это убийство напоминает убийство паяца в «Балаганчике» Блока: «В эту минуту одному из паяцев пришло в голову выкинуть штуку. Он подбегает к влюбленному и показывает ему длинный язык. Влюбленный бьет с размаху паяца по голове тяжелым деревянным мечом. Паяц перегнулся через рампу и повис. Из головы его брызжет струя клюквенного сока» (*Блок А.* Соч. в 6 т. Л.: Художественная литература, 1981. Т. 6. С. 18).

цендентный смысл. Труп так важен для нее потому, что его инертная материальность оказывается препятствием на пути к сфере «идей».

В этом контексте интересно само удвоение мертвецов. Смысл привносится нами в реальность с помощью процедуры удвоения, повторения или тавтологии. То, что повторяется, перестает быть случайным, становится закономерным (об этом мне уже приходилось говорить). Но удвоение, заколдовывая действительность, делает ее менее реальной. Ведь реальность уникальна и неповторима. Всякий повтор — это только иллюзия смысла. «Конъюнкция мертвецов» — это именно такая иллюзия, лежащая в основе всякого искусства, всякой репрезентации.

Реальность проступает у Муратовой не в формах бытописания или психологической «достоверности», но именно как разрушение трансцендентного или как его решительное изгнание. В этом смысле ее подход напоминает модель некоторых народных ритуалов. Ритуалы эти, часто связанные со смертью, разыгрывались на святки (а действие фильма Муратовой, во всяком случае второй его части, прямо приурочено к святкам, Новому году; над трупом Борисова, например, являются два Деда Мороза). В. Я. Пропп пишет:

> На святках подражали церковным похоронам. Игра в похороны называется в «покойника», «мертвеца», «умрана», «умруна», «смерть». Сущность ее состоит в том, что в дом вносили человека, одетого покойником, и под общий громкий смех оплакивали и отпевали его, пародируя церковный обряд и изображая горе[141].

Похоронный обряд тут имеет откровенный характер игры, разрушающей перформативную «серьезность» литургии. Смысл этой игры заключается в искоренении смысла церковного обряда, в десимволизации. Нечто подобное Муратова уже проделала в «Чеховских мотивах». Мертвец выступает в такой игре как носитель смерти символического.

---

[141] *Пропп В.* Русские аграрные праздники. СПб.: Азбука-Терра, 1995. С. 79.

Святочная «покойницкая игра» зафиксирована в фольклорной пьесе «Маврух»:

> Маврух [покойник] в белой рубахе и подштанниках, на голове белый же куколь, как у савана, лицо закрыто, на ногах бахилы. Маврух лежит на скамье, которую носят четыре офицера[142].

Происходит пародийное отпевание мертвеца, к которому примешиваются цитаты из «Мальбрук в поход собрался». Такого рода театр обладает странной двойственностью. С одной стороны, он откровенно заявляет о своей театральности; в «покойницких играх», например, активно использовались маски[143]. С другой же стороны, десимволизация делала такие представления чрезвычайно реальными, в том смысле, что эти игры ни к чему не отсылали, кроме самих себя[144].

Мир Муратовой достигает парадоксальной реальности *цирка*, который не знает мимесиса. Здесь акробат играет акробата или, вернее, является акробатом, тем, что он есть в «реальности»;

---

[142] Фольклорный театр. М.: Современник, 1988. С. 49. Покойник Борисов у Муратовой тоже одет во все белое.

[143] Указывающий на это В. Е. Гусев замечает: «Само слово, обозначающее маску, у многих народностей одновременно понимается как „предок", „смерть", „изображение мертвого"» (*Гусев В.* От обряда к народному театру (Эволюция святочных игр в покойника) // Фольклор и этнография. Л., Наука, 1974. С. 51).

[144] Е. Н. Елеонская, например, рассказывает, что среди совершавших ритуал крещения и похорон кукушки в Тульской и Калужской губерниях никто не догадывался о его значении — ни молодые, ни старые: «Никакой таинственности в обряде они не полагали и корню травы „кукушкины слезки" волшебного значения не придавали» (*Елеонская Е.* Сказка, заговор и колдовство в России. М.: Индрик, 1994. С. 187). Обряд в конце концов перешел из символической области в «реальность самого себя».

http://www.pseudopsi.com

даже дрессированный медведь тут — это только дрессированный медведь. В цирке нет представления выдуманного мира и все происходит *здесь и теперь*. Цирк — это место, где репрезентативное удвоение исчезает или, как в клоунаде, высмеивается. Цирк, по-видимому, — самая близкая аналогия первой части фильма. Происходящее откровенно напоминает пародийные похоронные клоунады[145]. Монтировщики, рабочие сцены почти неприкрыто выступают в качестве рыжих, а покойник — в качестве белого клоуна[146]. «Уборщик сцены» Бориска, оказывающийся второй жертвой, явно стилизован под клоуна. Он все время ходит с метлой, одет в странный сюртук и сапоги и беспрерывно запугивает Витька.

Десимволизация в ритуальных играх или в цирке возникала благодаря саморазоблачению пронизывающей их условности. Мертвец оказывался куклой или клоуном. Кукла в принципе имеет большой десимволизирующий потенциал. Она всегда прочитывается на фоне более реалистической действительности и сопротивляется беспроблемной в нее инкорпорации. Трикстерский переход из мира «действительности» в мир репрезентации выступает по отно-

---

[145] Ср. с грандиозными похоронами клоуна в «Клоунах» Феллини.

[146] Вот как описывает Тристан Реми возникновение амплуа рыжего в цирке Ренца в Берлине в 1889 году: «Директор цирка нанял в качестве уборщика арены какого-то парня, который на первый взгляд ничем не отличался от всех других. Его звали Огюст (Август). ‹…› Надо заметить, что этот чудак старался изо всех сил и суетился как нельзя больше, но толком ничего не делал. Он не в состоянии был передвинуть ковер, оттащить доску или шест. Надо ли говорить, что терявший терпение режиссер арены много раз делал ему выговор тут же, на манеже, и публика, узнавшая таким образом имя незадачливого малого, принялась хором повторять его» (*Реми Т.* Клоуны. С. 56). Директор цирка одел Огюста в огромный фрак и таким образом создал рыжего. Рыжие у Муратовой ведут себя точно так же, как Огюст, а бригадир монтировщиков — как режиссер арены в цирке Ренца.

шению к куклам как безумие. Как иначе прочитать эпизод из «Дон Кихота», где рыцарь печального образа крушит мечом кукольный театр, бесстрашно бросаясь на защиту картонного героя? Но у Муратовой в «Двух в одном» такой переход становится основой поэтики. Показательно, конечно, и то, что кулисы театра незаметно соскальзывают в плоскость театрального, вернее циркового, представления. Витек тут — псевдо-Гамлет, покойник — белый клоун, Бориска — рыжий и т. д.

Так же незаметно вторая часть фильма «Женщина жизни» (сценарий Ренаты Литвиновой) возникает из первой. Это спектакль, декорации к которому монтировались в первой части. И хотя «покойницкие игры» тут уходят с авансцены, зритель, конечно, должен помнить, что где-то в декорациях все время действия лежат два мертвеца. Эти мертвецы изнутри подрывают «плавность» перехода от первой части ко второй. Высокая интегрированность обеих частей, впрочем, нисколько не противоречит постоянному их противопоставлению. Мертвец разрывает плавное течение времени, плавный переход от настоящего к прошлому. Он лежит за сценой как напоминание о совершенно ином времени и ином присутствии, нежели то, которое разыгрывается на сцене: для покойника время действия остановилось[147].

С кресел в зрительном зале снимают чехлы, раздаются три звонка, зрители заполняют зал, музыканты принимаются за работу. И хотя на сцене происходит небольшое замешательство с занавесом (не виной ли тому покойники?), вскоре действие входит в свою колею. В зрительный зал входит «автор» (типичная для «театра в театре» фигура) и начинает рассказ: «Новогодняя ночь, снег...»

---

[147] Деррида говорит о связи гамлетовского ощущения, что «распалась связь времен» (*The time is out of joint*) с явлением призрака отца, который выпадает из «нормальной» темпоральности (*Derrida J.* Spectres de Marx. Paris: Galilée, 1993. P. 29–59).

http://www.philologos.com

На сцене появляются стилизованная елка и две Снегурочки. Все дальнейшее переводится в разряд новогодней сказки. Рената Литвинова, играющая одну из Снегурочек, начинает:

> Слышишь, это, наверное, его душа отлетела… Как шумит красиво.

«Его душа» относится и к покойникам в кулисах, и к герою начинающегося спектакля — некоему стареющему ловеласу Андрею Андреевичу (Богдан Ступка), не оставляющему усилий найти «женщину своей жизни». Мы узнаем, что Андрей Андреевич — самый великий мужчина, с «самым-самым членом в мире», некогда любимец «самых красивых» женщин.

Вновь появляется «автор» и сообщает:

> А началась эта история с того, что в квартиру самого великого мужчины внесли долгожданную, им же самим заказанную картину обнаженной женщины. Это копия «Обнаженной» Кустодиева.

Появляются два хорошо знакомых нам рабочих сцены, правда, приодевшихся и превратившихся в актеров[148], которые вносят по лестнице шикарного дома «Обнаженную» Кустодиева.

Вторая часть еще более усложняет отношения между репрезентацией и действительностью. Здесь постоянно происходит переход от сценической площадки к гораздо более натуралистическому кинематографическому пространству. С самого начала персонажи первоначально возникают в окнах условной сценической декорации, где они примеряют шляпы с зеркалом в руке, и тут же они пока-

---

[148] Это превращение рабочих сцены в актеров существенно особенно потому, что никакого изменения в их поведении не происходит. Их статус меняется только в результате металепсиса, перехода с одного нарративного уровня на другой.

зываются у окон изнутри квартир, лишенных всяких признаков театральной условности. При этом они все так же занимаются своими шляпами. Муратова делает классический стык, сохраняющий континуальность действия. Обращение точки зрения камеры осуществляет переход от одного типа репрезентативной условности к другому. Использование зеркал в этом эпизоде особенно показательно, так как зеркало выступает магическим инструментом инверсии точки зрения и проникновения в иной мир[149]. В этом «переходном» эпизоде персонаж может появиться на сцене, с которой мы видим зрительный зал, и тут же оказаться на заснеженной улице, среди занесенных сугробами машин. Один второстепенный персонаж даже прямо выходит со сцены, где идет снег, в снегопад на улице. Через это пространство «реальности», однако, могут проскочить два Деда Мороза, возникавшие до этого в «Монтировщиках». В конце фильма те же Деды Морозы обнаруживаются в трамвае, который ведет Алиса. Иными словами, отношения репрезентативных пространств тут совершенно иные, чем в «Астеническом синдроме», где между миром «фильма в фильме» и миром диегезиса первого уровня почти не существует двусмысленных переходов.

Если первый скетч строился на изощренных пространственных переходах из одной зоны театрального здания в другую, со сцены за сцену и под сцену, то «Женщина жизни» строится на переходах из сценического в кинематографическое, из кинематографическо-

---

[149] В пародийном виде такая инверсия точек зрения представлена в театре лягушек, которым показывает «кусочки Шекспира» Бруно у Льюиса Кэрролла: «Самая старая и самая толстая Лягушка, которая ни за что не давала повернуть себя головой к сцене, отчего и не могла увидеть, что на ней будет происходить, безостановочно копошилась на своем месте и уже опрокинула нескольких своих соседок, а другие по ее милости развернулись в обратную сторону. А ведь что пользы, говорил Бруно, исполнять „Кусочки“ Шекспира, когда никто на это не смотрит» (*Кэрролл Л.* Сильвия и Бруно).

го в живописное или скульптурное. Андрей Андреевич заполонил свою огромную квартиру копиями[150] классических обнаженных — Энгра, Дюрера, Бальдунга Грина, Рафаэля, Боттичелли и менее известных художников — например, Эжена-Эммануэля Амори-Дюваля. Эти копии возникали на складе реквизита в первой части; среди них, предвосхищая действие второго скетча, являлась перед Витьком обнаженная толстуха (Александра Свенская), принимающая ванну. Эта страсть к «идеальным» изображениям мотивируется тем, что Андрей Андреевич ищет для себя «идеальную» женщину (выше уже обсуждалась недостижимость живописного идеала в жизни), но, возможно, и несколько слабеющей потенцией «великого мужчины». Впрочем, Андрей Андреевич широко понимает идеальное; прекрасное может явить себя и среди полного безобразия. Он сообщает своей дочери Маше (Наталия Бузько), что хотя ему никак не удается найти идеальную женщину, «а вот дворник наш Коля встретил, пошел выносить мусорное ведро и встретил ее у бачков». Но, конечно, основная функция картин, подменяющих собой женщин из плоти и крови и являющихся эротическими симулякрами, — давать новую модальность условности.

Важную роль в «Женщине жизни» играет дочь «великого мужчины» Маша. Мы видим ее у нее в квартире в окружении десятков кукол, которых она обшивает. В какой-то момент сама Маша танцует рядом с большой куклой «танец куклы», с которой она идентифицируется (сходный танец Бузько исполняла во «Второстепенных людях»). Тема кукол, как и мотив картин, вводит в фильм дополнительную модальность репрезентации.

Андрей Андреевич вызывает Машу к себе полюбоваться новой живописной обнаженной и жалуется ей на свое одиночество. Раз-

---

[150] Существенно, что речь откровенно идет о копиях, а не об оригиналах. В фильме вообще нет места оригиналам — только симулякрам.

говаривая с ней, он снимает с нее штаны, колготки и трусы. Но кукла-Маша практически не реагирует на странное поведение отца. Она ведет себя точно так же, как и обшиваемый ею пластмассовый пупс и даже отчасти как равнодушный к суете труп Борисова. Эротическая игра тут смешивается с игрой в куклы. Отец решительно требует, чтобы дочь либо сама переспала с ним, либо привела ему подругу. Действие фильма опять незаметно переходит в почти фольклорный модус и становится похожим на сказки о злодее, людоеде, волке, пожирателе детей[151]. Маша и ее подруга Алиса (Рената Литвинова), которую дочь приводит на утеху отцу вместо себя, изображают таких невинных инфантильных «девочек». Их имена напоминают об известных сказках. Сам же Андрей Андреевич ассоциируется с кровожадным животным. Он и ведет себя, как зверь, писая вместе со своей овчаркой на дверь Машиной квартиры и угрожая, как волк в известной сказке, высадить эту дверь топором (показательно, что в кладовой Андрея Андреевича хранится свиная голова — трофей волчьего триумфа над поросятами).

---

[151] Сказки обыкновенно насыщены самым садистским насилием и сексом, которые постепенно из них вычищались, начиная уже со времен братьев Гримм. Некоторые сказки очень похожи на детские страшилки, в которых постоянно испытываются границы реального и нереального. Мария Татар, например, приводит в качестве примера «вычищенную» из сборника Гриммов сказку «Как дети играли друг с другом в мясника». Один братец, играющий мясника, убивает ножом другого, играющего свинью, другой братец, принимающий на себя роль мясника, убивает первого брата. Разгневанная его поведением мать вонзает ему в сердце нож, возвращается в дом и обнаруживает, что еще один ее ребенок утонул, купаясь. От расстройства мать вешается, а отец умирает (*Tatar M.* The Hard Facts of the Grimms' Fairy Tales. Princeton: Princeton University Press, 1987. P. 180–181, 198–199). Такого рода нагромождения убийств, накапливая ужас, вместе с тем разоблачают его невсамделишность. Модальность повествования от этого приобретает все более неопределенный характер.

В дальнейшем Андрей Андреевич фигурирует как современное воплощение Синей Бороды. Он заводит «девочек» в «тайную комнату», все время прячет ключи и т. п. «Девочки» как будто пугаются Андрея Андреевича. Пока тот вставляет в рот искусственные зубы вампира или вервольфа, Алиса повторяет «Какой ужас! Какой ужас!» Но ужас этот — притворный. Алиса хохочет. Злодей оказывается вполне сказочным и, в конце концов, довольно безобидным. Мир «Женщины жизни» — совершенно симулятивный. Тут стирается различие между сказкой и действительностью, картиной и человеком. Андрей Андреевич говорит о копии «Обнаженной» Кустодиева: «Сейчас она смотрит на меня, а с ней даже можно разговаривать». В одном эпизоде Маша, сидящая под «Турецкой баней» Энгра, принимает такую же позу, как одна из одалисок на холсте, и Муратова подчеркивает их сходство. В какой-то момент «самый великий мужчина» хочет заставить Машу и Алису фотографироваться в голом виде. Но ему не приходится раздевать их. Ножом он вырезает лица из копий «Источника» Энгра и «Венеры» Кранаха. Девицы продевают головы в дыры и фотографируются, как у ярмарочного фотографа, заимствуя обнаженные тела картин. Между картинкой и человеком нет сущностного различия. Игра в «живые картины», начатая в «Астеническом синдроме», тут поднята на ступень выше[152]. И то и другое в данном случае ненастоящее. Человек и картина обмениваются телами и лицами. Насилие применяется не к человеку, но к изображению. Превращение персонажей в «картинки» или их сопоставление с «картинками» происходит в «Женщине жизни» неоднократно. Перед тем как «самый великий мужчина» раздевает Машу, обнажая ее ниже пояса и при этом не проявляя ни малейшего интереса к верхней части ее тела,

[152] Возможно, эти живые картины также отсылают к «Алисе в Зазеркалье» Кэрролла, где картины на стенах оказываются живыми.

Муратова показывает собранные им картины обнаженных, систематически снятые ниже пояса. Маша визуально «обрабатывается» отцом точно так же, как и полотна художников. Андрей Андреевич приводит девиц в своего рода «аудиовизуальную» комнату, оборудованную телевизором, слайд-проектором и проигрывателем. Он ставит диск Паваротти, а потом Рашида Бейбутова и тут же вместе с Алисой утрированно начинает изображать пение, как бы превращая себя в картинку, под которую подкладывается звук. Они с Алисой действуют, как актеры дурной киноопереы или, скорее, как куклы кукольного театра или куклы чревовещателя. При этом Алиса держит в руках свою собственную фотографию в виде «Источника» Энгра. Вскоре после этого Андрей Андреевич запускает шоу порнографических слайдов, заменяющих физический секс все теми же *изображениями*, на сей раз начала XX века[153]. Любопытно, что персонажи в этот момент покидают комнату и зритель остается наедине с порно-шоу, которое продолжает разворачиваться в пустой комнате, по полу которой вдруг начинает стлаться никак не мотивированный, неизвестно откуда взявшийся, ассоциирующийся с вампирами и фильмами ужасов мистический туман — призрачная эктоплазма. Зритель оказывается подлинным адресатом сомнительного слайд-шоу. Для него подмена персонажей старыми фотографиями не отмечена онтологической разницей. Андрей Андреевич с девицами и старые фото относятся к общему симулятивному ряду — все это не более чем кино, картинки, призраки.

Но кульминацией этого неразличения между реальностью и изображением является ритуал в «тайной комнате» «великого мужчины», где на торжественном подиуме стоит «она» — кровать для

---

[153] Совершенно в ином контексте впервые Муратова вводит слайд-шоу в фильм в «Долгих проводах». Это типичное для нее дублирование киноизображения «картинками» с иным семиотическим статусом.

женщины жизни: алтарь, торжественное место завершения жизненного проекта и финального превращения человека в картинку. Это место одновременно торжественного совокупления и свадьбы-похорон. «Если на черную-черную кровать...» — мрачно вещает Андрей Андреевич, указывая на совершено белую постель. «Великий мужчина» испытывает тягу к дешевому сатанизму с его черной мессой. Свадебное и похоронное тут смешиваются, как в фольклоре[154].

Наконец «великий мужчина» и «женщина жизни» возвращаются в «тайную комнату». Алиса ложится на постель, Андрей Андреевич пристраивается рядом, кладет ее ноги себе на плечи, и между ними происходит совершенно сюрреалистский диалог о превращении женщины в куклу. «А если вы никогда не кончите?» — с тревогой спрашивает девица. Андрей Андреевич не возражает и излагает ей свое решение этой странной проблемы:

— Ты никогда не будешь выходить, а твои ноги будут приучены лежать у меня на плечах.
— Но это же больно, все время лежать с задранными ногами. Там же тянутся мышцы.
— А я не подумал. А я их подрежу, чтобы они у тебя не тянулись...
— Но как же я? Они же будут болтаться, когда я буду ходить в нормальном, естественном положении...
— Нет, нет, ты не будешь ходить, ты будешь все время лежать на кровати и держать у меня на плечах свои ноги. Это будет твое естественное положение.

Совокупление-смерть тут явно описывается как превращение персонажей в фотографию, в порнографический слайд, в «фо-

[154] Приносимые в жертву девы древнегреческих трагедий понимались как невесты Гадеса. На свадьбе, как и в момент смерти, девушка перестает быть самой собой. У Муратовой она становится картинкой.



ДВА В ОДНОМ



2007

тофиниш» из «Увлечений». Фотография навсегда останавливает жизнь и время. «Великий мужчина» никогда не кончает полового акта, как целое столетие не могут завершить его старые слайды. Алиса навсегда, как фотография или кукла, остается в позе совокупления. Ее превращение в «женщину жизни» эквивалентно ее превращению в «идеальную» картинку, неотличимую от порнографии. Смерть и эрос сливаются воедино не в половом акте, но в *акте фотографирования*. Это тело с подрезанными мышцами явно отсылает к покойнику и к марионетке — важному семиотическому слою фильма.

Начиная с XIX века устанавливается устойчивая связь между искусством, репрезентацией и преступлением. В 1827 году Томас де Куинси опубликовал свое знаменитое эссе «Убийство как одно из изящных искусств». Убийство у де Куинси обретает эстетический смысл тогда, когда оно утрачивает мотив, побуждение и становится чистым жестом художественного самовыражения[155]. Это отсутствие интереса роднит «эстетическое преступление» с произведением искусства, которому Кант также отказывал в заинтересованности. Как бы там ни было, искусство уже два столетия испытывает завороженность насилием, преступлением, правда, в отличие от преступника, художник пользуется совершенной свободой пролития крови. Автономия искусства в каком-то смысле утверждается в его праве на любые преступления, лишь бы они были репрезентативной фикцией.

Высшая свобода суверенного индивида, как считал Жорж Батай, проявляется в немотивированном убийстве. Художник, как и преступник-эстет, стремится утвердить высшую суверенную

---

[155] «Убийства имеют между собой небольшие различия и оттенки достоинств, так же, как статуи, картины, оратории, камеи, геммы...» (Selections from De Quincy. Boston — N. Y.: Ginn and Company, 1902. P. 340).

свободу творчества[156]. Муратова вполне сознательно доходит до пределов дозволенного, играя, например, с таким абсолютным табу, как инцест. Вопрос о том, спал ли «великий мужчина» с Машей, неоднократно всплывает в фильме, но так до конца и не проясняется.

Преступление, смерть в европейской культурной мифологии прямо связаны с прекрасным. Еще у Еврипида в «Гекубе» в момент жертвоприношения Поликсены последняя достигает красоты статуи, превращается в изображение:

> …дочь
> Приамова — от самого плеча
> И по пояс свой пеплос разорвала,
> Являя грудь прекрасней изваяний[157].

Изображение возникает из разрешенности преступления; жертвоприношение превращает «невесту смерти» в изображение. Девушка как бы удваивается, приобретает в качестве двойника картинку или изваяние. Такими двойниками могут быть куклы, которые, как показал Маурицио Беттини, ассоциируются с девственностью. В момент заключения брака кукла отделялась от девушки и приносилась в жертву богине, она больше не могла сопутствовать своей хозяйке и обретала независимую жизнь автономного изображения, в котором продолжалась жизнь потерянной девственности и которое сохраняло ушедшее

---

[156] О связи преступления и автономии творчества см. *Soulillou J.* L'impunité de l'art. Paris: Seuil, 1995.

[157] *Еврипид*. Трагедии. М.: Художественная литература, 1969. Т. 1. С. 367 (пер. И. Анненского). Об убийстве женщин в греческой трагедии и зрелищности см. *Loraux N.* Façons tragiques de tuer une femme. Paris: Hachette, 1985.

время[158]. Кукла — это мертвый двойник девушки, но это и ее ребенок[159]; Беньямин считал, что «лицо куклы должно рассматриваться как восковой портрет ребенка»[160].

То, что мир репрезентации — это мир «безобидных копий», придает всей программе эстетической автономии двойственный характер. С одной стороны, эта автономия обеспечивает возможность радикального жеста (возможность, которой Муратова не пренебрегает). С другой же стороны, радикальность этого жеста оказывается предельно невинной, даже смехотворной. Насилие и секс превращаются в умиротворяющие картинки. В конце концов встает неизбежный вопрос о степени «безобидности» изображений и текстов. Человечество всегда подозревало иконы, идолы и прочие репрезентативные фикции в какой-то скрытой демонической силе. Отсюда — вечная практика иконоборчества. Нож, который Андрей Андреевич всаживает в «Энгра» и «Кранаха», — иконоборческий инструмент. Но радикальный жест уничтожения знаменитых картин сейчас же оборачивается своей противоположностью — возникновением новых изображений, поляроидов девиц. Показательно, конечно, и то, что сам «радикальный» иконоборческий жест направлен всего лишь на копии.

Изображение легко снимает различие между кукловодом и куклой. Идолы считались куклами богов, чьими марионетками Пла-

---

[158] *Bettini M.* The Portrait of the Lover. Berkeley — L. A.: University of California Press, 1999. P. 224–227.

[159] Бруно Беттельхайм считает, что куклы могут выражать эдипов комплекс, желание иметь ребенка от отца или матери (*Bettelheim B.* The Uses of Enchantment. The Meaning and Importance of Fairy Tales. Harmondsworth: Penguin Books, 1978. P. 56).

[160] *Benjamin W.* Old Toys // *Benjamin W.* Selected Writings. Cambridge, Mass.: Belknap Press, 1999. V. 2. P. 101.

тон называл людей[161]. В том же случае, когда куклы сами принимают обличие богов[162], они начинают манипулировать нами. К XVI веку в английском языке популярным словом, обозначающим куклу в театральном смысле, было слово *maumet*, или *mammet*, которое первоначально значило «идол» и было искаженным именем Магомета[163].

У Муратовой ироническое превращение невинных марионеток в идолов происходит в момент купания Андрея Андреевича. Алиса соглашается совокупиться с ним, но «хитроумно», как в сказках, требует, чтобы он вымылся (типичная сказочная западня — баня[164]). В итоге не она и не Маша предстают перед насильником в голом виде, а он перед своими «жертвами». По обеим сторонам от ванны Муратова ставит двух неолитических идолов — женские божества первобытных времен (которые до этого уже появлялись в первой части на складе реквизита). Формально эти идолы — все те же изображения женщин, но, конечно, отнюдь не объекты эстетико-эротического любования вроде «Трех граций» Рафаэля. Теперь голый Андрей Андреевич оказывается беззащитной жертвой идолов, требующих жертвоприношения недавнего кукловода. Маша и Алиса буквально топят его в ванне, получают

---

[161] «Представим себе, что мы, живые существа, — это чудесные куклы богов, сделанные ими для забавы, либо с серьезной целью: ведь это нам неизвестно; но мы знаем, что внутренние наши состояния, о которых мы говорили, точно шнурки или нити, тянут и влекут нас каждое в свою сторону» (*Платон*. Соч. в 3 т. М.: Мысль, 1972. Т. 3 (2). С. 108. Законы, 644d-e).

[162] Сравнение идолов с куклами, получившее широкое распространение, восходит к Лактанцию.

[163] *Shershow S. C.* Puppets and Popular Culture. Ithaca: Cornell University Press, 1995. P. 26–27.

[164] В. Я. Пропп включает этот мотив в шестую из описанных им функций действующих лиц сказки: «антагонист пытается обмануть жертву» — «кума предлагает попариться, ведьма предлагает снять платье, выкупаться в пруду…» (*Пропп В.* Морфология сказки. М.: Наука, 1969. С. 33).

заветные ключи и бегут из дома. Именно к этому эпизоду «убийства» Андрея Андреевича и относятся изначальные реплики двух Снегурочек о его душе, которая «отлетела» и «красиво шумит». Нетрудно, между прочим, заметить, что Андрей Андреевич подвергается такому же утоплению, как мать Офы в «Трех историях». В обоих случаях убийцей оказывается дочь, хотя пол родителя и меняется. В обоих случаях ситуация явно окрашена эдиповыми отношениями, а во втором случае прямо говорится об инцесте. Но мне представляется, что в данном случае сексуальная трансгрессия — это не более чем ироническая параллель трансгрессии репрезентативной, соскальзыванию в металепсис.

То, что убийство в «Двух в одном» имеет риторический характер, подтверждается тем, что смерть не мешает убитому вскоре явиться Маше и Алисе на заснеженной, новогодней улице (вернее, прославленной Эйзенштейном «Одесской лестнице»). «Великий мужчина» стоит под деревом в снегу в халате, шляпе и с ножом (тем самым, которым он резал картины?). Алиса спрашивает его, зачем он надел этот белый халат, на что убиенный (умрун, Маврух) отвечает: «Он не белый, а черный, хочу быть дьяволом!»[165] Он даже выхватывает нож и устремляется за Алисой, которая легко убегает от него по лестнице[166]. Все это происходит среди фейерверков и пьяного гуляния святочных ряженых (напоминающих цирковых

---

[165] Дьявол традиционно считался изготовителем симулякров, жизнеподобных кукол и идолов. Сабина Мельхиор-Бонне подробно рассматривает мотив «сатанинского зеркала» (*Melchior-Bonnet S.* Histoire du miroir. Paris: Hachette, 1994. P. 190–200). Постоянная путаница черного и белого в разговорах Андрея Андреевича, возможно, как-то связана с «Алисой в Зазеркалье» и темой шахматной симметрии черных и белых в этой книге.

[166] Муратова не только инвертирует направление движения палача и жертвы по отношению к «Броненосцу „Потемкин“» — снизу вверх, но и меняет распределение ролей. Женщина-жертва легко убегает, а палач-преследователь падает и ломает руку.

клоунов). Но Андрей Андреевич падает, и его последняя попытка овладеть ситуацией вновь кончается конфузом. Происходит полная реверсия отношений.

В конце фильма мы видим Андрея Андреевича в ванной. Маша (закутанная в простыню) помогает ему мыться. Посрамленный сверхмужчина звонит по мобильному телефону Алисе, вагоновожатой, завершающей свой маршрут. И в этот момент окончательно фиксируется реверсия ролей между куклой и кукловодом. Алиса (или Алиска, как в конце зовет ее Андрей Андреевич) возникает в фильме с гипсом на руке. Этот гипс — пожалуй, самый простой способ показать, что персонаж Литвиновой уже в какой-то степени не человек, а изваяние, кукла. В финале Алиса сообщает, что с нее уже сняли гипс, зато мы видим, что в гипс забран уже Андрей Андреевич, объясняющийся ей в любви[167]. Теперь он стал куклой[168]. Престарелый соблазнитель окончательно переходит на положение манипулируемого, а «картинка» получает власть над ним.

---

[167] Я здесь интерпретирую деталь, которая своим возникновением обязана чистой случайности: «Так получилось, что они поломали руки. Я же не планировала травматизма на площадке. Другой бы режиссер сказал, что надо прерывать съемки, но мы подумали, что пускай у нас героиня упала, сломала руку. А Богдан Ступка уже ехал со сломанной рукой. Это пример, как мы не подавляем сложившиеся обстоятельства, а стараемся применить их» (Кира Муратова: «Предпочитаю черно-белую гамму»). По собственному признанию режиссера, случайная деталь была обыграна ей и осмыслена.

[168] Это превращение созревало. Танец в «Двух в одном» явно ассоциируется с кукольным, механическим поведением. Маша не только танцует танец куклы и обшивает кукол, но в ее комнате оборудован балетный станок, у которого она упражняется. В какой-то момент, однако, Андрей Андреевич, сидя на стуле, начинает, как марионетка, воспроизводить балетные движения.

Момент инверсии — это момент зеркального превращения, перехода из одного пространства в другое, зазеркальное. Показательно, конечно, что гипс с *правой* руки Алисы переходит на *левую* руку Андрея Андреевича, как в зеркальной инверсии сторон[169]. Кульминационные моменты фильма отмечаются наличием зеркала и даются буквально как переходы в зазеркалье. Бориска прямо перед своей смертью изучает себя в зеркале. Андрей Андреевич незадолго до злополучного купания прижимается к зеркалу и являет себя в нем подобным той самой свинье, голова которой висит у него «на чердаке»; через это зеркало он разговаривает с укрывшимися в туалете девицами.

У Муратовой кукла и зеркало тесно связаны. Райнер Негеле заметил, что кукла, как и зеркало, хотя и иначе, может участвовать в формировании субъекта[170]. Действительно, ребенок видит себя как Другого не только в зеркале, но и в кукле. Кукла при этом имеет пугающую тенденцию утрачивать приписываемую ей ребенком жизнь, превращаться в мертвого, чужого двойника. Рильке в эссе о восковых куклах Лотты Притцель пишет, что хотя они и сделаны по модели детских кукол, «в них кукла окончательно переросла понимание, соучастие, удовольствие и тревоги ребенка, стала независимой, выросла раньше срока и вошла в ирреальность своей

---

[169] Алиса, конечно, отсылает к «Алисе в Зазеркалье» Льюиса Кэрролла, которая начинается с инверсии черного и белого, настойчиво проводимой Муратовой. Вот первая фраза книги Кэрролла: «Одно было совершенно ясно: *белый* котенок тут ни при чем; во всем виноват черный и никто другой» (*Кэрролл Л.* Приключения Алисы в Стране Чудес. Алиса в Зазеркалье. М.: Пресса, 1992. С. 150). Показательно, что первое же отличие Зазеркалья от «реального» мира у Кэрролла — это живые портреты на стенах комнаты.

[170] *Nägele R.* Theater, Theory, Speculation. Walter Benjamin and the Scenes of Modernity. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1991. P. 17.

собственной жизни»[171]. Кукла перестает подчиняться своему владельцу. Этот процесс отчуждения двойника применительно к зеркалу блестяще описан Рильке в «Записках Мальте Лауридса Бригге». В этом эпизоде зеркальное отражение неотличимо от маски, а человек — от куклы. Мальте тут надевает маску и театральный костюм, устремляется к зеркалу, в котором наблюдает, как его собственное отражение освобождается от него. То, что было отражением, становится обретающей независимость куклой:

> Разъяренный, я кинулся к зеркалу, чтобы как-то следить из-под маски за работой собственных рук. Но оно того только и дожидалось. Для него настал час отмщения. Покуда я все более неловко пытался избавиться от своего маскарада, оно, уже не знаю как, приковало мой взгляд и навязало мне образ, нет, реальность, чужую, немыслимую реальность, против воли ужаснувшую меня, ибо оно взяло надо мной верх, и теперь уже — я был зеркалом. Я смотрел на огромного жуткого незнакомца, и мне невыносимо показалось оставаться с ним один на один. И не успел я это подумать, случилось самое страшное: я совершенно перестал себя сознавать, я просто исчез[172].

Рильке описывает автономизацию отражения, превращение его в куклу и финальную реверсию отношений, превращение Мальте из человека в собственное отражение, в зеркало, которым командует его копия, картинка, кукла. «Женщина жизни» — это отражение, в котором или благодаря которому исчезает человек. Неслучайно Андрей Андреевич вспоминает о дворнике Коле, которому посчастливилось встретить такую женщину, что он «как был в тапочках, в тянучках с ведром, так и пропал».

---

[171] *Rilke R. M.* Puppen. Zu den Wachs-Puppen von Lotte Pritzel // *Rilke R. M.* Von Kunst-Dingen. Leipzig-Weimar: Kiepenheuer, 1983. S. 167.

[172] *Рильке Р. М.* Проза. Письма. Харьков — Москва: Фолио; АСТ, 1999. С. 67–68.

В конце фильма происходит обмен атрибутами не только между старым донжуаном и девицей, берущей над ним власть. Неожиданным образом Муратова обменивает атрибутами Алису и Витька. В первой части Витек крадет цветок и бублик. Цветок потом безуспешно ищет реквизиторша для второй части. Каким-то образом он все-таки попадает в «Женщину жизни» и его крадет из дома Андрея Андреевича Алиса. В финальной сцене в трамвае мы видим ее украшенной бутафорским цветком и с бубликом. Алиса буквально повторяет жест Витька, как будто получая от него эстафету. В обоих случаях речь идет о краже цветка — универсального знака эстетического и трансцендентного. Эта связь между Витьком и Алисой проявляется и в ином эпизоде. Витек проникает на склад реквизита, забитый картинами, которые позже будут украшать апартаменты «самого великого мужчины». Здесь, как я уже упоминал, он обнаруживает «купальщицу» — безобразную немолодую толстуху, пародийно соотнесенную с изображениями обнаженных. «Купальщица» является, как и голый Андрей Андреевич, между двух неолитических истуканов (ее напоминающих), естественно, зеркально обращенных. Тот, который стоит слева на складе, оказывается справа в «Женщине жизни», и наоборот. Вся эта сцена конструируется Муратовой как зеркальное отражение сцены купания во «втором действии». Витек структурно занимает то же место, что Алиса во второй части (а голая толстуха занимает место голого Андрея Андреевича). В принципе, первая и вторая части фильма строятся Муратовой как зеркальные миры, между которыми возможны переходы и трансформации, в том числе и инверсии полов. Эти реверсии и рифмовки мотивов проведены режиссером с ненавязчивой изысканностью и мастерством.

Монтаж Муратовой, редко привлекающий внимание критиков, в этих рифмовках, на мой взгляд, проявляет свою истинную сущность. Муратова — виртуоз монтажа, который, однако, по-

чти невидим для зрителя. Она не использует ни энергичной нарезки, ни подчеркнуто длинных планов. Длина ее планов обыкновенно не выходит за пределы принятой «нормы». Внешне ее монтаж эффективно обслуживает повествование, но его главная особенность — это инкорпорирование внутрь повествования важных смысловых, мотивных акцентов, которые ведут свою линию «над» или «под» интригой. Главная особенность муратовского монтажа — это *виртуозная интеграция мотивных акцентов в повествование, связывание различных диегетических уровней*. Делается это так незаметно, что автономность этих смысловых рифм почти не обнаруживается. Именно монтаж позволяет ткать сложную вязь между «картинками» и «людьми» и строить зеркальные отношения.

Мир муратовского фильма — это мир, в котором все преобразуется в картину, куклу или зеркальное отражение. В таком мире невозможны подлинные взаимопроникновение, контакт, любовь (кроме нарциссического самолюбования), но возможны подчинение и даже убийство. Между миром и человеком, как между миром и картиной, всегда существует дистанция, непроходимая пропасть. Отношения здесь — это отношения между картиной и субъектом, которые в полной мере определяют, подчиняют друг друга. Субъект возникает в европейской традиции (у Канта) как инстанция, способная синтезировать воедино ощущения, схемы воображения и понятия. Иными словами, субъект возникает как нечто, способное синтезировать из множества некую единую картину. Но эта единая картина (объект), в свою очередь, обеспечивает единство и наличие субъекта. Зеркало порождается субъектом, который, в свою очередь, создает зеркало. Хайдеггер писал о том, что у греков и в Средние века мир не был картиной, которой он становится в Новое время. Смысл этого превращения мира в картину выражен в слове *repraesentatio*:

> Представить означает тут: поместить перед собой наличное как нечто противостоящее, соотнести с собой, представляющим, и понудить войти в это отношение к себе как в определяющую область. Где такое происходит, там человек составляет себе картину сущего. Составляя себе такую картину, однако, человек и самого себя выводит на сцену, на которой сущее должно впредь представлять, показывать себя, то есть быть картиной[173].

Но поскольку человек становится картиной, он утрачивает свою сущность или, вернее, обретает свою новую сущность в *repraesentatio*. Мир становится театром, а человек — актером в нем. В фильмах Муратовой практически нет психологически сложных «людей», но есть персонажи. В этом смысле все ее фильмы имеют в подтексте театр, который лишь в «Двух в одном», наконец, становится главным местом действия.

Бедный, похожий на неандертальца, изображающий Гамлета, дегенеративный рабочий сцены Витек со своих театральных небес убивает Бориску, который, между прочим, в последнее мгновение жизни пытается отодрать с пола наклеенный на доски крест (среди прочего — маркировка мишени, знак судьбы). Глуповато похохатывающая вагоновожатая Алиса, дурашливая кукла, картинка становится «женщиной жизни», идолом и получает власть над неудавшимся дьяволом. Но все это имеет характер представления — *repraesentatio*. Идол — это утверждение фиктивного *присутствия, наличия* — и в такой форме он являет себя в конце «Женщины жизни». Картина, по мнению Хайдеггера, — это нечто, заслоняющее истинное движение бытия фетишем присутствия, наличия. Андрей Андреевич может бесконечно любоваться копиями своих картин именно потому, что

---

[173] *Хайдеггер М.* Время картины мира // *Хайдеггер М.* Время и бытие. М.: Республика, 1993. С. 50.

жизнь в них остановлена в фикции вечного присутствия, почти неотличимой от смерти. Но это присутствие отнюдь не невинно. Часто оно сопровождается насилием, которого не ждешь от фикции. Но именно потому, что фикция является фикцией, картинкой, она стремится утверждать себя с пугающей силой. Жан-Люк Нанси заметил, что изображение спорит с вещью за присутствие.

> В изображении, или в качестве изображения, и только таким образом, вещь — будь то неодушевленная вещь или человек — позиционируется как субъект. Вещь *представляет себя*[174].

Только в качестве изображения вещь или человек могут сделать свое присутствие активным, явить себя в энергии самоутверждения, как это бывает в театре или в кино. Такое умение репрезентации *насильственно быть* выходит за рамки пустой видимости[175]. «Реальность» у Муратовой проступает в жесте персонажа, картинки, куклы — способных убить, унизить, завладеть.

---

[174] In the image, or as image, and only in this way, the thing — whether it is an inert thing or a person — is posited as subject. The thing *presents itself* (*Nancy J.-L.* The Ground of the Image. P. 21).

[175] Рильке точно отражает превращение пустоты в насилие. Первое обращение Мальте к зеркалу лишь постепенно пробуждает в нем отражение, зеркало «не торопилось ответить спросонья». Когда Мальте надевает маску-лицо перед зеркалом, он пишет, что лицо это «странно пахло пустотой». Зато зеркало теперь начинает беспрекословно подчиняться: «Зеркалу ничего не оставалось, как тотчас ответить» (*Рильке Р. М.* Избр. соч. С. 65–67). Маска (пустота) постепенно все более и более связывается с силой и властью, подчиняя себе самого Мальте. Чем более пустой является личина, тем большей энергией неизменного присутствия она наделена.

http://www.bibliorossica.com

ГЛАВА 5

# СИТУАЦИЯ И ЖАНР

Фильм Муратовой «Мелодия для шарманки» (2009) — первый откровенный жанровый эксперимент в ее творчестве. Фильм заявлен как «святочный» или «рождественский», и его сценарий во многом следует канону рождественского рассказа. Приближение к жанру рождественского повествования началось уже в «Двух в одном», действие второй новеллы которого разворачивается в сочельник. Там же фигурирует и рождественская елка. Но предыдущий фильм, несмотря на определенную связь со святочным каноном, все-таки не был жанровым фильмом. Особенностью «Шарманки» является настоящая нашпигованность цитатами из множества более ранних муратовских фильмов[176], и в этом смысле он выступает как некий пусть промежуточный, но «итог», произведение, вбирающее в себя многое из сделанного раньше.

Иными словами, фильм ориентирован на предсуществующую систему текстов как жанра и как совокупности текстов, принадлежащих самому автору. Речь идет о некой системе координат, о том, что по-английски принято называть *frame of reference*. Такую систему можно сопоставить с ситуацией в экзистенциальном смысле, но она никак к ней не сводится. Дело в том, что жанр в широком смысле слова обладает способностью к иерархическому интегрированию элементов. Взять хотя бы такую драматическую ситуацию, как гибель ребенка. В разных контекстах она может приобретать разные смыслы и по-разному складываться в смысловую тотальность. Но стоит ей оказаться в поле такого жанра, как свя-

---

[176] Возможно, в фильме есть и отсылка к «У Крутого Яра». В эпизоде на вокзале появляется мужчина, рассказывающий кому-то по телефону об ученых, изучающих «когнитивные способности животных», в частности, «вои европейских волков» и «лаи собак девяти пород». Он уточняет: «Систематизация этих европейских воев, лаев и скулений чрезвычайно важна».

точный рассказ, смерть ребенка мгновенно интегрируется в некую жанровую тотальность, которая начинает определять смысл поведения индивидуальных персонажей.

Я говорю в данном случае об иерархии. Дело в том, что на нижнем уровне ситуации речь идет об индивидуальных взаимодействиях персонажей, индивидов. Но существует некий иерархически более высокий уровень, который интегрирует это поведение в схему, способную как бы сверху детерминировать смысл происходящего. Такого рода интеграция часто связана с мифами, религией и сакральностью. У Муратовой религиозный компонент присутствует, но интерпретируется последовательно иронически.

Луи Дюмон объяснял функционирование иерархий на примере теодицеи Лейбница, получившей известность благодаря Вольтеру, высмеявшему ее в «Кандиде». Лейбниц считал, что мы живем в лучшем из миров, и то, что нам кажется злом в нем, на самом деле служит его совершенству. Иными словами, мы видим зло в добре потому, что не можем принять иерархически более высокую точку зрения на мир, которой обладает Бог. Зло, интегрируясь в более высокую иерархию, становится добром[177]. Добро содержит в себе зло как условие своего существования, но при этом меняет его смысл на противоположный. Дюмон называет это отношением *поглощения противоположного* (*englobement du contraire*)[178]. Святочный рассказ именно так и поступает. Гибель сироты в нем оборачивается высшим добром потому, что ребенка берет на небо Христос и вознаграждает его за страдания.

Жан-Пьер Дюпюи, на мой взгляд, справедливо указал на хрупкость иерархических конструкций, в которых всеобщее добро реализует себя через интеграцию в свою систему зла, то есть источ-

---

[177] *Dumont L.* Essais su l'individualisme. Paris: Seuil, 1983. P. 277–278.

[178] Ibid. P. 144.

ника разрушения всякой теодицеи. Момент же, когда принцип организации иерархий (религия, жанр, закон) дает сбой и утрачивает силу, Дюпюи назвал *паникой*, состоянием неинтегрируемости индивидов в смысловое целое[179] высшего уровня. Такое состояние отражает глубокий кризис общества.

В «Мелодии для шарманки» жанр как будто функционирует, все свойственные ему черты налицо. И вместе с тем перед нами ситуация *паники*. Жанровые схемы, как и религиозные модели, с ними связанные, утратили всякую силу, и мотивы интегрируются совсем иначе. Происходит то (но в иной плоскости), что уже обнаруживалось в «Чеховских мотивах». То, что раньше было святочным раем, становится современным рынком. Вера полностью утрачивает смысл и т. д. Перед нами ситуация, взывающая к иерархической интеграции и постоянно обнаруживающая фиаско последней.

Фильм рассказывает историю двух «сироток» Никиты и Алены, чья мать умерла. Отцов их нет и в помине. Власти решают отдать детей в детские дома — старшую сестру в Полтаву, а младшего брата в дом «умственно отсталых детей» в Кременчуг. Боясь разлуки, дети бегут из дому и отправляются на поиски своих (разных) отцов, о которых известно, что один из них когда-то работал в каком-то городе на вокзале, а второй был в том же городе музыкантом. Детям так и не удается найти отцов[180], обстоятельства разлучают их, а Никита в конце фильма умирает, замерзнув.

В сюжете фильма комбинируются два элемента. С одной стороны, это фильм-движение, фильм-*quest*, поиск чего-то недо-

---

[179] *Dupuy J.-P.* La Panique. Paris: Les empêcheurs de penser en rond; Seuil, 2003.

[180] Эжени Звонкин пишет, что, будучи по жанру рождественской сказкой, по нарративной структуре фильм похож на романы Кафки (*Zvonkin E.* Kira Muratova. Un cinéma de la dissonance. Lausanne: L'Age d'homme, 2012. P. 251).

стижимого, утерянного. И эта утрата символизируется фигурой отца — истока, начала. До истока не удается добраться, он остается тайной. С другой стороны, это фильм — святочный рассказ, условный, сентиментальный.

Когда-то Муратова написала рассказ «И птичку жалко, и кошку жалко», который, по уверениям исследователя ее творчества Зары Абдуллаевой, «режиссер считает эпиграфом ко всему, что она делала в кино»[181]. В этом рассказе возникает мотив новогодней елки. Рассказчица кормит маленькую девочку и поет ей песенку «В лесу родилась елочка». Когда же она доходит до того места, когда елочку срубили «под самый корешок», девочка останавливает пение. Ей жалко елочку:

— Спой, как она нарядная на праздник к нам пришла.
— Это невозможно, — сказала я. — Это глупо, наконец. Как она могла прийти, если ее не срубили по самый...
— Не надо! Не надо! — закричала она. — Не говори про это! Мне елочку жалко!
— Раз жалко — значит не будет никакого праздника. Пусть растет в лесу.
— А я хочу про праздник. Мне нравится.
— Это абсурд, — сказала я. — Это лицемерие. Это ханжество[182].

Рождественский жанр в этом крохотном эпизоде выявляет свою логику. Праздник тут обусловлен жестокостью, страданием. Но страдание это должно одновременно и вызывать жалость, и сублимироваться в счастливом конце. Горе тут растворяется в праздни-

---

[181] *Абдуллаева З.* Кира Муратова: искусство кино. М.: Новое литературное обозрение, 2008. С. 9.

[182] *Муратова К.* И птичку жалко, и кошку жалко // *Абдуллаева З.* Кира Муратова: искусство кино. С. 5. Чтобы елка пришла, ее нужно отделить от корня. Чтобы дети отправились на поиски, их нужно отделить от отцов.

http://www.pibliorossica.com

ке (как бы лицемерно это не выглядело), а праздник окрашивается жалостью (как бы ханжески это не звучало)[183].

Смерть бедной девочки уже фигурировала у Муратовой в «Среди серых камней» (с которым «Мелодия для шарманки» часто перекликается); в «Трех историях», наоборот, маленькая девочка становится убийцей. Жалость и безжалостность вплетены в мотив детства. В данном случае жестокость и сентиментальность объединяются самим святочным жанром.

Филологи обыкновенно находят истоки святочного жанра в календарных праздниках и обрядах и считают этот жанр прямо восходящим к фольклору. Авторитетный исследователь святочного жанра Елена Душечкина подробно проследила связь интересующего меня жанра с фольклором. При этом она отмечает, что в середине XIX века жанр этот претерпевает мутацию, связанную с введением в него темы Рождества. До 1840-х годов в России, например, Душечкина регистрирует только два текста, прямо связанных с Рождеством — «Ночь перед Рождеством» Гоголя и повесть малоизвестного литератора К. Н. Баранова «Ночь на Рождество Христово», написанную под сильным влиянием складывающейся в это время европейской традиции:

> Рождество, к которому приурочено начало повести, используется автором для реализации рождественского сюжета; здесь — сюжета о мальчике-сироте, жизнь которого рождественской ночью чудесным образом меняется к лучшему. Но в це-

---

[183] Мотив страдания елки, ценой которого покупается праздник (собственно, метафоры самопожертвования самого Христа), впервые был сформулирован Андерсеном в сказке «Ель». Е. В. Душечкина пишет о возникновении целого поджанра такого рода текстов, который она называет «елочными текстами». К ним относится и песенка Р. А. Кудашевой из рассказа Муратовой (*Душечкина Е.* Русский святочный рассказ: становление жанра. СПб.: Издательский отдел Языкового центра СПбГУ, 1995. С. 155).

лом, в первые десятилетия XIX века рождественские тексты были единичны и не играли в литературе заметной роли. С середины 40-х годов все изменилось[184].

Принципиальную роль в становлении нового рождественского рассказа сыграли рождественские повести Диккенса. Вопрос о влиянии, однако, мало что проясняет. Показательно, что жанр, ориентированный на описание рождественских чудес, возникает не в России с ее традицией святок, а в Англии, и не в далеком прошлом, а именно в середине XIX столетия, когда вера в Рождество и магия христианства стали являть первые видимые признаки упадка.

Именно в это время происходит, по выражению Макса Вебера, «расколдовывание мира» (*Entzauberung der Welt*)[185]. Это «расколдовывание» вызывает к жизни целый ряд культурных явлений, в которых связь мира земного и небесного интенсивно утверждается, но уже не в форме религиозных верований, а в форме литературных фантазий, сказок, не претендующих на прямую соотнесенность с сакральным и истинным. Для рождественского повествования характерна структура двоемирия: здесь «земной юдоли» противостоит «небесный мир» — царство Христа, в котором происходит восстановление справедливости, из которого земным страдальцам приходит вознаграждение за мучения[186]. Мотив двоемирия во многих рождественских текстах фиксируется и в мотиве окна, столь важного для муратовской «Шарманки».

---

[184] *Душечкина Е.* Русский святочный рассказ: становление жанра. С. 143.

[185] См. также: *Gauchet M.* Le Désenchantement du monde. Une histoire politique de la religion. Paris: Gallimard, 1985.

[186] Обмен с богами, характерный для примитивного сельского хозяйства, здесь меняет свой характер. Обмен, восстановление справедливости принимает форму почти рыночных отношений: страдал? получи! Восстановление справедливости и проблеск трансцендентного даются в форме своего рода капиталистической рациональности.

Окно отделяет маленького страдальца (бедного сиротку) от мира изобилия, товаров и одновременно выступает метафорой разделенности двух миров. Только вместо небесного мира фигурирует мир капиталистического изобилия, который в конце концов чудесно преображается в мир небесный. В примечательном тексте Диккенса «Рождественская елка» сама елка предстает целым миром, спускающимся на землю с небес: «...я примечаю за этим деревом странное свойство, что растет оно как бы сверху вниз, к земле...»[187] — писал он. Дерево это заключает в себе «все на свете и даже больше того», но мир, представленный в этом дереве, вполне мог бы быть не небесным царством, а миром большого универсального магазина:

> [Тут] были полированные стулья, столы и кровати, гардеробы и куранты и всякие другие предметы обихода (на диво сработанные из жести в городе Уолвергемптоне), насаженные на сучья, точно обстановка сказочного домика ‹...› были скрипки и барабаны, были бубны, книжки, рабочие ларчики и ларчики с красками, ларчики с конфетами, ларчики с секретами, всякого рода ларчики; были побрякушки для девочек постарше, сверкающие куда ярче, чем золото и бриллианты взрослых; были самого забавного вида корзиночки и подушечки для булавок...[188]

Этот мир потребления описывается Диккенсом как романтический мир мечты. Беньямин бы определил его как «фантасмагорию».

В святочном жанре *посредниками* между мирами выступают дети, которым дано на мгновение соединить богооставленный мир с миром смыслов и добра. В «Шарманке» к тому же возникают фигуры полубезумных пороков, напоминающих о высшем мире, с которым наш мир соотносится. Святочный рассказ, как и детектив, —

---

[187] *Диккенс Ч.* Собр. соч. в 30 т. М.: Художественная литература, 1960. Т. 19. С. 394.

[188] Там же. С. 393.

это деградированные телеологические модели[189], спущенные в мир, не знающий сакрального. Святочный рассказ, однако, — это не просто отражение сакрального, абсолютного, истинного, деградировавших до уровня рынка и закона и отныне обитающих в сфере массовой культурной продукции. Речь идет о *профанации* сакрального в самом прямом смысле. Как указывает Джорджио Агамбен, в римском праве и религии профанацией считался перевод вещей, принадлежавших богам, из сферы сакрального в сферу человеческих обменов. «Освящать» (*sacrare*) означало противоположный процесс перевода вещей из области человеческого права в область сакрального, то есть их изъятие из свободного обмена. Жертвоприношение изымало животное из человеческого мира, а профанация возвращала сакральное в сферу обменов[190]. Религия и рынок зависят от этих операций отделения, установления границ и перехода через них. По мнению Агамбена, «современный капитализм и нынешние фигуры власти как будто обобщают и доводят до предела процесс отделения, определяющий религию»[191].

Существенно и то, что истории двоемирия в этом жанре насквозь пронизаны слезливостью, мелодраматической эмоциональностью. О связи этого «эмотивизма» с утверждением истины пойдет речь чуть ниже. Лео Левинталь считал, что чрезмерная сентиментальность массовой прозы XVIII века была связана с необходимостью придать интерес событиям, разворачивающимся в привычной бытовой среде,

---

[189] Телеологическую интерпретацию детектива в начале 1920-х годов дал Зигфрид Кракауэр: *Kracauer S.* Le roman policier. Paris: Payot, 2001.

[190] Рынок может утвердить себя до конца лишь в той мере, в какой он превращает в «фиктивный товар» (выражение Карла Полани) — нечто не подлежащее обмену и близкое области сакрального — землю, труд и т. п. См. об этом: *Polanyi K.* The Great Transformation. Boston: Beacon, 1957. P. 68–76.

[191] *Agamben G.* Qu'est-ce qu'un dispositif? Paris: Payot-Rivages, 2007. P. 41.

и была проявлением эскапизма[192]. Иными словами, речь шла о сопротивлении «реалистическому» сведению места действия исключительно к миру тривиальной повседневности. Сентиментальность в таком случае — это аффект, напоминающий об утраченной связи с трансцендентным, возвышенным. Ричард Брукс в известной книге о мелодраме утверждал, что характерный для этого жанра эмоциональный эксцесс возникает в результате секуляризации мира, переносящей метафизический конфликт добра и зла (Бога и Сатаны) в область этики и трансформирующей его в конфликт суперзлодея со сверхневинностью:

> Мелодраматисты не соглашаются с тем, что из мира полностью исчезло трансцендентное; и они обнаруживают это трансцендентное в борьбе детей света с детьми тьмы, в игре этического сознания[193].

Стэнли Кевелл предложил иное и, на мой взгляд, интересное объяснение гиперболической эмоциональности мелодрамы. Он связал ее с «кризисом экспрессии», с «ужасом абсолютной невыразительности»[194]. В конечном счете ужас «невыразимости» может быть возведен к тому факту, что человеческое существование всегда принимает формы самовыражения, а потому экспрессия есть доказательство *существования* персонажа. В метакинематографическом смысле можно говорить о стремлении киноперсонажей утвердить подлинность своего существования (как в «Пурпурной розе Каира» Вуди Аллена). В более широком же смысле речь идет о по-

---

[192] *Levinthal L.* Literature, Popular Culture and Society. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1961. P. 84–85.

[193] *Brooks P.* The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama and the Mode of Excess. New Haven: Yale University Press, 1976. P. 22.

[194] *Cavell S.* Contesting Tears. The Hollywood Melodrama of the Unknown Woman. Chicago: The University of Chicago Press, 1996. P. 43.

пытке «типов», рациональных конструктов, населяющих миры массовых жанров, обрести плоть. У Муратовой это особенно очевидно: ее персонажи всегда гиперболичны в своем поведении (это в «Шарманке» касается и главных персонажей — детей), как будто они тем самым стремятся выйти за рамки собственной типажности, условности, одним словом, «персонажности». Персонажи «Шарманки» все время говорят и симулируют напряженную экспрессивность.

Муратова декларировала связь фильма с рождественским жанром. Она говорила, что «„Мелодия для шарманки", прежде всего, похожа на сказку Андерсена „Девочка со спичками"»[195]. Действительно, между сказкой Андерсена и фильмом существуют очевидные параллели. Прежде всего, это смерть замерзающей продавщицы спичек. Но это и картинки недоступного девочке благополучия и уюта в окнах и витринах рождественского города. Святочные рассказы обыкновенно начинались с описания горестей, нищеты и страданий (чаще всего детей), но в конце рождественское чудо приносило бедным жертвам избавление. Андерсен своей сказкой открыл новый поджанр, когда вместо благополучного конца рассказ кончается смертью героини. Но эта смерть одновременно понималась как освобождение, вознесение на небеса, где героиня должна была получить то, что ей не было дано при жизни. Одновременно усиливался и сентиментальный эффект рассказа. В России «Маленькая продавщица спичек» имела большой успех и явилась моделью для знаменитого рассказа Достоевского «Мальчик у Христа на елке», более непосредственно связанного с фильмом Муратовой, чем сентиментальная история Андерсена. Здесь, как и в фильме, мальчик приезжает в большой чужой город. Мать его умирает, он бродит по городу, глядя сквозь окна в уютные сытые дома.

---

[195] Кира Муратова: «Я не могу быть совсем марсианкой, даже если бы хотела». Интервью с Максимом Туула // OpenSpace.ru. 2010. 9 фев. URL: http://www.openspace.ru/cinema/events/details/16058.

Однажды он даже заходит в такой дом, откуда его быстро выставляют. В какой-то момент на него нападает «большой злой мальчик» и бьет, как избивают сирот дети у Муратовой. В конце рассказа бедный мальчик замерзает, и душа его взлетает к небу и попадает на елку к Христу:

> — Это «Христова елка», — отвечают они ему. — У Христа всегда в этот день елка для маленьких деточек, у которых там нет своей елки... — И узнал он, что мальчики эти и девочки все были всё такие же, как он, дети, но одни замерзли еще в своих корзинах, в которых их подкинули на лестницы к дверям петербургских чиновников, другие задохлись у чухонок, от воспитательного дома на прокормлении, третьи умерли у иссохшей груди своих матерей, во время самарского голода, четвертые задохлись в вагонах третьего класса от смраду, и все-то они теперь здесь, все они теперь как ангелы, все у Христа, и он сам посреди их, и простирает к ним руки, и благословляет их и их грешных матерей...[196]

А наутро, как пишет Достоевский, дворники «нашли маленький трупик».

В рассказе Достоевского, как и в фильме Муратовой, чистая жанровая сентиментальность связана с социальной критикой. Первая часть рассказа, озаглавленная писателем «Мальчик с ручкой», — это реалистическая зарисовка встречи с нищим мальчиком. После совершенно очеркового описания этой встречи начинается вторая, *святочная* часть, которая дается как вымысел, прямо возникающий из реальной встречи. Этот жанровый вымысел, однако, мерцает в сознании рассказчика на грани реального:

> Но я романист, и, кажется, одну «историю» сам сочинил. Почему я пишу: «кажется», ведь я сам знаю наверно, что сочинил, но мне все мерещится, что это где-то

---

[196] *Достоевский Ф.* Дневник писателя (янв. 1876) // *Достоевский Ф.* Полное собр. соч. в 30 т. Л.: Наука, 1981. Т. 22. С. 16–17.

> и когда-то случилось, именно это случилось как раз накануне рождества, в *каком-то* огромном городе и в ужасный мороз[197].

Известно, что непосредственным источником «Мальчика у Христа на елке» была баллада Фридриха Рюккерта «Елка сироты» (1816)[198], в которой описывалось, как сиротка блуждает по городу, замерзает и встречает Христа[199]. Эрнст Блох писал об этой балладе, что она «сентиментально делает нищету прекрасной»[200].

Как всякий жанр, святочный рассказ с замерзающим героем быстро превращается в коммерческий стереотип. Замерзающий герой оказывается настолько клишированным ходом, что Горький один из своих рассказов — «О мальчике и девочке, которые не замерзли» — строит на обманутом ожидании этого. У него «две сиротки» в сочельник собрали столько милостыни, что им хватило на обильную трапезу в теплоте трактира. Рассказ Горького начинается констатацией святочного клише:

> В святочных рассказах издавна принято замораживать ежегодно по нескольку бедных мальчиков и девочек. Мальчик или девочка[201] порядочного святочного рас-

---

197 *Достоевский Ф.* Дневник писателя (янв. 1876). С. 14.

198 Des fremden Kindes Heiliger Christ.

199 «Дитя стучится в двери и ворота, в окна и в витрины, но никто не выходит, чтобы позвать его с собой; все внутри глухи к его мольбам. ‹…› Но вот через улицу к нему приближается другое дитя в белом одеянии. В руке его светоч, и как чудно звучит его голос! „Я — Христос, день рождения которого празднуют сегодня, я был некогда ребенком — таким, как ты. И я не забуду о тебе, даже если все остальные позабыли“» (*Достоевский Ф.* Полн. собр. соч. в 30 т. Т. 22. С. 322–323).

200 *Bloch E.* The Faithful Child's Holy Christ // *Bloch E.* Literary Essays. Stanford: Stanford University Press, 1998. P. 56.

201 У Горького как раз фигурирует диада — мальчик и девочка, как и у Муратовой.

http://www.filmprofessia.com

сказа обыкновенно стоят перед окном какого-нибудь большого дома, любуются сквозь стекло елкой, горящей в роскошных комнатах, и затем замерзают, перечувствовав много неприятного и горького.

Я понимаю хорошие намерения авторов святочных рассказов, несмотря на их жестокость по отношению к своим персонажам; я знаю, что они, авторы, замораживают бедных детей для того, чтоб напомнить о их существовании богатым детям, но лично я не решусь заморозить ни одного бедного мальчика или девочки, даже и для такой вполне почтенной цели...[202]

А кончает Горький констатацией отхода от ожидаемого. Он сопровождает детей в трактир и там их оставляет:

Ну, вот и все. Теперь я спокойно могу оставить их оканчивать свой святочный вечер. Они — поверьте мне — уж не замерзнут! Они на своем месте... Зачем бы я их заморозил?..

По моему мнению, крайне нелепо замораживать детей, которые имеют полную возможность погибнуть более просто и естественно[203].

В антологии русского святочного рассказа, изданной Еленой Душечкиной и Хенриком Бараном, также имеются несколько образцов сходной коллизии, например рассказ А. И. Астафьева «Крошка Бобик», где мальчик замерзает потому, что антиправительственные демонстранты разбили камнем стекло в его спальне. Другой образец — рассказ А. Станиславского «Рождество в тайге», где замерзшего в лесу Ваньку после смерти почему-то «отвезли в холодильник и наконец уложили в могилу»[204]. Популярность этого

---

[202] *Горький М.* Собр. соч. в 30 т. М.: Художественная литература, 1949. Т. 1. С. 487.

[203] Там же. С. 494.

[204] Чудо рождественской ночи. Святочные рассказы. СПб.: Художественная литература, 1993. С. 311.

сюжета высмеял Влас Дорошевич в юмореске «В аду», где писатели чередой являются к Черту за атрибутами святочной продукции. Между Чертом и писателем Потапенко происходит такой обмен репликами:

**Черт**. Покойничков заморозить прикажете? Гг. беллетристы всегда публике мороженых покойничков подают.

**Потапенко**. Нет, я сам заморожу. Младенцев положите сотни две. Да только выберите попаршивее. Публика любит, чтоб в святочном рассказе младенца обмыли. Хорошие ли младенцы-то?

**Черт**. Младенец у нас первый сорт. Одно удовольствие, а не младенец… Голоса такие — в метель слышно.

**Потапенко**. То-то! Живые ли?

**Черт**. Верьте совести! ‹…›

**Потапенко**. Знаю я вас! Опять как в прошлом году выйдет! Положите мне мертвого младенца, так и рассказ у меня начинался: «Была морозная ночь под Рождество. На снегу лежал мертвый младенец»[205].

К концу XIX века сама ситуация реверсии жизни и смерти (замерзания и воскресения), взаимообмена между ними, утрачивает смысл, вырождаясь в сентиментальное клише. Эта деградация смысла имеет существенное значение для всей стратегии муратовского фильма, в котором, как и у Диккенса, существенную роль играет *фантасмагория* товаров. Товарообмен, рынок, как известно, возникли из первичной ситуации дарения, обмена дарами. При этом ситуация обмена инициируется первым даром, который не может быть возвращен. Это дар жизни. Дар этот в равной мере делается Богом (творцом) и родителями. Филипп Роспабе высказал предположение, что в первобытных обществах существовал специальный

[205] Чудо рождественской ночи. Святочные рассказы. С. 451.

тип «денег» (часто такими «деньгами» служили домашние животные), которыми производились обмены жизнью или кровью. Например, «деньги», выплачиваемые женихом отцу невесты, играли именно роли контрдара за полученную «жизнь» невесты. Роспабе пишет:

> Ценные вещи даются как субституты жизни, как залог, подтверждающий обещание дарителей этих вещей вернуть жизнь взамен той, которую они взяли у другой группы[206].

Даримые вещи тут — это только залог возвращения жизни, потому что нет такого дара, которым можно было эквивалентно «расплатиться» за дар жизни. То, что в фильме сюжет строится вокруг поиска отцов — первичных дарителей жизни, — приобретает особый смысл в контексте сказанного[207].

Клод Леви-Стросс в блестящем анализе ритуалов Рождества показал, что этот праздник прямо связан с обрядами инициации и ритуалами перехода. Вера в Деда Мороза, Пер Ноэля или Санта-Клауса отделяет мир детей от мира взрослых. Но это отделение и создаваемое им двоемирие должны пониматься в более широком контексте, как отделение мира мертвых от мира живых. При этом он показал, что идентификация мертвых с детьми или со

---

[206] *Rospabé P.* La dette de vie. Aux origins de la monnaie. Paris: La Découverte-M.A.U.S.S., 1995. P. 30.

[207] Сергей Балухатый перечисляет набор ситуаций, классических для мелодрамы и, замечу, связанных с нарушением в цепочке дарения жизни: «Мелодраматическая сюжетная конструкция изобилует ситуациями с явно „сентиментальной" их трактовкой. Частые ситуации: мать расстается с дочерью; малолетняя дочь теряет мать; отец (или мать) ищет дочь, встречает и не узнает ее» (*Балухатый С.* К поэтике мелодрамы // ГИИИ. Временник отдела словесных искусств. Вып. 3. Поэтика. Л.: Academia, 1927. С. 66).

взрослыми неустойчива и может постоянно меняться, хотя по большей части в роли мертвецов выступают дети:

> Отношения между посвященными и непосвященными полны позитивного смысла, они дополняют друг друга. Одна группа представляет живых, другая — усопших. В ходе ритуала роли часто меняются, так как двойственность порождает обоюдность перспектив, которые, как в случае с зеркалами, поставленными друг напротив друга, отражаются друг в друге до бесконечности. Непосвященные, олицетворяющие умерших, в то же время достигли высшей точки инициации. И, как это часто бывает, посвященные, олицетворяющие души мертвых для того, чтобы напугать новичков, в конце ритуала должны изгнать духов и не допускать их возвращения[208].

Именно в этом контексте приобретает весь свой смысл ритуал дарения. Подарками живые пытаются откупиться от мертвых, не принадлежащих социуму жизни:

> Но кто еще может служить олицетворением усопших в обществе живых, как не те, кто, в той или иной манере, еще не стали полноправными представителями социальной группы и являются свидетельством несхожести, двойственности в ее чрезвычайном проявлении: дуализме мира живых и мертвых. В этом контексте неудивительно, что именно иностранцы, дети и слуги становятся главными героями праздника.
>
> Более низкий политический или социальный статус и разница в возрасте становятся равноценными критериями. Действительно, существует множество свидетельств, особенно из скандинавской и славянской истории, которые раскрывают

---

[208] *Леви-Стросс К.* Пер Ноэль подвергается пыткам. URL: http://bekar.livejournal.com/3340861.html. Цитируемый мной текст — сильно сокращенный перевод оригинала: *Lévi-Strauss C.* Le Père Noël supplicié // Les Temps Modernes. 1952. N 77. P. 1572–1590.

http://www.bibliorossica.com

> характер ужина сочельника как трапезы, предназначенной для усопших, где гости играют роль душ мертвых, а дети представляются ангелами, которые, в свою очередь, не кто иные, как жители загробного мира. Таким образом, неудивительно, что в Рождество и Новый год (его двойник) принято обмениваться подарками; праздники, увековечивающие память умерших, всегда являются праздником других людей, ибо именно чуждость и непохожесть считается первой нашей ассоциацией с концептом смерти[209].

Двоемирие святочных сюжетов тесно связано со смертью и обменом дарами с мертвецами. Мертвые дети — не случайный компонент этого сюжета, но его осевой элемент.

Жан Бодрийяр, однако — и его теория может быть весьма полезной для понимания фильма Муратовой, — высказал предположение, что в первобытных обществах существовала возможность вернуть долг жизни или, во всяком случае, включить его в такую ситуацию, которая может приостановить действие первичного дара, — тот, именно в силу своей неприостановимости, гарантирует рыночную бесконечность обменов. Бодрийяр утверждал, что в первобытном обществе фундаментальную роль в системе обменов играет обряд инициации, обыкновенно не связывавшийся с актом дарения:

> Инициация очевидным образом заключается в том, что на месте голого факта устанавливается обмен: происходит переход от природной, случайной и необратимой смерти к смерти *даримой* и *получаемой*, а значит и обратимой, «растворимой» в ходе социального обмена. Одновременно исчезает и оппозиция рождения и смерти: они также могут *обмениваться* под знаком символической обратимости[210].

---

[209] *Леви-Стросс К.* Пер Ноэль подвергается пыткам.

[210] *Бодрийяр Ж.* Символический обмен и смерть. С. 242.



МЕЛОДИЯ ДЛЯ ШАРМАНКИ



2009

Введение смерти в символический обмен приводит к неустойчивости знаков, к возможности реверсий, превращений и переходов, которые ставят под сомнение саму процедуру обмена и значимость самого первого дара — дара жизни. Система обмена, в том числе и рыночного, конечно, невозможна без хотя бы относительной стабилизации ценностей и, в конечном счете, без некоего мерила ценности, абсолютного эквивалента, каким долгое время служило, например, золото. Система обменов нуждается в абсолютном эталоне[211].

По мнению Бодрийяра, именно в силу абсолютной необходимости сохранения неприкосновенности первичного, неотплатного дара в нашем обществе происходит *вытеснение смерти* и ее радикальное преображение из *звена* во всеобщем круговороте в *абсолютный конец*. Одновременно происходит и вытеснение смерти на периферию общества. Фуко считал, что изобретение в XVIII веке биополитики, то есть политики, контролирующей биологическую жизнь людей, — это форма контроля, стабилизации самих понятий жизни и смерти:

---

[211] Морис Годелье обратил внимание на то, что в классическом труде Мосса о даре исследователи обыкновенно упускают из внимания следующее утверждение: обмен обязательно включает в себя так называемое «четвертое обязательство» — обязательство дара богам за первичный и некомпенсируемый, не имеющий эквивалента дар жизни. Именно этот дар богам, по мнению Годелье, позволяет кристаллизоваться не только системе ценностей, но и социальным иерархиям, самому *порядку* общества. Годелье пишет о таком первичном даре: «Египтяне считали, что обязаны жизнью, плодородием, изобилием богам и фараону. И ничто не могло выплатить этот долг: ни дар своей рабочей силы, ни продуктов своего труда, ни даже личности их или их детей» (*Godelier M.* L'énigme du don. Paris: Fayard, 1996. P. 46–47). На этом первичном долге покоится вся система обязательств, прав и социальных отношений в обществе, а не только отношений обмена.

http://www.pilosophia.com

> Впервые в истории биологическое отражается в политическом; факт жизни больше не является тем недоступным основанием, которое время от времени являет себя в случайности и фатальности смерти; он частично переходит в область контроля знанием и политического вмешательства[212].

Нетрудно увидеть в этом контроле и организации жизни проявление установок рынка на стабилизацию обмена и ценностей, в данном случае на фиксирование смысла первичного дара, инициирующего обмен.

Святочный рассказ как жанр, возникающий в эпоху раннего капитализма и утрачивающий свое значение к концу XIX века, отражает и связанное с развитием капитализма угасание христианской мифологии. Смерть сиротки в таких рассказах не предшествует воскрешению, вера в которое уже ослабла, но является способом проникнуть в мир желаний и товаров, в царствие небесное, как за витрину универмага. Если согласиться с логикой Бодрийяра, христианство с его мифом о реверсии жизни и смерти не могло не вступить в конфликт с необходимостью поддержания бесконечного обмена, основанного на невозвратимости первого дара, а следовательно, на незыблемости товарной ценности. Соответственно, ситуация реверсии жизни и смерти в святочных рассказах становится все более жанровой, искусственной, условной, все чаще пародируется. Святочный рассказ начинает сам строиться как сложный текст, меняющий модальность от «реального» к условному.

Когда Достоевский инкрустировал свои впечатления в сюжет Рюккерта, стереотип только складывался и позволял еще Достоевскому играть на неопределенной модальности своего рассказа: «я сам знаю наверно, что сочинил, но мне все мерещится, что это

---

[212] *Foucault M.* Histoire de la sexualité. 1. La volonté de savoir. Paris: Gallimard, 1976. P. 187.

где-то и когда-то случилось». Когда Муратова сочиняет свою сказку, стереотип уже сложился, тиражировался и отжил. Ее позиция поэтому существенно иная. В одном из интервью она, например, говорит следующее:

> Это реальная история, все персонажи — реальные. Но реальность в разные времена воспринимается по-разному. Реальность, которую показывало кино, когда оно только начиналось, может показаться нам сегодня нереальной, далекой. Свой фильм я считаю реалистическим. Сюжет в нем — одновременно и сказка, и реальность[213].

Что значит одновременная принадлежность сказке и реальности? И что такое это утверждение, что реальность раннего кино сегодня кажется нам нереальной? Как соотносится поэтика жанра с идеей двоемирия?[214] История путешествующих детей может дать *road movie* вроде «Коктебеля» или «Бумажной луны», постапокалиптическое фэнтези или сказку. Жанровая структура

---

[213] Кира Муратова: «Я не могу быть совсем марсианкой, даже если бы хотела».

[214] В уже цитировавшемся мной тексте Диккенса «Рождественская елка», который можно считать метамоделью жанра, елка предстает как театр фантасмагорий, где «все способно превратиться во что угодно и „нет ничего, чего бы не преображала мысль“» (*Диккенс Ч.* Собр. соч. в 30 т. Т. 19. С. 401). Само это преображение описывается писателем как «притаившийся в ветвях моего дерева чудовищный кошмар»: «Я не знаю, почему он страшен — знаю только, что страшен… Я только могу разглядеть, что это какое-то нагромождение бесформенных предметов, как будто насаженных на безмерно увеличенные раздвижные подставки для оловянных солдатиков, и оно то медленно придвигается к моим глазам, то отступает в туманную даль» (Там же. С. 400). Это, в сущности, кошмар утраты определенности, кошмар обратимости, преобразования и перехода из небесной сферы в непосредственную близость к человеку.

http://www.bibliogoa.com

сама создает своего рода многомирие, основанное, как рынок или религия (Агамбен), на отделении и возможности перехода из одного в другое[215].

В этом контексте имеет смысл вернуться к вопросу об экзальтированной сентиментальности святочного жанра. Я упоминал мнение Стэнли Кевелла, согласно которому повышенный эмотивизм связан со стремлением утвердить существование рождественского мира, замаскировать его рациональную условность и «пустоту». Эмотивизм — одна из форм «отделения», утверждения реальности в том, что абсолютно мнимо. Он же прямо связан с морализмом рождественских повествований. Балухатый писал о связи «эмоциональной телеологии» мелодрамы с «моральной телеологией»[216]. В «Шарманке» режиссера как будто всерьез интересует этика, представления о добре и зле. Уже в XVIII веке в связи с кризисом веры акцент в этике был перемещен на рациональность, оказавшуюся слабым ее основанием. Именно в этом контексте эмоции приобретают особое значение. Юм — проницательный критик Просвещения — писал о том, что наши представления о добре и зле, добродетели и пороке укоренены в наших чувствах. Он писал:

---

[215] Жанр, по определению Кристин Гледхилл, — это явление границы (*boundary phenomenon*). Она сравнивает ранних аналитиков жанра с картографами, которые пытаются отделить территорию одного жанра от другого — вестерн от гангстерского фильма, романтическую комедию от мюзикла и т. п. Речь идет о структурированных фиктивных мирах, в которых оформляются и по-своему легитимизируются определенные типы отношений. Гледхилл пишет: «Замужество может интегрировать враждующие пары в романтическую комедию или произвести гетеросексуальный конфликт семейной мелодрамы» (*Gledhill C.* Rethinking Genre // Reinventing Film Studies / Ed. by C. Gledhill and L. Williams. London: Arnold, 2000. P. 224).

[216] *Балухатый С.* К поэтике мелодрамы.

> Таким образом, когда вы провозглашаете какое-либо действие или персонаж [добродетельным или] порочным, вы просто имеете в виду, что по складу вашего характера вы испытываете чувство или эмоцию [одобрения или] осуждения от его созерцания. Соответственно, порок и добродетель могут быть сопоставлены со звуками, цветами, теплом и холодом, которые, согласно современной философии, не являются качествами объектов, но восприятиями в сознании[217].

Для Юма суждение «это хорошо» значит одобрение, а «это плохо» — осуждение. За ними не стоят рациональные универсалии. В начале XX века такого рода этика была разработана Дж. Е. Муром и его последователями и получила название «морального эмотивизма». Эмотивизм всплывает в обществе каждый раз, когда рациональные основания морали подвергаются коррозии. По существу, он значит — это хорошо потому, что я так хочу, потому что я так чувствую, потому что мне это доставляет удовольствие[218]. В рождественских рассказах, пронизанных взвинченной патетической эмоциональностью, сентиментальностью, христианская мораль явно спускается на уровень эмотивизма. Уже в «Рождественских повестях» Диккенса праздник Рождества понимается как момент глубокого эмоционального переживания, способного пол-

---

[217] *Hume D.* A Treatise of Human Nature. Harmondsworth: Penguin Books, 1969. P. 520–521.

[218] Нетрудно заметить, что эмотивизм в полной мере уже присутствует в утилитаризме Бентама, для которого хорошо все то, что увеличивает объем общего счастья, а плохо то, что увеличивает страдание. *Счастье* и *страдание* тут — буквальные эквиваленты удовольствия и боли. Этика Мура прямо восходит к утилитаризму. Вот как Мур формулировал первый принцип своей этики: «Свободное действие (*a voluntary action*) правильно тогда и только тогда, когда никакое другое возможное для действователя действие в тех же обстоятельствах не может доставить большего удовольствия; во всех иных случаях оно неправильно» (*Moore G. E.* Ethics. London — N. Y. — Toronto: Geoffrey Cumberlege; Oxford University Press, 1949. P. 21.

ностью трансформировать мораль, превратить злодея в праведника[219]. Святочный рассказ становится моделью эмотивистской этики, укорененной только в силу аффекта, чувства.

---

[219] В начале «Рождественской песни» племянник Скруджа объясняет ему: «Вот хотя бы и рождественские праздники. Но все равно, помимо благоговения, которое испытываешь перед этим священным словом, и благочестивых воспоминаний, которые неотделимы от него, я всегда ждал этих дней как самых хороших в году. Это радостные дни — дни милосердия, доброты, всепрощения. Это единственные дни во всем календаре, когда люди, словно по молчаливому согласию, свободно раскрывают друг другу сердца и видят в своих ближних — даже в неимущих и обездоленных — таких же людей, как они сами, бредущих одной с ними дорогой к могиле, а не каких-то существ иной породы, которым подобает идти другим путем» (*Диккенс Ч.* Собр. соч. в 30 т. Т. 12. С. 11). Рождество хорошо тем, что эмоции в нем преобладают над разумом и ставят этику над законом под знак чистой эмоции. В очерке «Рождественский обед» Диккенс описывает сцену, когда нарушившая волю матери и изгнанная из семьи дочь возвращается в дом во время Рождества: «Матери в минуту гнева нетрудно осудить непокорную дочь, но совсем другое дело — среди общего веселья и доброжелательства. ‹…› Напускное выражение оскорбленной добродетели и холодного всепрощения совсем не к лицу старой леди. ‹…› Наступает минутная пауза… Молодая женщина внезапно вырывается из объятий сестры и, всхлипывая, бросается на шею матери. Отец поспешно выходит вперед и протягивает руку ее мужу» (*Диккенс Ч.* Собр. соч. в 30 т. Т. 1. С. 297). Призрак святок водит Скруджа по рождественскому городу, предъявляя ему сентиментальные картины страданий и ужасающие картины человеческих пороков. Например: «Он смотрел на этих людей, собравшихся вокруг награбленного добра при скудном свете лампы, и испытывал такое негодование и омерзение, словно присутствовал при том, как свора непотребных демонов торгуется из-за трупа» (*Диккенс Ч.* Собр. соч. в 30 т. Т. 12. С. 83). Или: «Затем двое маленьких Крэтчитов взобрались к отцу на колени, и каждый прижался щечкой к его щеке, как бы говоря: „Не печалься, папа! Не надо!“» (Там же. С. 87). В результате этих впечатлений безжалостный и хо-

В фильме Муратовой тоже появляются такие «добрые» богатые люди: один — герой Олега Табакова, пытающийся пристроить Никиту к своей даме, другой — игрок в огромном лимузине, который вдруг соглашается подвести сироток туда, где они надеются найти отца Никиты. На фоне полного равнодушия эти персонажи кажутся относительно благостными. Но в обоих случаях «добро» носит чисто эмотивистский характер. Оба как будто готовы сделать «добро» не потому, что руководствуются какими-то принципами, но потому что ими овладевает каприз, эмоция. Моральный эмотивизм, как отмечал еще Юм (и как считал Мур), близок эстетике. Он резко отделяет этику от области суждений разума, то есть от области истины. Юм говорил о двух областях — одна относится к *разуму*, другая к *вкусу*. Именно вкус, по мнению Юма, отвечает за мораль поступков:

> Вкус, поскольку он несет удовольствие или боль, а следовательно, порождает счастье или несчастье, становится побуждением к действию и является первой причиной или импульсом для желания и воли[220].

Поскольку эмотивизм укоренен в чувства и аффекты субъекта, он рассматривает другого человека не как цель, но именно как средство для обеспечения собственных эмоциональных состояний. Именно поэтому «эмоциональная телеология» так близка в мелодрамах «моральной». Объект этической оценки

---

лодный Скрудж преобразуется в благородного и бескорыстного филантропа: «Он приглядывался к прохожим, спешившим мимо, гладил по головке детей, беседовал с нищими, заглядывал в окна квартир и в подвальные окна кухонь, и все, что он видел, наполняло его сердце радостью» (*Диккенс Ч.* Собр. соч. в 30 т. Т. 12. С. 97).

[220] *Hume D.* Enquiries Concerning Human Understanding and Concerning the Principles of Morals. Oxford: Clarendon Press, 1975. P. 294.

становится волнующим зрелищем, эстетическим объектом *par excellence*. В конечном счете мелодрама — это жанр, прямо связанный с эмотивистской установкой. А в мелодраме особенно выделяются живые картины, *tableaux*, в которых аффект достигает кульминации. Неслучайно Диккенс разместил прямо в ветвях рождественской елки театр, в котором играют среди прочего и пантомимы[221]. Дидро, придававший большое значение *tableau*, то есть имитации на сцене мелодраматической картины в духе Грёза, считал *tableau* выражением *правды*. Правда связана с *tableau* у Дидро *искренностью выражаемых в картине чувств*. В картине, как заметил Петер Сонди, «боль открывает доступ к непревзойденной правде выражения»[222].

Фильм Муратовой (и это очень для нее характерно) парадоксально соединяет в себе абсолютный холод рационального ирониста и слезливость мелодрамы. Все построено так, чтобы, не убивая утрированных аффектов, одновременно подвергнуть их уничтожающему отчуждению. И связано это с глубокой критикой эмотивистской морали, когда, помогая детям, люди прежде всего любуются сами собой, умиляются себе. Доброта у Муратовой с легкостью превращается в оборотную сторону моральной низости, герой оказывается монстром. В фильме откровенно звучит презрение к морализму современного общества. Речь идет о совершенно внешней морали, которую

---

[221] В таком театре прямо на елке возникают и сентиментальные живые картины из жизни Христа: «...спокойный человек с прекрасным и кротким лицом берет за руку мертвую девушку и воскрешает ее; и он же у городских ворот вновь призывает к жизни с одра смерти сына вдовы ‹...› вот сидит с ребенком на коленях, а вокруг него дети, вот он дарует зрение слепому, речь немому, слух глухому, здоровье больному, силу увечному...» (*Диккенс Ч.* Собр. соч. в 30 т. Т. 19. С. 402–403).

[222] *Szondi P.* Tableau et coup de theater // Poétique. 1972. N 9. P. 2.

можно сравнить с тем, что Кьеркегор называл «внешней религиозностью», ориентированной на зрителя, вроде «благородного землевладельца», который «ходит в церковь ради слуг, чтобы показать им хороший пример — пример того, как не нужно ходить в церковь»[223].

Нравственные решения в рамках эмотивизма недоступны *пониманию* внешнего наблюдателя. Понять смысл этих решений можно только из логики поведения действующего человека. В мелодрамах мы часто отличаем добро от зла по тому, кто действует на сцене. Любопытно, однако, что такой влиятельный философ, как Аласдер Макинтайр, считает, что этический смысл поступков того или иного человека в жизни, как в театре, в основном прочитывается из тех социальных ролей, которые этот человек себе присвоил. При этом роли эти похожи не на роли, описанные классической социологией, но на роли, которые разыгрывают персонажи средневековых моралите (*morality plays*) или театра но. Речь идет об определенном наборе персонажей, характерных для того или иного общества[224]. Такого рода этика прямо связана с театром, зре-

---

[223] *Кьеркегор С.* Заключительное ненаучное послесловие к Философским крохам. Минск: Логвинов, 2005. С. 585.

[224] Макинтайр пишет, что отдельные культуры «снабжают нас узнаваемыми персонажами, а способность узнавать их фундаментальна для общества, потому что знание персонажа дает интерпретацию действий тех индивидов, которые стали персонажами». Макинтайр считает, что действующие индивиды используют то же самое знание для руководства и структурирования собственного поведения. «Такого рода *персонажи* не следует путать с социальными ролями в целом. Дело в том, что они играют особую социальную роль, подчиняющую себе личность того, кто с ними идентифицируется, и делает это иначе, чем иные социальные роли. Я выбрал для них слово „персонаж" именно из-за того, как они соединяют драматические и моральные ассоциации» (*MacIntyre A.* After Virtue. Notre Dame: University of Notre Dame Press, 1984. P. 27).

лищем в широком смысле слова и, конечно, с поэтикой жанра, которая непременно предполагает более или менее ясный набор персонажей с отчетливыми морально-эмотивистскими характеристиками. Макинтайр считает, что, например, викторианская культура Англии имела трех основных персонажей: Директора публичной школы, Исследователя (*Explorer*) и Инженера. Германия Вильгельма, по его мнению, имела иной набор: Прусского офицера, Профессора и Социал-Демократа. Эти персонажи особенно важны потому, что в каждую определенную эпоху определенной культуры они воплощают ту социальную эстетику и аффективный строй, которые отвечают за этику.

Персонажи фильма аффективны и одновременно, как часто у Муратовой, антипсихологичны. Эмоции и аффекты как будто существуют у нее отдельно от психологии. Психологические коллизии разыгрываются не внутри психики, а вовне. Для этого Муратова сдваивает (или раздваивает) своих персонажей. Прежде всего режиссер *раздваивает* центрального персонажа, превращая его в пару. В то время как один герой проникает в зазеркалье (Никита — в зал ожиданий для особо важных персон, Алена — в «мир желаний» универсама), другой герой остается по ту сторону «стекла». Стремление этой пары не расставаться — одна из центральных мотивировок всего сюжета. В самом начале фильма, в поезде, пара Алены и Никиты рифмуется с другими экстравагантными парами в том же вагоне, затем в камере хранения вновь являются близнецы, один из которых обслуживает пассажиров, а второй спит на полке рядом с чемоданами. Мне уже приходилось писать о любви Муратовой к близнецам и парам.

Раздвоение протагонистов позволяет заменить психологию перипетиями отношений между детьми (Никита, например, склонен впадать в какой-то автоматизм и уходить прочь от Алены), но

и создает внутреннее напряжение, несовпадение внутри двоящегося героя. Пара детей существует под постоянной угрозой разлуки, которая может привести эту пару к трагическому концу[225]. Смерть Никиты в конце — это одновременно и смерть пары (Алена после смерти брата больше не возникает на экране). И смерть пары рифмуется с явлением иной пары. Никита в конце фильма проходит в двух шагах от искомого им отца, который в это время разговаривает с иным мальчиком, чрезвычайно похожим на самого Никиту.

Георг Зиммель так характеризовал особенности пары, которую он называл диадой:

> Диада зависит от каждого отдельного элемента — но, правда, в момент смерти, а не в жизни: в жизни она нуждается в *обоих*, но для ее смерти достаточно смерти одного. Этот факт неотвратимо влияет на внутреннее отношение индивида к диаде, хотя и не всегда сознательно и не всегда одинаково. Он превращает диаду в группу, которая ощущает себя в опасности и незаменимой, а потому в локусе не только подлинной социологической трагедии, но также и сентиментализма, и элегизма[226].

Детская пара у Муратовой, сохраняя свойственный жанру схематизм, полностью соответствует описанию Зиммеля. Сдвоенность персонажей придает существованию каждого их них дополнительную ценность, ведь от жизни каждого зависит жизнь пары. Но эта сдвоенность придает каждому члену пары *види-*

---

[225] Отчасти это тема Екклесиаста: «И также если лежат двое, то тепло им; а одному как согреться? И если станет преодолевать кто-либо одного, то двое устоят против него. И нитка, втрое скрученная, не скоро порвется» (*Еккл. 4:11—12*).

[226] The Sociology of Georg Simmel / Ed. by Kurt H. Wolf. N. Y. — London: The Free Press, 1950. P. 124.

http://www.pibliotekaspasa.com

*мость* уникальности, ценность, которой не обладает в отдельности «святочный герой». Эта аффектированная, сентименталистская *значимость*, незаменимость Никиты и Алены (не только как детей, но и как «святочных героев») мнима. Зиммель справедливо заметил, что неоправданные ожидания сингулярности по отношению к членам пары часто приводит к разочарованию, эффекту тривиальности. Индивидуальное, как это вообще характерно для «персонажей», часто оказывается продуктом механического схематизма. Алена, объясняя Никите, что он умный и что его определили в приют для умственно отсталых детей по ошибке, объясняет ему:

> Ты, когда не понимаешь, где причина и где следствие, погружаешься в оцепенение.

Никита в каком-то смысле — воплощение механической каузальности, что делает его (да и его сестру) настоящим порождением жанровых стереотипов, абсолютно не готовым к столкновению с чудом (в том числе и с рождественским чудом воскресения), воплощающим сингулярное, непредсказуемое, уникальное. Но психологизм никогда не может быть без остатка сведен к схематической тривиальности. Он всегда лежит на пересечении схемы и индивидуальности.

http://www.bibliorossica.com

http://www.bibliorossica.com

ГЛАВА 6

# ПРЕДОПРЕДЕЛЕННОСТЬ И НЕПРЕДСКАЗУЕМОСТЬ

Поскольку «Мелодия для шарманки» — фильм жанровый, многое в нем предначертано, предопределено правилами и клише жанра. Схематизм здесь очень силен не только в конфигурации характеров. Само время фильма подчинено предопределенному движению к приближающемуся Рождеству. Святочное повествование начинается в сочельник и всегда завершается вскоре после наступления Рождества. Такова телеология подобного повествования. При этом жанровая и временная предопределенность получает все свое значение в контексте ожидаемого *чуда*. Детерминизм происходящего ждет опровержения через чудо точно так же, как рациональность морали требует подтверждения событием глубокого аффекта, претендующего на неожиданность.

В святочных рассказах *чудо является элементом жанровой предсказуемости*. И в этом смысле оно парадоксально перестает быть чудом. Герард ван дер Леув заметил, что у наиболее примитивных народов все есть чудо. Поскольку они существуют в мире магии, чудеса для них — элемент повседневности, а местный шаман может произвести их бессчетное множество. Только по мере развития цивилизации божественные знаки, чудеса начинают связываться с *удивлением*, становятся чем-то редким и непредсказуемым. «По мере того как чудо становится все более необыкновенно исключительным, предметы, в которых Сила себя манифестирует, отодвигаются во все более и более нематериальную удаленность»[227]. Чудо, делая причину скрытой и непостижимой, превращает манифестацию этой причины во все более эффектное зрелище, производящее сильный *аффект* в его свидетелях[228].

---

[227] *Van der Leeuw G.* Religion in Essence and Manifestation. Princeton: Princeton University Press, 1986. P. 569.

[228] Ласло Тенжели пишет: «Выработка нового понимания, разрушающего прежние ожидания, может интерпретироваться как событие, в котором *возникает новый*

Смысл «Шарманки» во многом создается тем, что, вопреки жанровым ожиданиям, чуда не происходит или оно являет себя в непредсказуемом обличии (как знамение-открытка в поезде). Между тем в фильме множество иных чудес, по существу своему резко отличных от рождественского. Прежде всего, случайность в фильме представлена в виде азартной игры. Впервые эта тема возникает после ограбления сирот детской шайкой в заброшенном здании депо[229]. У Никиты отнимают пальто, и он получает в обмен рваную куртку, в кармане которой находит колоду карт. Потом эта колода всплывает в конце первого часа фильма, когда дети совершенно бессмысленно имитируют карточную игру, демонстрируя полное непонимание смысла азартной игры и полную неготовность использовать случай, игровое везение. На том же вокзале мимоходом возникают вестники судьбы — цыгане[230], а в *VIP*-зале, куда проникает Никита, он наблюдает за людьми у игровых автоматов. Тут есть женщина, которая проигрывает, но так погружена в игру, что не замечает, как у нее увели чемодан. Это типичная муратовская ирония — сюрприз ей приносит не игорный автомат, а воришка, она не выигрывает, но теряет дважды. Но тут же у автомата колдует молодой человек, которому везет: в лоток сыпется обильный дождь монет. Режиссер подчеркивает, что этот выигрыш, а не традиционное рождественское чудо является сегодня манифестацией Бога.

---

*смысл*. В опыте нечто неожиданно является как нечто иное; вдруг „это" являет себя как „то"» (*Tengelyi L.* The Wild Region in Life-History. Evanston: Northwestern University Press, 2004. P. 9).

229 Шайка детей рифмуется Муратовой со стаей бездомных собак у депо. Но собаки, в отличие от детей, не трогают сирот. Это сравнение отыгрывается и в финале фильма, когда за Никитой приезжает Киса, администраторша говорит ей: «Тут этих мальчиков как собак нерезаных».

230 В сценарии цыганка гадает Алене и отказывается гадать Никите. В фильме присутствие цыган сокращено до минимума.

Выигравший парень в экстазе целует автомат и почти молитвенно говорит: «Спасибо тебе, божий дождик» (намек на Зевса и Данаю). Рождественское чудо подменяется Муратовой денежной игрой фортуны.

Азартные игры получили особое распространение в XVIII веке, как раз на заре капитализма, и, вероятно, были первой реакцией против законов капиталистического рынка. Томас Кэвэна считает, что распространение азартных игр было связано с попыткой вырваться за рамки рациональности денежных обменов[231]. В игре деньги возникают и исчезают без всякой зависимости от производства и стоимости. Чудо выигрыша в азартной игре связано с тем, что в ней деньги не являются эквивалентом и результатом обмена. Бодрийяр называл азартные игры «чистой формой появления и исчезновения»[232], не имеющей никакого отношения к смыслу, ценности или какой-либо субстанции.

Классическое святочное чудо всегда является компенсацией за безвинные страдания. В этом смысле оно принадлежит ситуации обмена: взамен на лишения и безгреховность Христос дарует радость и воскрешение. Игра делает чудо абсолютно выпадающим из рациональности обмена. Азартная игра не знает рационального объяснения, она не связана с причинностью, действию которой мы привыкли подчинять мироздание. В мире, который описывает Муратова, понятия причинности, истока смысла, генеалогии перестали действовать. Бодрийяр считал, что азартная игра прежде всего связана с понятием *судьбы*, что непредсказуемость неотделима от непреложности правил, которые Бодрийяр считал выше закона. Закон может быть нарушен,

---

[231] «Долги, сделанные в азартных играх, были более, чем что-либо иное, случаем утвердить свое превосходство над господством денег» (*Kavanagh T. M.* Enlightenment and the Shadows of Chance. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1993. P. 47).

[232] Forget Baudrillard. An Interview with Sylvère Lotringer / / Baudrillard J. Forget Foucault. L. A.: Semiotext(e), 2007. P. 87.

в него вписывается трансгрессия. Правило игры не может быть нарушено, не уничтожив саму игру. Эта комбинация непредсказуемости и неотвратимости действительно придает игре черты судьбы. Игра тут в какой-то мере господствует над рациональностью денег, стоимости и обмена. Судьба роднит азартную игру со смертью, которая тоже *неотвратима* и *непредсказуема*. Отсюда популярный мотив игры со смертью, в свое время популяризированный в кино Бергманом.

Выигрыш — это чудо, жест судьбы. Но одновременно это и дар. Дар, конечно, — важный элемент рождественской мифологии, в которой *дары* волхвов — один из существенных компонентов всего сюжета. Дар, как показал еще Мосс, — это основополагающий жест всей системы социального обмена. Мосс писал:

> Одной из первых групп существ, с которым людям пришлось вступать в договоры и которые по природе своей были призваны участвовать в договорах, оказались духи мертвых и боги. В самом деле, именно они являются подлинными собственниками вещей и благ мира. Именно с ними было необходимее всего обмениваться и опаснее всего не обмениваться. Но в то же время обмен с ними был наиболее легким и надежным[233].

В самом начале фильма, в электричке, где едут дети, появляются колядующие — Мосс, между прочим, относил их к представителям потустороннего мира, которым нельзя отказать в даре. Они идут по вагону и собирают дары. Многочисленные нищие или псевдонищие в фильме — это мирские эквиваленты святочных колядующих. В той же электричке возникает и мотив избиения младенцев, который легко связать с темой жертвоприношения, то есть все того же обмена с богами. Азартные игры, в своем роде, — тоже такой обмен. Неслучайно, конечно, Никита испытывает экстаз от выигрыша удачливого парня. Он чувствует, что приобщился к обмену с богами. И проис-

---

[233] *Мосс М.* Общества, обмен, личность. М.: Восточная литература, 1996. С. 106–107.

ходит второе рождественское микрочудо — парень теряет монету, которая по всей логике ситуации должна достаться сиротке. Но не тут-то было. Неизвестно откуда возникающая рука опережает мальчика, и тот остается ни с чем. Точно так же прямо из-под носа Никиты уводят упавшую при разгрузке хлеба булку. Сироты все время упускают дары судьбы, им предназначенные, но до них не доходящие.

Ситуация этого рода повторяется в фильме многократно. Упустив монету, Никита отправляется в туалет. В кабинке рядом с ним сидит странный мужчина, на котором надето множество пар белья. Его брюки висят на перегородке, отделяющей его кабинку от кабинки мальчика. И из кармана его брюк прямо в руки Никите выпадает банкнота в 500 евро. Но детям не удается разменять купюру, а женщина, готовая им помочь, соблазняется деньгами и крадет у них банкноту.

Чудо неожиданного явления денег всегда сопровождается реальностью их исчезновения. Это исчезновение — форма мгновенного обнаружения реальности — рифмуется Муратовой с исчезновением детей. Сразу после того, как рука хватает монету из-под носа Никиты, мы видим на стене зала ожидания плакат с фотографиями пропавших детей.

Случай является детям и в виде бизнесмена в черном лимузине, только что покинувшего казино. Когда он выскакивает из лимузина по нужде, Алена спрашивает у него, где находится Успенский переулок (на имеющейся у Никиты фотографии его отец — уличный музыкант — снят под указателем «Успенский переулок»[234]), и он соглашается подвезти детей в своей шикарной машине. И тут он вспоминает, что забыл в казино кейс. В данном случая Алена ассоциативно направила его мысли в сторону кейса. И сама Алена выступает в качестве носителя счастливой случайности. Бизнесмен объясняет сопровождающему его родственнику, забывшему этот кейс с важными бумагами:

---

[234] В сценарии переулок назывался Десятинским и не имел религиозного подтекста и указания на смерть (Бого)матери.

> Это благодаря ей я вспомнил. Это и есть судьба. Ну, понимаешь, жизнь висит на волоске. Если бы она не спросила про Успенский, я бы не вспомнил про письмо, не вспомнил про кейс. Молись, Марк, чтобы его никто не обнаружил, и тогда ты будешь в вечном долгу у этой девочки.

Но везение, которое приносят дети, на них никак не распространяется. Бизнесмен привозит их с собой как амулеты в казино, но им от этого не достается ровным счетом ничего, и их снова выставляют одних на мороз. Выгоняющий их вышибала, и это характерно, выбрасывает их в снег со словами: «С Богом!»

Чудо в фильме в основном касается сферы денег, но любопытным образом вводит в мир денег призрак всеобщего равенства. Игра создает особое кратковременное утопическое содружество людей, которое Зиммель относил к разряду искусственных социальных миров. Во время игры играющие как бы отменяют все социальные различия и предстают в качестве равных перед лицом случая. Это ситуация искусственной, фальшивой эгалитарности. Зиммель видел в игре модель социальности, которая в основании своем фиктивна:

> Социальность — это игра, в которой человек ведет себя так, как если бы все были равными, и одновременно как если бы он особенно почитал каждого из участников. Но вести себя «как если бы» не в большей степени ложь, чем в игре искусства, также отклоняющегося от реальности. Игра становится ложью, только когда социализирующие действие и речь превращаются в инструменты намерений и событий практической реальности — так же, как живопись становится ложью, когда она старается с помощью панорамного эффекта имитировать реальность[235].

Равенство перед лицом случая каждый раз разоблачается в момент вторжения реальности и пропажи выигрыша.

---

[235] The Sociology of Georg Simmel. P. 49.

Игра — это «искусственная социальность», которая становится декларированной ложью, когда начинает выдавать себя за реальность. В этом смысле игра сходна с жанром. И то и другое — системы условностей[236]. Между тем постоянные нелады муратовских сирот с судьбой, их неспособность воспользоваться ниспосланными «дарами» сама по себе связана с их жанровым происхождением. Алена и Никита, как и полагается святочным персонажам, — очень хорошо воспитанные и поэтому исключительно честные дети[237].

Герои Муратовой не могут выжить именно потому, что они традиционные рождественские жертвы. Муратова объясняла:

> Мы решили показать детей из бедной, но очень благородной семьи, хорошо воспитанных. Они все время говорят: «Спасибо!», «Здравствуйте!», «Пожалуйста!». Они довольно пухленькие, упитанные, но вот попали в такую западню жизни[238].

---

[236] Зиммель, и это показательно, приравнивает «игру искусства» к азартной игре и социальным отношениям. Смертельным для всех этих игр является лишь претензия на реальность, соположение с правдой.

[237] Когда Горькому захотелось спасти мальчика и девочку от замерзания, он превратил своих героев в маленьких шельмецов, хорошо знающих, как врать и убегать. Писатель и вводит их соответствующим образом: «Это были мои герои — бедные дети, мальчик — Мишка Прыщ и девочка — Катька Рябая... (Не желая шокировать благовоспитанную публику, предлагаю переименовать героев моих в Мишеля и Катрин)» (*Горький М.* Собр. соч. в 30 т. Т. 1. С. 483). Мишка Прыщ и Катька Рябая еще могут не замерзнуть, Мишель же и Катрин шансов почти не имеют. Они и преуспевают в своем нищенском ремесле потому, что не знают никаких нравственных императивов, Канта явно не читали: «Я даве тебе наврал... Барин-то двугривенный сунул... и раньше тоже врал... чтоб ты не говорила — пора домой. Сегодня день больно удачный! Знаешь, сколько насбирали? Рупь пять копеек! Много!..» (Там же. С. 491).

[238] Трагизм на молекулярном уровне // Kinote. 2009. 23 нояб. URL: http://kinote.info/articles/873-tragizm-na-molekulyarnom-urovne.

Эта очень благородная семья — явление рождественское. Судьба детей предопределена их благородством, их честностью. Они постоянно колеблются, когда судьба посылает им удачу, колеблются, прежде чем подобрать монету, поднять купюру. Они так хорошо воспитаны, что верят людям, которые их обманывают.

Игра окрашивает весь мир «Шарманки». Всюду, где возникают деньги, где являет себя фортуна, реальность исчезает вместе с честностью, являющейся при этом не более чем компонентом святочной поэтики. В мире «Шарманки» вообще не остается никакого места для правды, кроме условного мирка святочных сирот.

Сложность муратовского подхода заключается как раз в том, что Алена и Никита постоянно мерцают между реальностью (честностью) и святочным вымыслом, в котором эта честность прописана. Не об этом ли говорит Муратова, когда утверждает, что «это реальная история, все персонажи — реальные», а Евгений Голубенко добавляет, что «любой кошмар, однако, превращается в салон»? К тому же режиссер разрешила детям «играть» в фильме так, как играют только неопытные дилетанты, бросая на весь рисунок роли странную смесь детской искренности и фальши. Сама Муратова так характеризовала стиль игры детей:

> В них есть некоторый примитивизм, как у художников-примитивистов: они играют большими, широкими, истовыми мазками, они юморят, если им попадается роль в комедийном ключе. Если они натуральны, то играют глобально. Знаете, это как детские рисунки: точка, точка, огуречик — вот и вышел человечек[239].

[239] Кира Муратова: «Я не могу быть совсем марсианкой, даже если бы хотела».

Натуральность — это только глобальность игры. Амбивалентными носителями «истины» в фильме выступают современные эквиваленты библейских пророков[240]. Они являются в виде сумасшедших бомжей. Сначала это бродяга, наблюдающий сквозь окно, как дети грабят сирот в депо. Бродяга этот вдруг начинает патетически цитировать Соборное послание апостола Иакова:

> Послушайте вы, богатые: плачьте и рыдайте о бедствиях ваших, находящих на вас. Богатство ваше сгнило, и одежды ваши изъедены молью. Золото ваше и серебро изоржавело, и ржавчина их будет свидетельством против вас и съест плоть вашу, как огонь: вы собрали себе сокровище на последние дни (*Иак. 5:1—3*).

После своего возвышенного монолога он вопрошает: «Если кто-то спросит: „Господи, когда?“, я отвечу...» Но, не договорив, он исчезает. Затем эстафету «пророчества» подхватывает бомжиха в исполнении Руслановой. Она является в зале ожиданий вокзала, откуда ее просят удалиться, так как вонь, которую она издает, мешает пассажирам. Она говорит по-украински и произносит экзальтированную речь о бедности: «...наш Вифлеєм повен убогих, обідраних, босих. Де волхви? Золото понесли до багатих». Третий «пророк» также является на вокзале и голосит: «Покайтесь, возведите очи к небу...» и т. п. Иронически Муратова возводит «к небу» камеру и фиксирует дорогую хрустальную люстру. «Пророки» в фильме тоже ведут себя по законам жанра, по законам пророческих книг Библии. Их правда тоже окрашена жанровой принадлежностью[241].

---

[240] Они принадлежат слою фильма, связанному с Писанием. Я уже упоминал, что открытка с «Избиением младенцев» в фильме прямо связывает святочный сюжет с евангельскими событиями.

[241] Есть некое сходство между правилами жанра и правилами азартных игр. В конце концов, жанр — это тоже игра с набором разделяемых читателями и писателем правил.

Пророки имеют такое же прямое отношение к Богу, как случай азартной игры. И рулетка, и пророк отсылают к Богу и его дарам, и те и другие воплощают идею неотвратимой судьбы. Впрочем, следует заметить, что бог азартных игр устарел куда меньше, чем бог моралистических установок, к которому апеллируют «пророки».

Пророки, как известно, были активны лишь ограниченный период времени — от синайского откровения Моисею до кодификации Закона. Они представляют древний этап библейской истории, когда откровение реализовывалось в прямом контакте Бога с избранными людьми. Пророки всегда были фигурами, нарушающими порядок, не вписывающимися в узаконенные институции[242]. Эта исключенность из социального порядка отражалась и на особой приверженности пророков судьбе парий, с которыми они часто себя ассоциировали. Герман Коген, например, считал, что пророки сыграли существенную роль в переоценке роли нищеты, бедности, которая до них часто понималась как наказание за грехи. Он писал: «То, что страдания были отделены от вины и перестали идентифицироваться с наказанием — одно из наиболее значительных следствий монотеизма»[243]. Нищий становится символом человека. Сострадание становится важ-

---

[242] Питер Заас пишет, например, об антипатии, испытываемой раввинами по отношению к пророкам, очевидной в самом факте исключения из иудаизма таких поздних пророков, как Иоанн Креститель или Иисус. Он объясняет: «Антипатия раввинов по отношению к продолжающейся институции пророчества могла иметь отчасти защитный характер. С религиозной точки зрения, сужающийся вектор откровения вел к характерной для иудаизма сосредоточенности на тексте халаки, который своими легалистскими указаниями стал замещать пророчества» (*Zaas P. S.* Prophecy // Contemporary Jewish Religious Thought / Ed. by A. Cohen and P. Mendes-Flohr. N. Y.: Charles Scribner's Sons, 1987. P. 732).

[243] Contemporary Jewish Thought / Ed. by S. Noveck. Washington: B'nai B'irth Adult Jewish Education, 1963. P. 155.

нейшим фактором новой религиозной антропологии. Благодаря ему человек способен обнаружить в нищем такого же человека, как он сам. Бедность, столь важная для пророков, играет существенную роль в созданной ими этике, связанной с идеей любви Бога к человеку. Бедность делает человека особенно дорогим для Бога, объектом его особой любви. Коген писал, что еще Платон связал Бога с добром, но только монотеизм в лице пророков смог придать этой связи глубоко личный характер на основании особой оценки бедности:

> Именно еврейские пророки открыли это уникальное человеческое содержание, и это открытие стало возможным благодаря их социальному сознанию. *Они приравняли бедного к добродетельному*. Установление эквивалентности этих категорий — решающий шаг в эволюции мессианства. В результате этого шага сам Мессия стал знаменосцем бедности[244].

У Муратовой налицо все эти черты библейских пророков — и их маргинальность, и их приверженность нищете. В библейской традиции человек являет себя в свете правды тогда, когда он лишается богатства. В этом смысле классическая фигура — Иов. «Пророки» в «Шарманке» с пафосом осуждают богатых и разоблачают культ денег, Мамоны. Важно, однако, то, что эта проповедь совершенно не достигает людей, а муратовские «пророки» выглядят безумцами, чьи патетические речи совершенно неуместны. Их инвективы против богатства особенно комичны в мире, где чудо окончательно переместилось в казино.

Мишель Фуко писал, что до середины XVIII века рынок был местом справедливости или, выражаясь точнее, распределительной справедливости. Дело в том, что рынок был местом регулирования, которое должно было позволить даже беднейшему человеку не умереть с голоду. Фуко спрашивает:

---

[244] Contemporary Jewish Thought. P. 157.

> Была ли тут истина цен, как сказали бы теперь? Нет, совершенно нет. Должно было обеспечиваться отсутствие обмана[245].

К середине XVIII века ситуация меняется. Рынок утрачивает связь со справедливостью. Фуко объясняет:

> Когда вы позволяете рынку функционировать в соответствии с его природой, в соответствии с природной истиной, он обеспечивает формирование определенной цены, которую метафорически можно назвать истинной ценой и которую иногда называют справедливой ценой, хотя она больше не имеет никакой связи со справедливостью[246].

Рынок перестает быть связанным со справедливостью, но зато становится выразителем истины, истинного и естественного положения вещей. В «У Крутого Яра» истина тоже была по-своему связана с природой, но, конечно, совершенно иначе, чем в «Шарманке».

Истина оказывается не просто оторванной от этики, но прямо противостоящей ей. Этика, как я уже писал, теперь лежит не в плоскости истинности, но в плоскости эмотивизма. Муратова показывает, до какой степени празднование Рождества разворачивается в мире, тотально отрицающем христианские ценности, которые когда-то выступали в роли этических абсолютов. Расхождение между догмами религии и этикой проявляется в радикальном отделении святочной и библейской историй в широком смысле слова. Слова пророчества, которое, по идее, отражает непосредственность отношения с истиной, с Богом, помещаются в новый контекст, в новую «природу». Дискурс этической истины (пророчество) переходит в условный святочный жанр в виде патетических иеремиад сумасшедших, к тому же стилистически выглядящих сверхлитературными и цитатными. Бедность отрыва-

---

[245] *Foucault M.* The Birth of Biopolitics. N. Y.: Palgrave Macmillan, 2008. P. 30.

[246] Ibid. P. 31.

ется от истины и вновь начинает пониматься как наказание за грехи; соответственно трансформируется и представление о грехе.

В мире Муратовой нет места для истины хотя бы потому, что весь этот мир сложен из фальшивых видимостей и саморепрезентаций, за которыми нет ничего, кроме пустоты. Все «пророки» тут фальшивые. Еще один бомж, но на сей раз далеко не пророк, роется в помойке возле универсама и находит в мусорных баках шубу, зимнюю шапку и т. п. (этот меховой маскарад отсылает к «Перемене участи»). При этом он сообщает (его играет тот же Леонид Кушнир, что и мужчину, разглагольствовавшего о вое волков), что союз французских кулинаров обратился к папе с просьбой вычеркнуть «гортанобесие», как он называет гурманство, из списка смертных грехов. Вообще, бедные у Муратовой, за исключением сирот и сумасшедших «пророков» (если о них вообще можно говорить), ничем особенно не отличаются от богатых. Как обычно у Муратовой, преуспевающие господа и отбросы общества принадлежат одному культурному слою, в равной мере привержены наживе и далеки от каких бы то ни было добродетелей. Никиту и Алену дважды грабят шайки детей, но точно так же их грабит и вполне «приличная» дама.

Я уже писал о том, что «Шарманка» — насквозь автоцитатное произведение. Но помимо цитирования старых фильмов самой Муратовой в фильме много цитат из довольно неожиданных источников — например, из русской второсортно-сентиментальной поэзии (жанр обязывает). Так, мужчина, из брюк которого в туалете выпадает купюра, читает, надевая на себя свои бесчисленные одежды, стихотворение Петра Ильича Чайковского «Ландыш»:

О ландыш, отчего так радуешь ты взоры?
Другие есть цветы роскошней и пышней,
И ярче краски в них, и веселей узоры,
Но прелести в них нет таинственной твоей.

Стихотворение это, сентиментальное и безвкусное, создает особый эффект пошлой неискренности. Мужчина, декламирующий его раскатистым басом и «с выражением», явно произносит что-то глубоко несоответствующее содержанию его набитых купюрами карманов. Цитата тут создает подчеркнутый сдвиг между персонажем и его текстом. Цитаты у Муратовой часто работают именно в режиме выявления несовпадения между чужим словом и произносящим его. Второй пример такого же цитирования: мальчик, читающий по мобильному телефону стихотворение Плещеева «Легенда» (которое было положено на музыку Чайковским), на сей раз откликающееся на тему Рождества и на тему цветов, связывающую тексты Плещеева и Чайковского:

Был у Христа-младенца сад,
И много роз взрастил он в нем;
Он трижды в день их поливал,
Чтоб сплесть венок себе потом.

Когда же розы расцвели,
Детей еврейских со́звал он;
Они сорвали по цветку,
И сад весь был опустошен.

«Как ты сплетешь теперь венок?
В твоем саду нет больше роз!»
— Вы позабыли, что шипы
Остались мне, — сказал Христос.

И из шипов они сплели
Венок колючий для него,
И капли крови вместо роз
Чело украсили его.

http://www.bibliorossica.com

Такого рода поэтические перифразы Евангелия свидетельствуют о вырождении христианства, как говорил Голубенко, в салон. Это вырождение идет по пути все большего отрыва слова от источника откровения, все большей его поэтизации, которая и дает о себе знать в *цитате*. В том же контексте стоят и отсылки к сказке об Иванушке и его сестре Аленушке или прямое сближение происходящего в фильме с салонной картиной «Дети, бегущие от грозы» К. Е. Маковского, фигурирующей на аукционе. Картина Маковского, в сущности, относится к тому же типу салонной культуры, что стихи Чайковского и Плещеева. К тому же она фигурирует на «рождественском аукционе», подхватывающем столь важную для фильма тему денег.

Аукцион аранжируется Муратовой как воплощение сказочного мира[247]. Дети неожиданно попадают в зимний сад, наполненный экзотическими растениями (вроде того, что фигурировал в «Перемене участи»). Таким образом, аукцион антиквариата и искусств становится аналогом Эдема, райского сада. Картины, которые тут представлены, прямо связаны с темой райского изобилия, как, например, некоторые составные портреты Арчимбольдо или кар-

[247] В сценарии аукцион занимает крохотное пространство, и подходы к нему описываются следующим образом: «Чистое помещение напоминало машинное отделение парохода. Никита шел дальше. В углу начиналась железная винтовая лесенка. Они уже поднимались по ней и остановились почти у самого верха. Дальше начиналось какое-то торжественное пространство, наполненное светом, с удивительной акустикой» (*Зуев В.* Шарманка // Искусство кино. 2007. № 12. URL: http://kinoart.ru/archive/2007/12/n12-article7). Забавно, что журнал опубликовал сценарий в своем «рождественском номере». Этот свет появляется в сценарии неслучайно. Он прямо взят из святочной традиции, например из Достоевского, когда мальчик видит окна большого рождественского города: «А свету-то, свету-то!» (*Достоевский Ф.* Дневник писателя. С. 15). Для сценариста В. Зуева подход к аукциону подобен плаванию на пароходе, которое завершается своего рода выходом на сцену.

тина, изображающая «всех животных» наподобие Ноева ковчега или райского сада. Здесь как «лот номер тринадцать» фигурирует и шарманка с изображением «Савояра» Ватто на стенке, любопытным образом удвоенного в духе страсти Муратовой к удвоениям.

Шарманка, этот традиционный атрибут бедных кварталов, теперь фигурирует — правда, под несчастливым номером — на «рождественском аукционе» для богатых. Дети возникают «на сцене», как раз когда ее выставляют на продажу, и их появление вызывает в зале смех. Сценарист замечает: «Наверное, кому-то показалось, что звуки шарманки вызвали из-под земли петербургские привидения»[248]. Дети, таким образом, сами невольно оказываются частью «рождественского аукциона». Они «продаются» как привидения, принадлежащие другой, минувшей культуре, которая, изображая бедных, оказывается теперь в цене.

Казино и аукцион отделяют первую часть фильма, в основном локализованную в поезде и на вокзале, от второй части фильма, по преимуществу помещенной в магазин. Оба пространства — безличные пространства циркуляции людей (а магазин — людей и товаров). Для святочных рассказов характерен мотив приезда бедных детей из провинции в столицу, или хотя бы с нищих окраин в богатый городской центр[249]. Ребенок попадает в город как в световую фантасмагорию и как в рай. Но настоящим местом назначения человеческого движения является товар. Он заменяет теперь цель любого паломничества. Вальтер Беньямин цитирует Ипполита Тэна, сказавшего в 1855 году: «Европа пришла в движение, чтобы посмотреть на товар»[250].

---

[248] *Зуев В.* Шарманка.

[249] В «Мальчике у Христа на елке» сразу выражается ощущение чуда от невиданного города: «Господи, какой город! Никогда еще он не видал ничего такого. Там, откудова он приехал, по ночам такой черный мрак, один фонарь на всю улицу» (*Достоевский Ф.* Дневник писателя. С. 15).

[250] *Benjamin W.* Reflections. N. Y.: Schocken, 1978. P. 151.

Пространственная структура аукциона в фильме показательна — это Эдем, в котором в виде товаров фигурируют артефакты минувшей эпохи. Беньямин писал о смешении старых и новых форм в образах, которые называл «образами желания» (*Wunschbild*). В этих образах новейшие товары принимают обличье чего-то архаического, принадлежащего мифологическому времени и непосредственно связанного с природой:

> К тому же эти удовлетворяющие желание образы являют подчеркнутое стремление порвать с вышедшим из моды, то есть с совсем недавним прошлым. Эти тенденции направляют визуальное воображение, возбужденное новым, назад к первобытному прошлому. В грезе каждая эпоха являет зрению эпоху, за ней следующую, в образах, соединенных с элементами протоистории, то есть бесклассового общества[251].

Товаром становится шарманка, погруженная в сказочную природу рая. Шарманка, бесконечно повторяя один и тот же мотив, становится образом неотвратимо всплывающих образов прошлого[252].

В «Шарманке» Муратовой недосягаемые образы рая претерпевают существенные изменения. Меняется бесконечно тиражированный святочными рассказами мотив стояния бедных детей перед окном, за которым рисуется образ рая. У Достоевского, например:

---

[251] *Benjamin W.* Reflections. P. 148.

[252] Связь шарманки с памятью возникает уже в стихотворении Апухтина «Шарманка»: «И откуда те звуки, не знаю, // Но, под них забываться любя, // Все прошедшее я вспоминаю // И ребенком вновь вижу себя». Тот же мотив и в знаменитой «Старой шарманке» Иннокентия Анненского: «Но забыто прошлое давно, // Шумен сад, а камень бел и гулок, // И глядит раскрытое окно, // Как трава одела закоулок. // Лишь шарманку старую знобит, // И она в закатном мленьи мая // Все никак не смелет злых обид, // Цепкий вал кружа и нажимая».

> Ух, какое большое стекло, а за стеклом комната, а в комнате дерево до потолка; это елка, а на елке сколько огней, сколько золотых бумажек и яблоков, а кругом тут же куколки, маленькие лошадки; а по комнате бегают дети, нарядные, чистенькие, смеются и играют, и едят, и пьют что-то[253].

Напомню, как об этом писал Горький:

> Мальчик или девочка порядочного святочного рассказа обыкновенно стоят перед окном какого-нибудь большого дома, любуются сквозь стекло елкой, горящей в роскошных комнатах, и затем замерзают…

Мир райского семейного уюта и довольства, видимый сквозь стекло, преобразуется в фильме в мир товаров, видимых через витрину магазина. Беньямин заметил, что воцарение товара за стеклом как бы выворачивает город наизнанку. Столетиями окна служили для того, чтобы выглядывать через них изнутри наружу[254]. Появление окон, сквозь которые можно смотреть внутрь, превращает город в пространство фланирования, движения. Фланер (а дети Муратовой — невольные фланеры) превращает улицу в торговый пассаж, то есть выворачивает ее снаружи внутрь. Беньямин замечал:

---

[253] *Достоевский Ф.* Дневник писателя. С. 15.

[254] Еще Бодлер в известном стихотворении в прозе «Окна» утверждал, что увиденное снаружи, и даже внутри дома сквозь открытое окно (без стекла), не представляет существенного интереса: «Тот, кто смотрит снаружи через открытое окно, никогда не видит столько, сколько смотрящий в закрытое окно. Не существует более глубокого, более загадочного и более многообещающего, более темного, более ослепительного объекта, чем окно, освещенное свечой. То, что можно увидеть на солнце, всегда менее интересно, чем то, что происходит за стеклом. В этой светящейся дыре жизнь живет, жизнь грезит, жизнь страдает» (*Baudelaire C.* Le Spleen de Paris. Fanfarlio. Paris: Flammarion, 1987. P. 155).

http://www.polipoesica.com

> Если пассаж — это классическая форма интерьера, в которой улица предстает перед фланером, то большой магазин — это ее же форма в упадке. Большой магазин — последнее убежище фланера. Сначала улица стала интерьером; теперь этот интерьер превращался в улицу, и он [фланер] блуждал в лабиринте товаров, как раньше он блуждал в лабиринте города[255].

Уже на вокзале, где в полную мощь разворачивается мотив окна, пространство поделено на общедоступное и скрытое от людей — это зал ожидания для особо важных пассажиров. Сюда вокзальные служащие не пускают скандалящего ветерана, но именно сюда проникает Никита и тут наблюдает «чудо» игрового автомата. Через «закрытую» зону особого зала необходимо пройти, чтобы попасть в еще более закрытую зону туалета, где Никита приобретает иностранную купюру. В зоне скрытого становится явленным то, что обыкновенно не предъявляется; чем «секретней» зона, тем более зримо нечто манифестируется.

И все это в полной мере относится к области товаров, которые эксгибируют себя в витринах, окнах. Вот что писал Бодрийяр о производстве:

> Первоначально слово «производство» означало не материальное изготовление, а, скорее, «делать видимым», «показывать» или «предъявлять»: про-изводить[256].

Производство, и производство товаров в частности, можно понимать как актуализацию и материализацию, как производство «реального» там, где обнаруживается его недостаток. Бодрийяр считает, что за всяким производством таится пустота, нехватка. Мне представляется, что именно в этом ключе можно понять

---

[255] *Benjamin W.* Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme. Paris: Payot, 1982. P. 82.

[256] *Бодрийяр Ж.* Забыть Фуко. СПб.: Владимир Даль, 2000. С. 50.

двойную структуру муратовского повествования. Чем ближе дети подходят к невидимому объекту их поиска (истине, отцу), тем интенсивнее видимость заполоняет зрение, тем больше доминирует витрина, стекло, монитор, товар, которые возникают как компенсация и сокрытие этого невидимого за плеромой изображений[257].

Поскольку фантасмагория фильма — по преимуществу фантасмагория нового для России и Украины мира товаров, окно начинает играть в фильме совершенно особую роль. Первый кадр фильма — замерзшее окно электрички, к которому прижата рука. Здесь предвосхищается финальное замерзание Никиты и здесь же задается мотив окна, сквозь которое нельзя выглянуть вовне. Внешний мир становится недоступным, и мы входим в интерьер новой фантасмагории. Окна в изобилии возникают в здании вокзала. Прежде всего, это окна справочного бюро, окно камеры хранения. Но не только. В фильме окна будут размножаться, обнаруживая себя и в экранах мониторов и телевизоров. В витрине магазина, в котором разворачивается вторая половина фильма, помещены телевизоры, в которых дети видят самих себя, преображенных в фикцию, зрелище. Периодически люди за стеклом обращают взгляд из своего «аквариума» прямо в камеру. Известно, что Муратова охотно пользуется этим табуированным классической традицией приемом. Но в данном случае этот взгляд в камеру, призванный пронзить изоляцию киномира, только усиливает ее. Между смотрящим и субъектом зрелища — непроходимое стекло. Панорама по стеклу незаметно переходит от лиц у компьютеров к муляжам еды, выставленной за стеклом буфета. Голодный Никита водит пальцем по стеклу, не в силах проникнуть сквозь него.

В самом пространстве рассказа появляются зоны, до которых нельзя дотронуться, которые доступны только зрению. Зоны за ок-

---

[257] Показательно, что неуловимый отец Алены носит фамилию Богданов, прямо отсылая к данному Богом. Его невидимость — невидимость истока, Бога.

ном или стеклом, в которых материальные предметы становятся знаками, фикцией. Любопытно, что однажды, в эпизоде в камере хранения, Никита вскакивает в окно камеры и устремляется к полке, на которой спит человек. Это попытка проверить, не отец ли Алены скрывается в этом спящем. Это попытка прорваться сквозь видимость в область реальности. И, разумеется, спящий на полке человек оказывается как две капли воды похожим на кладовщика его братом-близнецом. Реальность предстает как неожиданное удвоение самой себя, как репрезентация, лежащая вне сферы активного опыта. Опыт динамичен, он предполагает освоение мира, столкновение с неожиданной для человека стороной вещей. Восприятие статично и тяготеет к знакомому, усвоенному. В этой дихотомии опыта и восприятия принципиальную роль играет еда. Еда — это нечто прямо предназначенное для опыта. Смотреть на еду — довольно странный метод даже ее восприятия. Голод — это как раз та экзистенциальная ситуация, которая не знает симуляции, это момент правды.

В фильме еда играет невероятно важную роль. Когда Фуко говорил о справедливости старого рынка, он основывал саму идею этой справедливости на предоставляемой рынком возможности для продуктов стать доступными голодающему. Когда еда приобретает «истинную цену», то есть именно рыночную цену, и превращается в товар, она перестает, по преимуществу, служить удовлетворению жизненной потребности и становится частью той товарной фантасмагории, о которой писал Беньямин. Попадание еды под стекло — это кульминация трансформации хлеба в товар. Магазин завершает трансформацию внешнего во внутреннее и внутреннего (опыта) во внешнее (восприятие).

Такая метаморфоза прослеживается в разных эпизодах фильма. На вокзале голодный Никита пытается завладеть оставленным в буфете на столе недоеденным батоном хлеба. Но каждый раз, когда он приближается к хлебу и протягивает к нему руку, компания мужчин неподалеку взрывается хохотом. Никто из них не обращает внима-

ния на мальчика, они целиком поглощены чем-то на экране компьютера (вновь компьютер как окно). Но этот смех несколько раз отпугивает Никиту, и в конце концов он упускает свою добычу. Еда — серьезнейший для голодного ребенка предмет — превращается в объект комедийной игры, утрачивает связь с истинностью опыта. Незадолго до конца фильма, когда охранники в магазине обнаруживают Алену на мониторе жадно заглатывающей хлеб, они смеются и комментируют: «Настоящая пожирательница хлеба. Может это у нее на нервной почве? Нет чтобы конфетку». Еда — все, что угодно: часть перформанса, игры, зрелища, но только не средство утоления голода. Когда развеселая компания состоятельных молодых людей нагло ворует в магазине, запихивая в карманы, за пазуху и даже в трусы разного рода деликатесы, — это чистое развлечение (тем более что вся эта акция подстроена и проплачена заранее). Еда превращается в чистые знаки — даже не зрительные, а словесные. Между полок в универсаме движется мужчина с мобильником[258] и говорит кому-то невидимому: «Круассаны, штрудели, бурекасы, фаготтини, тарталетка марципановая, шантильи с заварным кремом, эклер, белый бисквит фисташковый...» и т. п. Этот монолог, скорее всего, рифмуется со стихотворением Полежаева, которое читал мальчик по такому же мобильнику на вокзале. Означающие тут почти уже не связаны с означаемыми.

Все, перечисленное любителем десертов, — это, в сущности, варианты хлеба, только предназначенные для «гортанобесия». Терзания детей по поводу хлеба (напомню и о попытке завладеть булочкой, упавшей на снег при разгрузке фургона), как и перечисления разнообразных «шантильи», невольно напоминают о «Нашем честном хлебе», когда именно хлеб выступал критерием правды.

---

[258] Мобильные телефоны, которых несметное количество в «Шарманке», — конечно, не просто гротескная примета нового быта. Это возможность показать массу одиноких людей, для которых коммуникация — это лишь средство усиления изоляции от других.

В фильме вообще всякое проявление спонтанности (или даже физиологическая реакция) расценивается как игра, фальшь, видимость. Когда Алена, обнаружив исчезновение брата, в отчаянии садится на пол, охранница из магазина обращается к ней: «Не надо на полу валяться! Вот артистка!» Когда Никита падает в голодный обморок, дети «с ручкой» (как, по утверждению Достоевского, называли себя профессионально нищенствующие дети) отчитывают его: «Здесь падать нельзя. Иди падать в другое место». Взрослые же считают, что Никита «нанюхался какой-то гадости».

Видимое, сказочное, ненастоящее к концу фильма царят безраздельно. Фильм окончательно перемещается в сказку. Но сказка эта особая — «товарная». В ней товары циркулируют, как символы и слова. Фильм строится парадоксально: его герои, существующие как бы на пересечении российской реальности и святочного жанра, стремятся найти отцов, утолить голод, найти пристанище на ночь. Все, что они ищут, относится к категории экзистенциально подлинного, к области «правды». Но чем больше они ищут правды, тем больше погружаются в удушающую обстановку сказки, которая отнюдь не трансформирует реальность в нечто более светлое и привлекательное. У Муратовой герои сказки ищут реального, а герои реальности ищут сказку. В итоге, однако, ни одни из этих поисков не увенчиваются успехом. В конце фильма все, сказанное детьми (которые, как я уже замечал, — единственные безусловно честные создания в «Шарманке»), воспринимается как ложь. Когда Алена утверждает, что внизу ее ждет брат, охрана магазина воспринимает это как типичную для воров уловку. Организованные дети-попрошайки «с ручкой» рассказывают прохожим жалостную историю, которая полностью совпадает с историей Алены и Никиты, только в их случае является полной фикцией.

Это нарастание «сказочности» как фальши достигает кульминации, когда в конце фильма возникает пара в исполнении Олега Табакова и Ренаты Литвиновой. Герой Табакова — вальяжный по-

жилой господин — заезжает по дороге в аэропорт в магазин, где ублажает себя покупкой дорогого итальянского саквояжа из кожи. Это рождественский подарок самому себе. Иронически он объясняет свою покупку желанием избавиться от «тирании вещей» и отправиться в поездку налегке. Саквояж воплощает для него идею «свободы», «юношеской безбытности». Увлекшись идеей подарка, он неожиданно обнаруживает Никиту, в одиночестве поджидающего сестру у входа в магазин, и решает подарить его своей даме (Литвиновой), которую он называет Киса. Он «ставит» мальчика у камер хранения (тот же мотив хранения и камеры хранения, который занимал важное место на вокзале и был связан с «тюрьмой»[259]) и платит администратору, чтобы за ним последили (чтобы его не украли), тем самым совершенно трансформируя ребенка в товар, в подарок.

Киса сначала не может поверить своим ушам, но ее благодетель объясняет, что это действительно «настоящий» мальчик — «не подросток, не младенец», и добавляет: «Мальчик как таковой. Классика. Как из святочного рассказа Андерсена, Диккенса, Теккерея, разве что без кудрей и локонов». Настоящий мальчик — и это очень существенно — это мальчик из классических святочных рассказов, то есть мальчик фикции. Реальный мальчик не подпадает под категорию «настоящего». Никита должен пройти тест на «подлинность», то есть на соответствие литературным стереотипам:

---

[259] Отец Алены, кладовщик, был уволен, потому что выпустил из «камеры» хранения жившего тут в клетке попугая. Алене объясняют: «Попугай все время повторял: „Выпустите меня отсюда". Ну Богданов и выпустил». Алена, когда ее «арестовывают» в магазине за кражу, тоже бесконечно, как попугай, повторяет: «Выпустите меня отсюда!» Через некоторое время тот же попугай обнаруживается уже в магазине, где он сидит в клетке и повторяет свою старую мольбу о свободе, добавляя: «Сказочная распродажа» (в устах птицы ударение, естественно, следует делать на слове «сказочная»).

**Киса.** Он сирота?

**Табаков.** Естественно, сирота. Есть, правда, какая-то сестрица Аленушка.

**Киса.** А он Иванушка?

**Табаков.** Нет, но можно переименовать.

Аленушка и Иванушка отсылают к известной русской сказке и косвенно к картине Маковского, которая фигурировала на аукционе. Потом, когда Киса явится за подарком, она будет спрашивать у администратора: «Где мальчик?» и зачем-то скажет: «Мальчик, как картинка». Это уподобление Никиты картинке заставляет нас иначе оценить весь эпизод на аукционе, где дети возникают между картин. Эпизод этот предвосхищает превращение ребенка в картинку в финале фильма. Неслучайно, между прочим, в углу у камеры хранения, куда поставлен Никита, висит афиша муратовского фильма «Два в одном», где люди превращаются в картинки. Когда же Киса не находит Никиту, она цитирует Горького: «А был ли мальчик? Может, мальчика и не было никакого?»[260]

Трансформация реальности в картинку достигает кульминации в явлении самой Кисы, которая возникает одетая в маскарадный костюм сказочной феи, так что в магазине ее принимают за актрису, наряженную для съемок рекламного ролика. Сама о себе она говорит: «Я тоже буду из сказки, как фея!» К тому же ее доставляет к магазину компания переодетых в театральные костюмы китайцев (что-то вроде «Турандот») на паланкине (они называют себя «паланкин-сервис»). Исчезает Киса, возносясь в стеклянном лифте…

---

[260] Имеется в виду эпизод из «Клима Самгина», когда в детстве Клима тонут провалившиеся под лед его товарищи Борис и Варя. Их начинают искать, но без результата. Один из принимающих участие в поисках вдруг спрашивает: «Да был ли мальчик-то, может, мальчика-то и не было». Эпизод этот, естественно, перекликается с ситуацией «Шарманки» — исчезновением двух детей в небытии.

Фильм и завершается превращением Никиты в картинку, которое оказывается эквивалентным его смерти. Разминувшись с отцом, Никита входит в пустующий дом, в заброшенное нетопленое помещение, служащее чем-то вроде склада. Он находит здесь кровать, на которой стоит корыто, и укладывается в него, накрывается валяющимся тут же полиэтиленом. Над ним повисают воздушные шарики, которые незадолго до этого ему подарили прохожие. На одном из них надпись: «С любовью». Никита засыпает, но порыв ветра открывает окно над ним (отмечу важность окна в финале фильма, окна, из которого сыпется бутафорский снег), в комнату начинает падать снег, и он замерзает, как положено ребенку в святочных рассказах. В самом финале в комнату, где лежит замерзший мальчик, входят рабочие, использующие это помещение как подсобку, и находят окоченевшего Никиту. Фильм кончается немой сценой, собственно «картиной» — *tableau*: рабочие, как волхвы, стоят у колыбели с ребенком. Картина эта прямо отсылает к живописной традиции Рождества, к живым картинам и к рождественским вертепам[261], где волхвы или пастухи приносят дары новорожденному спасителю. Разница только в том, что Рождество оборачивается смертью.

Этот финал значим. Обратимость смерти и рождения, которая характерна для христианства и которая в деградированном виде еще присутствует в святочных рассказах Андерсена и Достоевского, здесь выворачивается своей противоположностью. Рождество «обращается» в кончину, но бодрийяровской «обратимости», способной ввести смерть в обмен и привести к концу обменов, рынка и симулятивной реальности, здесь нет и в помине. Обратимость тут, я бы сказал, одноразовая. Бог, младенец, Рождество оказы-

---

[261] Связь «Мелодии для шарманки» с вертепом исследовал Дмитрий Десятерик в статье «Ляльки», опубликованной в «Искусстве кино» (2009. № 6. URL: http://kinoart.ru/archive/2009/06/n6-article7).

ваются в зоне той окончательной смерти, о которой, если верить Бодрийяру, мечтает рынок и товар. Смерть эта окончательна, абсолютна, но включена в эмотивистскую эстетику *tableau*, мелодраматической «правды» чувств, на деле оказывающейся жанровой фальшью чувств. Реальность смерти ставится под сомнение самой эмотивистской эстетикой ее репрезентации, связью этой репрезентации с сентиментальным жанром рождественского вертепа. Смерть — окончательна, зафиксирована и вместе с тем — не более чем симулякр. Смерть превращается в картину вроде той, что продаются на аукционе, и вводится в фиктивный оборот знаков. Смерть — фундаментальное основание человеческого бытия — превращается в чистый товарный и репрезентативный жест (к этому, впрочем, уже подводила игра в смерть в «Чеховских мотивах» и в «Двух в одном»). Смерть утрачивает характер скрытого, вытесненного абсолюта, превращаясь в жанровую картинку.

Ранее, в эпизоде в зале для особо важных пассажиров, куда украдкой проникает Никита, мы уже видели странную «картину» Христа, которого бессознательно изображал спящий мужчина. Этот распятый спящий был помещен Муратовой рядом с другими спящими, гротескно выставляющими напоказ свои носки. Спящие в зале ожидания были вписаны в рамы диванов и являли собой странные живые картины (о связи сна и каталепсии у Муратовой с репрезентацией мне уже приходилось говорить). Их обездвиженность была странной имитацией смерти, лишенной реальности. Этот эпизод имел короткое продолжение в казино, где охрана ловит Никиту, который прячется от охранников в большом кресле, имитируя спящих, виденных им в зале ожидания. Никита, вообще склонный к своего рода кататонии, замиранию, выпадению из мира, тут как бы репетирует свое финальное преображение в младенца Христа. Но эта репетиция одновременно — репетиция симулятивности, невсамделишности.

Чем ближе в финале фильма мы подходим к смерти — вытесненному, скрытому истоку, невидимому, как и фигуры первоначальных дарителей, отцов, тем меньше шансов у нас обнаружить абсолют. Связано это отчасти с тем, что симулятивная «реальность» не имеет истока, ни в чем не укоренена. Все, что, казалось бы, стоит за «реальностью» рынка товаров — производство, мера вложенного труда, обмен и, соответственно, дар, смерть, — все это постепенно утрачивает генеалогическое значение. «Реальность» становится настолько симулятивной, что утрачивает всякое основание. Это исчезновение оснований хорошо прослеживается уже в феномене азартной игры. Абсолютное, экзистенциальное, реальное, изначальное и последнее, альфа и омега оказываются в конце концов жанровой картинкой, эмотивистским блефом. В «У Крутого Яра» Муратовым казалось, что столкновение со смертью, экзистенциальный поединок могут предъявить нам истину. Муратова двухтысячных не верит в наличие правды даже в форме вытесненного истока или основания, то есть в форме смерти и рождения.

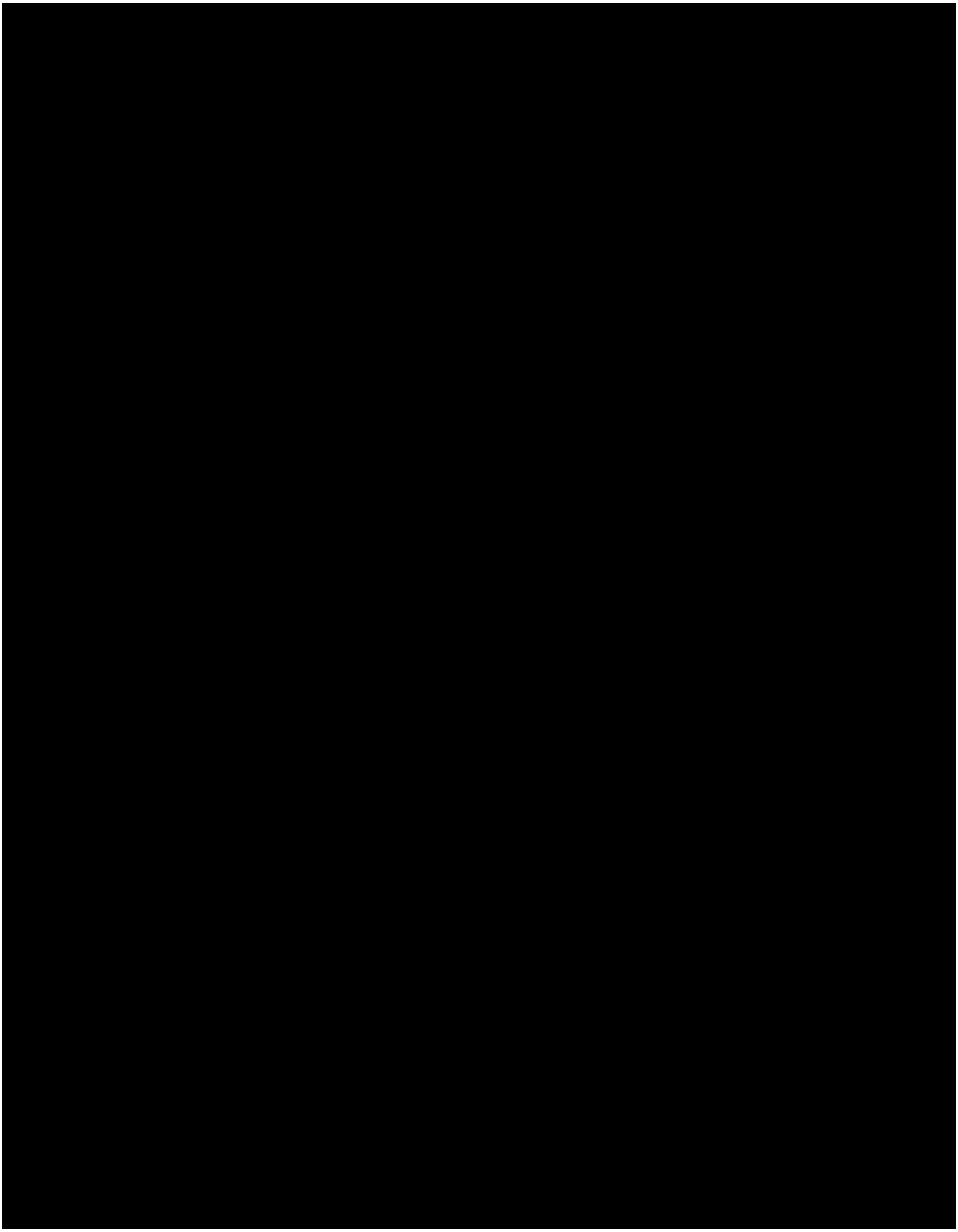
http://kinopoisk.ru/user/4924760/friendsposts/

ЧАСТЬ V

# ИНОЕ КИНО

В последней части я обсуждаю некоторые общие проблемы, касающиеся кинематографа Муратовой.

Далее, в заключительной главе книги, на примере нескольких фильмов, не принадлежащих Муратовой, я пытаюсь определить общие черты того, что назвал в этой книге *кинематографом ситуаций* или *киноантропологией*, которую я понимаю как метод кино и возможную область киноведения.



ГЛАВА 1

# СЕРИИ И ПОВЕРХНОСТИ

В фильмах Муратовой то и дело встречаются серии картинок, которые так или иначе инкорпорированы в фильмы — и это одна из особенностей монтажного стиля режиссера. Это слайды животных в «Долгих проводах», мишени в «Перемене участи»; живые картины голых людей или фотографии на могилах в «Астеническом синдроме»; «фотографии» кентавров в «Увлеченьях»; картины на стенах мастерской, где Офа занимается любовью с врачом, в «Офелии»; Муратова останавливает наше внимание на академических штудиях обнаженной натуры в «Настройщике» и т. д.

«Второстепенные люди» завершаются длинной серией картинок, которые собирает в альбом сумасшедший Миша. Серия начинается с открыток насекомых, продолжается фотографиями кукол — важного для фильма мотива. Затем появляются деталь картины Боттичелли и открытка, изображающая поцелуй «нарцисса», как если бы он был зеркальным отражением, затем следует фотография женщины с кошкой и солдат времен Второй мировой войны. Далее в альбоме появляются банкноты, коробки от фотопленок и пачка сигарет. Наконец, появляются репродукции классических картин, например, фрагмент «Бандитов» Алессандро Маньяско. Возникающие из-за кадра очки позволяют, как через лупу, рассмотреть детали картин. Далее появляются какие-то рекламные картинки, план города, пустая упаковка от таблеток рядом с иконой Богоматери. Завершается эта серия коллекцией ключей, и среди них оказывается тот, который Миша крадет, тем самым порождая коллизии сюжета фильма. Этот последний ключ повешен среди прочих ключей точно так, как когда-то вывешивались на подступающем к зрителю фоне предметы маньеристских обманок. Поскольку близкий фон не позволял проникнуть в перспективную глубь изображения и буквально идентифицировался с поверхностью холста, прикрепленные к нему предметы как будто выступали в пространство, занимаемое зрителем, — так сказать, в предэкранное пространство восприятия.

В таких изображениях грань между картинкой и реальностью начинает исчезать. Картинка выступает со своей плоскости в наш мир.

Ключ — важный компонент интриги «Женщины жизни». Героини ищут ключ, который бы позволил им выйти из заколдованного мира Андрея Андреевича в иное пространство, ключ от зеркала, сквозь которое они стараются улизнуть. Серия «альбом Миши» — одна из самых длинных у Муратовой, и строится она как своего рода авангардистская инсталляция в духе Кабакова. Существенно, конечно, что ключ («золотой ключик» истории) оказывается в конце концов в коллекции дурака и полностью выпадает из диегезиса. Вся история как будто завершается изъятием нарративного «ключа» и переносом его в область этих сериализованных изображений.

В «Двух в одном» эти изобразительные серии буквально пронизывают весь фильм, особенно вторую его часть. Прежде всего это копии классических обнаженных, которыми увешаны апартаменты Андрея Андреевича, но это и порнографическое слайд-шоу, которое не прекращается после того, как персонажи покинули комнату. Это слайд-шоу выпадает из наррации, но продолжает настойчиво разворачиваться для зрителя фильма. Порнография имеет такое же свойство трансцендировать границы иконического, превращаться из изображения в объект желания, выступать за границы репрезентации в зрительский мир, подобно тому, как выступают из дыр в картинах живые головы Маши и Алисы. Речь идет о настоящей иллюзии присутствия[1]. Эти картинки не просто мелькают, Муратова останавливается на них, дает возможность их рассмотреть и располагает их *сериально*. Очевидно, что картинки эти имеют для Муратовой важное значение. Они могут функционировать как некий изобразительный комментарий к фильму, но чаще всего они не выполняют прямой комментирующей задачи.

---

[1] О связи порнографии с живыми картинами в кино см. *Peucker B.* Incorporating Images. Princeton: Princeton University Press, 1995. P. 143–147.

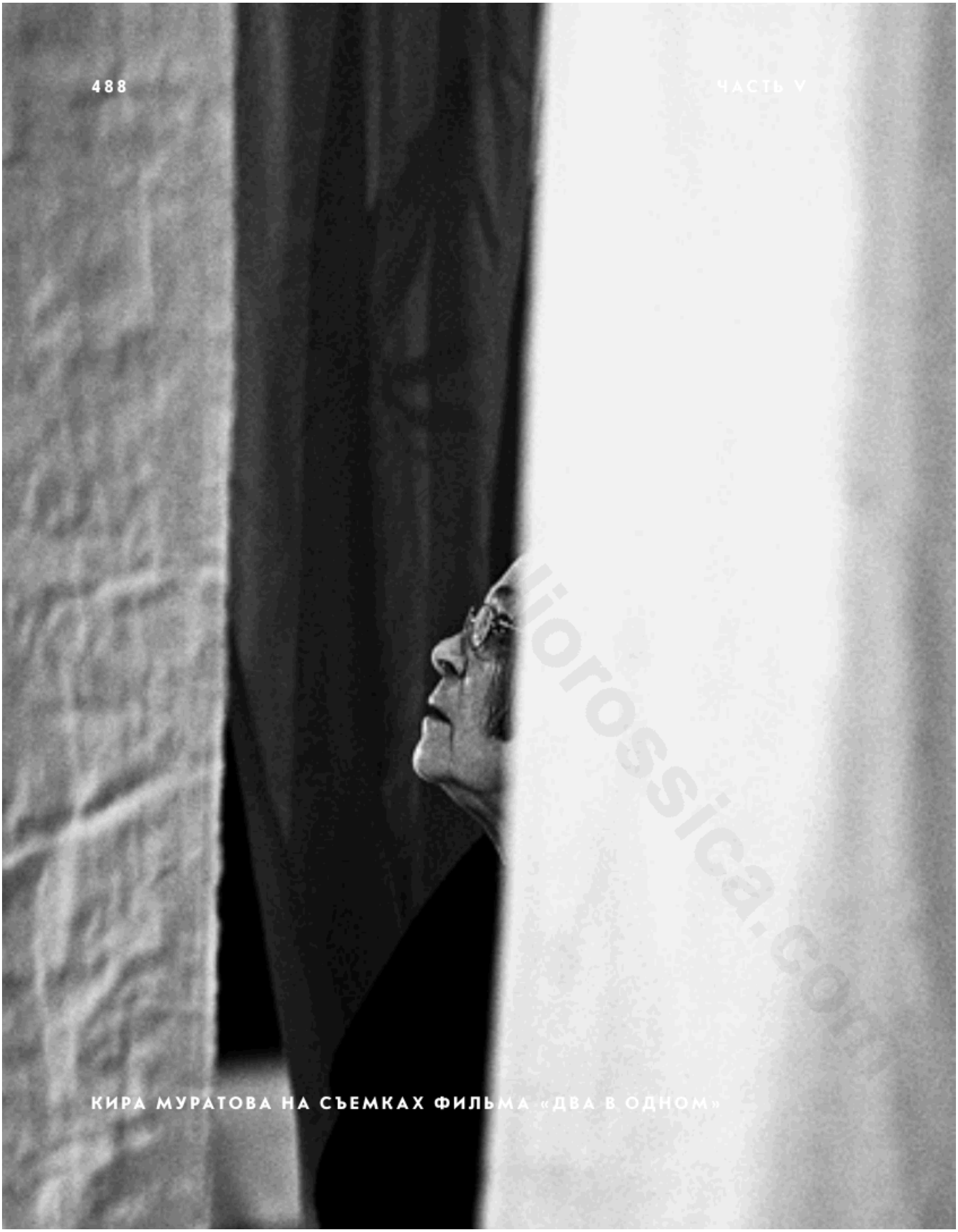
Как я пытался показать на примере мишеней из «Перемены участи», картинки эти сигнализируют переход в иной регистр, например от воображаемого к символическому. Такой переход, связанный с металепсисом, вообще характеризует тексты, инкорпорирующие картинки, например классический экфрасис. Экфрасис — это словесное описание картинок. Жанр был кодифицирован представителем «второй софистики» Филостратом Старшим в его «Картинах» (*Eikones*). «Картины» представляют собой описание, по-видимому, воображаемых изображений. Написаны они в форме своего рода коротких объяснений на экскурсии, которую ведет опытный ритор, обращенных к юному ученику. Эти обращения принципиальны для структуры «Картин». Так, например, в одной из «Картин» — «Приношениях» (*Xenia*) — описываются оставшиеся после вчерашнего пиршества фрукты:

> Весь пол засыпан орехами; одни из них еще схвачены зеленой скорлупой, а эти — немного надтреснули, а у тех уже видны их перепонки внутри. Смотри! Вот здесь груши лежат с грушами, яблоки с яблоками. ‹…› Если посмотришь на этот пучок виноградных лоз, на грозди винограда, что низко спустились, на то, как нарисована каждая ягода, я знаю, ты запоешь песню в честь Диониса…[2]

Такого рода экфрасис внутренне противоречив. С одной стороны, он фиксирует внимание на мельчайших деталях описываемых объектов (перепонки внутри орехов и т. п.), таким образом вызывая у читателя почти физиологическое желание отведать плодов. Плоды предстают внутреннему взору читателя как *присутствующие*. Это как раз и есть то, что Барт называл *гипотипозой*. С другой же стороны, все описанные объекты откровенно выдаются за картинку. Плодов нет, они исчезли, съедены, сгнили. Осталась лишь фиксация их

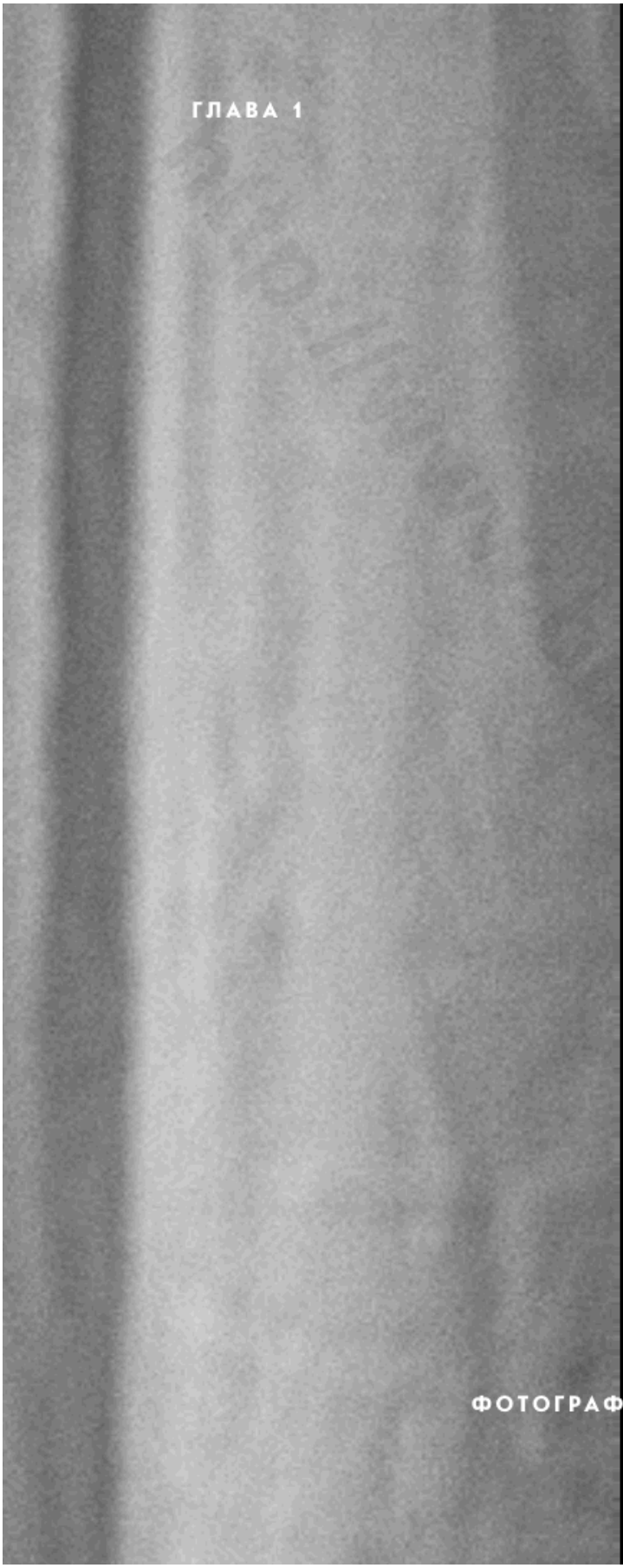
---

[2] *Филострат (Старший и Младший)*. Картины. Каллистрат. Описание статуй. Томск: Водолей, 1996. С. 57–58.



КИРА МУРАТОВА НА СЪЕМКАХ ФИЛЬМА «ДВА В ОДНОМ»

liorossica.com



ФОТОГРАФИЯ КОНСТАНТИНА ДОНИНА (2006)

состояния в изображении. И эта противоречивость между остановкой времени в картинке и дейктическим напряжением момента описания связана как раз с практикой парабасиса — «непосредственного» обращения к ученику («Смотри!»). Момент парабасиса — это момент выхода из пределов текста в область *производства* текста, в ту сферу, где адресат экскурсии — ученик — становится неотличим от читателя[3], а момент, зафиксированный на картине, оказывается неотличим от абсолютно *реального момента чтения* текста. *Момент чтения* начинает взаимодействовать с фиктивным *моментом репрезентации* — все плоды даются в «Приношениях» как достигшие особого *момента зрелости*, после которого наступает увядание. Это совпадение моментов (софистический «кайрос») и создает совершенно особую иллюзию реальности, основанную на выходе из одного диегетического уровня в другой (металепсисе).

Безвременность изображения неожиданно приобретает темпоральное измерение, а следовательно, и связь с повествованием. Отношения между иконической стороной фильма и повествованием всегда достаточно сложны. Описание всегда останавливает наррацию (напомню, что Рансьер считает это противоречие основным противоречием кинематографа как такового), картинка разворачивается в синхронности, нарушающей повествовательный континуум. То, что порнографическое слайд-шоу действует в комнате, где нет героев, где наррa-

---

[3] Марк Бланшар совершенно справедливо замечает, что описание в экфрасисе «создает не интерпретационный контекст, но ситуацию автотелической (*autotélique*) коммуникации, в которой слушатели подобны ученику, следующему за софистом от картины к картине» (*Blanchard M. E.* Problèmes du texte et du tableau: les limites de l'imitation à l'époque hellenistique et sous l'empire // Le Plaisir de parler. Etudes de sophistique compare. Paris: Minuit, 1986. P. 135). Слово «автотелический» составлено из двух корней: *autos* — «я сам» и *telos* — «цель». Оно характеризует ситуации, целью которых являются они сами.

ция прервана, показательно. Доминик Шато выделяет, например, три типа таких отношений: 1) диегетическое оказывается шире иконического; 2) диегетическое интегрирует иконическое; 3) диегетическое господствует над иконическим[4]. В данном случае меня интересует не специфика этих трех вариантов, но лишь возможность систематического несовпадения между повествованием и изображением. У Филострата изображение не предполагает никакого рассказа — это картинка, не знающая времени; но описание, которое дает автор, и выход из пространства описываемой картинки в пространство ученика (зрителя) создают совершенно неорганическое для иконического измерение наррации. Живопись превращается в театр, в котором сложно разыгрываются отношения оживления, перехода из неживого в живое.

Этот софистический эффект оживления у Муратовой распространяется на целые фильмы, хотя и концентрируется вокруг изобразительных серий. Исследовавшая греческий экфрасис Нина Брагинская пишет о «театре изображений»:

> Театр изображений — это такой театр, в котором 1) актером является не человек, а изображение, вещь; 2) рядом с актером-человеком «играют» актеры-куклы, актеры-статуи, актеры-картины; 3) актеры-люди подражают актерам-вещам, неодушевленным куклам, позам статуй и т. д. ‹...› Театр изображений относится к такой ступени развития культуры, когда театральное и изобразительное искусство не имеют строго очерченных границ; театр изображений можно назвать также зрелищным функционированием изобразительного искусства[5].

Функционирование театра изображений в его связи с повествованием хорошо видно в серии картин на тему «Христос в доме у Марии

---

[4] *Chateau D.* Diégèse et énonciation // Communications. 1983. N 38. P. 129.

[5] *Брагинская Н.* Генезис «Картин» Филострата Старшего // Поэтика древнегреческой литературы. М.: Наука, 1981. С. 240.

и Марфы», проанализированной Виктором Стойкитой. Стойкита рассмотрел этот мотив у Питера Артсена и Веласкеса. В обоих случаях мы имеем дело со странной конструкцией. Христос и Мария как бы помещены в рамку внутри большой картины и представлены маленькими фигурами на общем плане. Первый же план занимает еда, которую готовят Марфа и ее служанки. Стойкита видит в этих картинах важный этап в становлении натюрморта как автономного живописного жанра. Картины эти иллюстрируют евангельский эпизод (*Лк. 10:38–42*), рассказывающий о том, как Иисус посетил дом сестер Марии и Марфы. В то время как Марфа хлопотала по хозяйству, чтобы принять гостя, Мария осталась с Иисусом и слушала его. Когда же Марфа попросила сестру помочь ей, Христос ответил: «Марфа! Марфа! ты заботишься и суетишься о многом, а одно только нужно; Мария же избрала благую часть, которая не отнимется у нее». И у Артсена, и у Веласкеса Мария, слушающая Христа, и Марфа, зовущая ее на помощь, изображены в отдельной рамке — в пространстве, как будто вырезанном из пространства картины или вставленном в него. Именно в этом «вырезе» и сосредоточена иллюстрация к евангельской истории. Здесь размещается и разворачивается наррация. На первом же плане натуралистически в виде натюрморта представлена еда. Стойкита называет эту часть холста «вне текста», так как она не имеет прямого повествовательного содержания. Это профанная часть картины, противостоящая небольшой сакральной ее части. Стойкита замечает, что главным новаторством Артсена было смешение этой профанной части и недиегетического пространства зрителя:

> Он ввел в поле зрения произведения фрагмент зрительского пространства, то есть того, что было (в соответствии с нормой) *этой стороной* живописи[6].

---

[6] *Stoichita V.* The Self-Aware Image. An Insight into Early Modern Meta-Painting. Cambridge: Cambridge University Press, 1997. P. 8.

Сходное движение имеется и в «Чеховских мотивах», сопрягающих профанное, сакральное и зрительское пространства, хотя и не отделяя первое от второго так решительно, как Артсен или Веласкес.

Выход из повествования оказывается выходом в метапространство восприятия — пространство, в котором, так сказать, формируется высказывание. Таким образом, имеет место металепсис, сложно подключающий картинку к повествовательному слою.

Понятно, что описательное, в экфрасисе данное через слово, в живописи эмансипируется от словесного. В обоих случаях и «рассказ», и «описание» даются нам в иконических знаках, хотя сама структура картин, резко отделяющая оба слоя, как бы сохраняет память о знаковом различии словесного и иконического. Первое всегда тяготеет к повествованию, второе — к описанию. Особенно неопределенным становится различие между описанием и повествованием в кинематографе, который одновременно описывает мир (дает нам его мимметическую копию) и повествует. Движение камеры, кажущееся чисто «описательным», может легко завершиться в режиме повествования, когда в кадре возникает и начинает действовать персонаж.

Бартелеми Аменгаль пишет об этой проблеме применительно к кино:

> На двух крайних полюсах описания обосновываются две формы рассказа: та, в которой реальность самоповествует (фильмы Люмьера), — здесь кино говорит словами мира; и та, в которой автор заставляет говорить мир словами мира, но также и его собственными. Оппозиция «описание *versus* повествование», пришедшая к нам из литературной критики и практики романа (как XIX века, так и Нового романа), подсказывает нам, что описание может восходить к прямой речи, *мимесису*; а повествование — к свободной непрямой речи, *диегезису*. Трудно, однако, закрепить за мимесисом исключительное право на описание, а за диегезисом — на повествование[7].

---

[7] *Amengual B.* Le cinema: un art de la description? // Cinémathèque. 1995. Automne. P. 13.

Аменгаль по-своему прав, хотя прав и Рансьер, видящий в кино непрекращающуюся борьбу между миметическим и диегетическим. Классическое кино в принципе работает более или менее в режиме неразличимости одного от другого. Муратова, однако, сознательно обостряет эту оппозицию, почти возвращая ее к классической оппозиции экфрасиса, оппозиции между словесным и изобразительным, нарративным и описательным. Эта радикализация двух сторон кинематографа прежде всего выражается в изоляции живых картин, каталептических поз, экспрессивистских упражнений и, конечно, *серий* изображений. Эти элементы резко останавливают повествование и инкорпорируются в него как чисто миметические, дескриптивные фрагменты.

Организация этих фрагментов в серии показательна: вместо разворачивания наррации дается цепочка свободно рядоположенных элементов, не связанных никакой логикой нарратива. Альбом, коллекция — лучшие модели такой организации изображений. Серия отличается от повествования тем, что она не признает причинно-следственных связей. Особенно много таких серий в «Астеническом синдроме» — фильме, который по своей форме является кульминацией сериализации и распада причинности. Включенная в него серия — купидон с пионерским галстуком, реклама морковки для младенцев, изображение Ленина среди кур и картинка зловещей Кали с высунутым кровавым языком и отрубленной головой в руке — являет собой наивысший пример сериализации, отметающей всякий логический или причинный способ организации. Первая картинка серии — купидон-пионер — уже подразумевает принцип сочетания несочетаемого, создающий сильный комический эффект. Весь фильм в значительной мере следует в своей организации этому принципу. И лишь постепенно поэтика Муратовой меняется, и ее начинают особенно интересовать ходы, соединяющие между собой серии, то есть именно фигуры металепсиса. Серии при этом

сохраняются, но между ними движутся «трикстеры» и строятся фигуры перехода с уровня на уровень. Кульминацией сериальных конструкций, основанных на металепсисе, является «Два в одном».

Делез связал радикальную критику каузальности со стоической традицией. Стоики считали, что одно тело не может по-настоящему воздействовать на другое тело, так как тела непроницаемы и автономны. Причины того, что происходит с телами, надо искать исключительно в них самих. Тела, однако, взаимодействуют, но взаимодействие это происходит на уровне *поверхностных эффектов*. Так, когда мы надрезаем тело, мы не меняем его природы, но лишь оставляем на нем поверхностную мету, которую Делез называет *бестелесным событием*. Но если смысл организуется бестелесными событиями, которые не обладают причинно-следственным основанием, то мы, естественно, оказываемся в сериальном, а не в повествовательном мире. Серия — это рядоположение бестелесных событий (разрез не имеет телесной природы и не определяется природой «надрезанного» тела), которое не знает причинной (то есть нарративной) развертки.

Мир поверхностных эффектов, который Делез во всей чистоте нашел у Льюиса Кэрролла, — это мир симулякров, то есть таких образований, которые не имеют внутреннего различия. Это лишь своего рода поверхности, куклы, на которые нанесены бестелесные меты. Но именно такой мир мы обнаруживаем во многих фильмах Муратовой, и особенно в «Двух в одном», где всё — *поверхность*. Делез так характеризует мир «Алисы» Кэрролла:

> Речь идет не о приключениях Алисы, а об Алисином приключении: об ее карабканьи на поверхность, об отказе от ложной глубины, об открытии ею того обстоятельства, что все происходит на границе. Именно поэтому Кэрролл отклонил первое название книги: «Приключения Алисы под землей».
>
> То же самое — если не в большей степени — происходит и в Зазеркалье. Здесь события — радикально отличающиеся от вещей — наблюдаются уже не в глубине,

> а на поверхности, в тусклом бестелесном тумане, исходящем от тел, — пленка без объема, окутывающая их, зеркало, отражающее их, шахматная доска, на которой они расставлены согласно некоему плану. Алиса больше не может идти в глубину[8].

Зеркальность и «поверхностность» действительно придают «Двум в одном» (фильм прямо отсылает к Кэрроллу) явный оттенок симулятивности. Все здесь — картонное, внешнее (как картинка), ненастоящее. Вместо настоящего нарратива нам предлагается постоянное соскальзывание по зеркальной поверхности из одного мира в другой. Делез видел идеал такой поверхностно-сериальной конструкции в «Сильвии и Бруно» того же Кэрролла:

> В «Сильвии и Бруно» техника перехода от реальности ко сну и от тел к бестелесному расширена, полностью обновлена и доведена до совершенства. Только огибая поверхность и следуя границам, можно переходить на другую сторону — таковы свойства кольца Мебиуса. Неразрывность изнаночной и лицевой сторон смещает все уровни глубины[9].

Но такая конструкция решительно меняет положение зрителя фильма, который больше не занимает места, из которого осуществляется идентификация. Ведь идентификация — это интериоризация внешнего, видимого; поглощение поверхности глубиной. Теперь зритель не идентифицируется с миром фильма, но скользит по нему, и его маршрут принимает форму топологии того мира, который создает режиссер. Серия гобеленных орнаментов, которую Муратова инкорпорирует в «Астенический синдром», в этом смысле особенно показательна. Орнаменты эти не отсылают ни к какому означаемому и дают чистую игру зеркальных симметрий, черного и белого. Это игра чистой поверхности и ее трансформаций.

---

[8] *Делез Ж.* Логика смысла. С. 23–24.

[9] Там же. С. 25.

http://www.bibliorossica.com

Муратова двойственна в определении места, отводимого зрителю. С одной стороны, зритель, как, например, в «Астеническом синдроме», ставится на место астенического героя и подвергается (через воздействие «фильма в фильме») такой же агрессии, как и впадающий в ступор Коля. С другой стороны, Муратова отводит зрителю функцию судьи над происходящим. Эта двойственность совершенно очевидна в «Настройщике». Но то же самое мы наблюдаем и в ситуации, проанализированной Стойкитой. Здесь профанный слой, относящийся к моменту восприятия, к его, так сказать, реальности, изобличается как ложный. И одновременно этот слой выбрасывается вперед на зрителя и укоряет его в забвении «благой части». Выход в пространство производства высказывания и его восприятия оказывается достаточно *агрессивным*. Напомню, что Лиотар говорил о живых картинах в кино в контексте эротики и садизма.

В результате зритель понимается одновременно и как человек, идентифицирующийся с персонажем («потребитель» в терминологии Адорно), и как созерцатель со стороны («эксперт»). Комментируя доступность «Настройщика» неискушенному зрителю, Муратова говорит:

> Есть роковая красавица злодейка, что считается привлекательным моментом с точки зрения коммерческого успеха, и есть слияние зрителя с теми, кто выступает в финале как страдающая сторона. Зритель может подумать: вот и я так живу, вот и я такой же добрый, меня так же обижают, я так же страдаю, но я все равно не становлюсь злым, плохим, а продолжаю быть хорошим. Но многие, может, подумают иначе[10].

Зритель, таким образом, идентифицируется то с персонажем, то с автором. Но эта постоянно взаимоисключающая си-

---

[10] Кира Муратова: «То, что называется „кич“ или „безвкусица“, мне не чуждо».

стема точек зрения и идентификаций в конце концов (и особенно в «Двух в одном») иронически снимает идентификацию как таковую, подменяя ее скольжением по поверхности, по ленте Мебиуса, о которой говорит Делез. Фильм предлагает себя зрителю как система разных зеркал. Зеркальность, например, возникает в начале «Настройщика», когда Лина просит Андрея накрасить ей губы, так как нет зеркала (кусочек зеркала, впрочем, вскоре обнаруживается). Андрей садится напротив Лины и ведет себя так, как если бы он был ее отражением; красит Лине губы так, как если бы она делала это сама. Лина, как и полагается нарциссу, видит себя в Андрее. Позже они с Андреем усаживаются перед зеркалом и неподвижно замирают. Лина говорит:

> А у тебя бывает так: примешь какую-нибудь случайную позу и хочется застыть в этом положении, и так приятно, сидела бы и сидела бы, хоть целую вечность?

Это, конечно, продолжение уже известной нам темы каталепсии, псевдосмерти и превращения человека в живую картину. Но зеркало, в котором застыли герои, прямо обращено к зрителю, которому предлагают увидеть себя в Лине и Андрее[11].

Повествование все время фиксируется в картинке, которая прерывает его движение и которая оказывается с этим движением в явном конфликте, разрушая причинность, обосновывающую наррацию. Когда-то Лиотар говорил о *разногласии*, *распре* (*le*

---

[11] Зеркало, в котором застывают герои, а потом смотрят в камеру, возникает в финале фильма «Познавая белый свет». Оригинальность этого плана связана также и с тем, что один из персонажей, занимающий место зрителя, бросает камень и разбивает это зеркало. Этот момент маркирует конец фильма. В тот момент, когда зритель отказывается отражаться в фильме, кино прекращается.

http://www.philologos.com

*différend*), не позволяющей согласовать между собой высказывания, касающиеся различных уровней референтной реальности и различных логик ее описания. Он же говорил о металепсисе как о фигуре, позволяющей преодолеть это разногласие, о возможности «абсорбировать разногласия через металепсисы»[12]. Таким металепсисом может быть превращение Андрея из персонажа в зрителя или фиктивного соавтора, позволяющее условно согласовать различные уровни текста, которые в принципе не могут быть объединены.

Распределение функций между повествованием и «описанием» у Артсена и Веласкеса соответствует классическому и устаревшему разделению знаков на «естественные» и «искусственные». Традиционно к естественным знакам относились иконические. Они позволяли представлять мир в категориях чувственной иллюзии присутствия. Искусственные знаки — речь — всегда считались неспособными к иллюзорной имитации мира, но зато обладали возможностью трансцендировать чувственное и достигать мира идей, интеллигибельного. В картинах Артсена и Веласкеса дискриминация живописных зон воспроизводит разделение на области «естественных» и «искусственных» знаков. Там, где разворачивается иллюстрация к словесному тексту истории Христа и повествуется о достижении благого, царят словесные, «искусственные» знаки. Там же, где изображается еда, безраздельно царят «естественные», иконические знаки. Именно эта зона маркируется как зона чувственного *присутствия*, в то время как инкорпорированная картинка Христа и Марии обладает гораздо меньшим потенциалом наличия. Повествование движется, меняется, все в нем тяготеет к исчезновению. Иконическое же останавливает движение и замирает в каталепсии при-

[12] *Lyotard J.-F.* The Differend. Phrases in Dispute. P. 26.

сутствия[13] (мнимость которого многократно выявлялась философской критикой «метафизики» и связанной с ней репрезентации).

Муратова в своей поэтике одновременно снимает «разногласие» Лиотара через металепсис и подчеркивает его через агрессивное использование фикции присутствия. И это особенно ясно выражено в «Двух в одном». Чем более агрессивным становится Андрей Андреевич, чем активней он превращает объекты своего желания в неподвижные изображения — картины, куклы, — тем радикальнее металепсис, который использует Муратова, толкающая зрителя к безостановочному переходу от одного уровня реальности или описания к другому — от кулис к сцене, от сцены к кино, от кино к живописи, от живописи к куклам и слайдам и т. д. Фиксация присутствия всегда дается Муратовой не как финальная метафизическая иллюзия, но как элемент движения, которое разоблачает эту фиксацию в качестве чистой иллюзии. Можно говорить в связи с этим о некоем приостанавливаемом и вновь запускаемом металепсисе, осуществляющем безостановочное колебание между человеком и животным, живым и неживым, жертвой и охотником и т. п. Система зеркал здесь служит именно этой цели.

Муратова использует двойную стратегию — инкорпорирования разных уровней (прежде всего живой картины и повествования) и их радикального сталкивания. Контраст «пассивности» и «активности», характеризующий, по мнению Рансьера, существо кинематографической поэтики, до предела обостряется Муратовой, которая позволяет этим полюсам меняться местами.

---

[13] Об экфрасисе, проблеме языка описания и присутствии см.: *Krieger M.* Ekphrasis. The Illusion of the Natural Sign. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1992; *Adams H.* Ekphrasis Revisited, or Antithetically Reconstructed // Revenge of the Aesthetic / Ed. by M. P. Clark. Berkeley — L. A.: University of California Press, 2000. P. 45–57; *Miller J. H.* Friedrich Schlegel and the Anti-Ekphrastic Tradition // Revenge of the Aesthetic. P. 58–75.

ГЛАВА 2

# «ОПЫТЫ»

Эта зеркальность экрана, в котором зритель должен увидеть себя, придает исследованиям Муратовой особый характер. В начале этой книги я определил жанр муратовской антропологии как *описательную философию*, теперь, когда обзор ее фильмов завершен, уместно поставить вопрос о специфике этой описательной философии. Описательность, конечно, прямо соотносится с доминированием поверхности над глубиной. Экспрессивизм муратовских персонажей никогда не открывает в них глубины, но лишь наслаивает одну «поверхность» на другую. Но такое наслаивание поверхностей взывает именно к описанию, а не к объяснению или метафизике внутренних смыслов и субъективности, которые Муратова решительно и последовательно отметает на протяжении всей своей карьеры.

Мне представляется, что создаваемое Муратовой ближе всего «Опытам» Монтеня.

В центре «Опытов» с самого начала стоит старый топос мира как театра, где все — актеры, все лицемерят и носят маски, где видимость скрывает за собой сущность. В этом мире тотальной утраты идентичности Монтень стремится найти свое место, которое он определяет для себя в категориях стоицизма и эпикурейства: быть собой, найти себя. В 1571 году философ удаляется от мира, и этот шаг может пониматься именно как стремление уйти из мирового театра и обрести особое, устойчивое место для самого себя. Жан Старобински пишет:

> То, чего ищет Монтень, — место в этом мире, которое было бы действительно его, в отличие от других людей, которые позволяют воображению, высокомерию, тщеславию увлечь себя и которые в результате отсутствуют в самих себе (*s'absentent d'eux-même*)[14].

---

[14] *Starobinski J.* Montaigne en movement. Paris: Gallimard, 1982. P. 22.

Только умирая, человек сбрасывает маску и становится самим собой. Монтень посвятил изречению Цицерона «философствовать — это учиться умирать» отдельное эссе своих «Опытов».

Философ избирает стоическое отшельничество, дистанцию, позволяющую созерцать мир со стороны. Но одиночество приносит плоды, противоположные ожидаемым.

Мыслитель пишет:

> Мне показалось, что для моего ума нет и не может быть большего благодеяния, чем предоставить ему возможность в полной праздности вести беседу с самим собою, сосредоточиться и замкнуться в себе...[15]

Иными словами, речь шла об обретении себя, своей идентичности в нарциссических, зеркальных отношениях с самим собой. Но чем дальше Монтень уходит от мира, чем больше погружается в интроспекцию, тем в больший ужас он приходит:

> ...напротив, мой ум, словно вырвавшийся на волю конь, задает себе во сто раз больше работы, чем прежде, когда он делал ее для других.
>
> И действительно, ум мой порождает столько беспорядочно громоздящихся друг на друга, ничем не связанных химер и фантастических чудовищ, что, желая рассмотреть на досуге, насколько они причудливы и нелепы, я начал переносить их на бумагу, надеясь, что со временем, быть может, он сам себя устыдится[16].

Зеркальность самосозерцания приводит Монтеня к пониманию, что его собственное Я — эта та же непостоянная видимость, которую он обнаруживает во внешнем мире.

---

[15] *Монтень М.* Опыты. М.: Изд-во АН СССР, 1958. Т. 1. С. 42.

[16] Там же. С. 42.

http://www.philosophia.com

Монтень любит рассуждать о срывании масок, об обнаружении истины под маской, но не в состоянии позитивно описать существо этой истины[17].

В эссе «Об уединении» Монтень обсуждает советы римских стоиков Плиния Младшего и Цицерона, рекомендовавших уйти от жизни, чтобы «оставить после себя хоть крупицу такого, что принадлежало бы только тебе», и тем самым, как говорил Цицерон, «обеспечить себе своими творениями вечную жизнь». Монтень возражает своим античным предшественникам:

> Это, мне кажется, было бы вполне правильно, если бы речь шла о том, чтобы уйти из мира, рассматривая его как нечто, находящееся вне тебя; названные же мною авторы делают это только наполовину. Они задумываются над тем, что будет, когда их самих больше не будет; но тут получается забавное противоречие, ибо плоды своих намерений они рассчитывают пожать в этом мире, однако лишь тогда, когда они сами будут уже за его пределами[18].

Монтень указывает на ту самую ситуацию, в которую Муратова ставит своих зрителей, — быть вне мира фильма и быть внутри этого мира одновременно, — ситуацию безостановочного перехода извне внутрь, изнутри наружу, то есть именно металепсиса. В конце концов Монтень в полной мере осознает, что тавтологическое Я, равное самому себе, — это миф. В эссе «О непостоянстве наших поступков», в котором он решительно отметает принцип идентичности по отношению к собственному Я, он в числе прочего декларирует:

---

[17] Этот жест напоминает мне о призыве Андрея из «Настройщика» идти срывать маски с брачных аферистов. Ирония этого призыва, конечно, заключается в том, что он принадлежит человеку в маске.

[18] *Монтень М.* Опыты. Т. 1. С. 307.

> Мы все лишены цельности и скроены из отдельных клочков, каждый из которых в каждый данный момент играет свою роль. Настолько многообразно и пестро наше внутреннее строение, что в разные моменты мы не меньше отличаемся от себя самих, чем от других[19].

Это описание человека (а в сущности, самого себя) у Монтеня совпадает с самооценкой Муратовой, которая так себя характеризует:

> Вообще, я человек довольно эклектичный во всех отношениях. Люблю всякие смеси и коллажные устройства в драматургии и в игре актерской, люблю, чтобы был винегрет[20].

Открытие Монтенем внутренней эклектичности Я, невозможности идентичности формирует философский метод французского мыслителя: искать свою идентичность (от идеи которой он все-таки не хочет отказаться) во внимательном изучении себя и других, в понимании себя через других и других через себя. Это метод — зеркальный, но не требующий тавтологии, удвоения. Между моим Я и Другим существует связь, но она не миметическая. Или, вернее, там, где она становится миметической, следует дистанцироваться от объекта и внести в миметизм различие. У Муратовой сходная установка принимает характер постоянного соскальзывания от «внешней» позиции «эксперта» к «внутренней» позиции «потребителя». Это постоянное со-

---

[19] *Монтень М.* Опыты. Т. 2. С. 14.

[20] Или то же самое, но выраженное несколько иначе: «Я люблю эклектику, винегрет и коллаж, и чтобы было в фильме понамешано всего, и истоки моего кино тоже таковы, вероятно. А может, у меня где-то внутри, в характере заложено, чтобы я так любила именно мешанину, все разное и все вместе» (Кира Муратова: «То, что называется „кич" или „безвкусица", мне не чуждо»).

скальзывание (Старобински называет его «движением» Монтеня) определяет всю форму «Опытов».

Любопытно, что у Монтеня, как и у Муратовой, эта *зеркальная асимметрия* принимает форму интереса к животным, которые являются отражением человека, но таким, в котором явлено различие. Отношения же между животным и человеком, которым Монтень уделяет очень большое внимание, сами относятся к области неопределенности. Напомню знаменитую фразу Монтеня: «Когда я играю со своей кошкой, кто знает, не забавляется ли скорее она мною, нежели я ею!»[21]

И, наконец, прямым отражением этого скепсиса по отношению к идентичности является *ирония*. Ирония — это выражение несовпадения, нестыковки. Мир, в котором воцаряется неразличение, где все отражается во всем, в принципе утрачивает серьезность. «Веселенькое», обнаруживаемое Муратовой в озверевшей очереди за рыбой, — это продукт смягчения оппозиций. Все тут принимает оттенок клоунады, хотя и не становится клоунадой до конца. Муратовский смех — это не смех бахтинского очистительного карнавала, но это и не смех классической сатиры вроде Салтыкова-Щедрина. Это ирония обнаружения несоответствия, различия, несовпадения. Это результат поломки нарциссического зеркала, где хочется видеть «то же самое», «А, равняющееся А», а является «то же», но с иронической поправкой, сдвигом.

Ирония находится в прямой связи с экспрессивизмом. Экспрессивный герой стремится выразить, представить себя. Но сама воз-

---

[21] Монтень пишет: «Тот недостаток, который препятствует общению животных с нами, — почему это не в такой же мере и наш недостаток, как их? Трудно сказать, кто виноват в том, что люди и животные не понимают друг друга, ибо ведь мы не понимаем их так же, как и они нас. На этом основании они так же вправе считать нас животными, как мы их» (*Монтень М.* Опыты. Т. 2. С. 144).

можность такого представления предполагает однозначность отношения между смыслом и его выражением. Как если бы существовал некий смысл, который в состоянии манифестировать, выразить себя. Утопия экспрессивизма опирается на представление о соответствии между означающими и означаемыми. Но поскольку экспрессия вся основывается на неадекватности, несовпадении означающего и означаемого, возникает парадокс, сформулированный сначала Бергсоном, а затем развитый Владимиром Янкелевичем:

> Люди говорят не для того, чтобы быть понятыми, но чтобы скрыть себя. Самое пикантное в этом то, что они должны быть не поняты, чтобы лучше быть понятыми! Речевая практика, таким образом, — это препятствие, являющееся органом; она останавливает и пропускает, так как смысл может пройти лишь остановленным и уменьшенным. Это противоречие составляет всю трагедию Выражения (*de l'Expression*)[22].

Но, замечает Янкелевич, «этот парадокс и есть ирония»[23].

Чем более экспрессивным оказывается герой Муратовой, чем больше презентация тяготеет к каталепсии, тем более ироничным становится движение режиссерского парабасиса, разоблачающего экспрессивизм как несовпадение уровней, слоев, как лиотаровскую «распрю». Ирония эта за всякой самопрезентацией обнаруживает только «парадокс», за всяким «присутствием» — фикцию.

Само слово «Опыты» (*Essais*) было впервые применено Монтенем к разработанной им литературной форме. Слово это восходит к латинскому *exagium* — «вес, взвешивание», но во французском времен Монтеня оно означало пробу, испытание, попытку[24].

---

[22] *Jankélévitch V.* L'ironie. Paris: Flammarion, 1964. P. 47.

[23] Ibid. P. 48.

[24] *Friedrich H.* Montaigne. Paris: Gallimard, 1968. P. 356.

Эта форма не имеет завершенности и все время взывает к возобновлению эксперимента, пробы. Форма «опыта» — это открытая форма самого *движения* мысли, в которой идентичность Я дается как «открытость Я различному» (или «множеству» — *un soi ouvert au divers*, по выражению Франсуа Жюльена[25]).

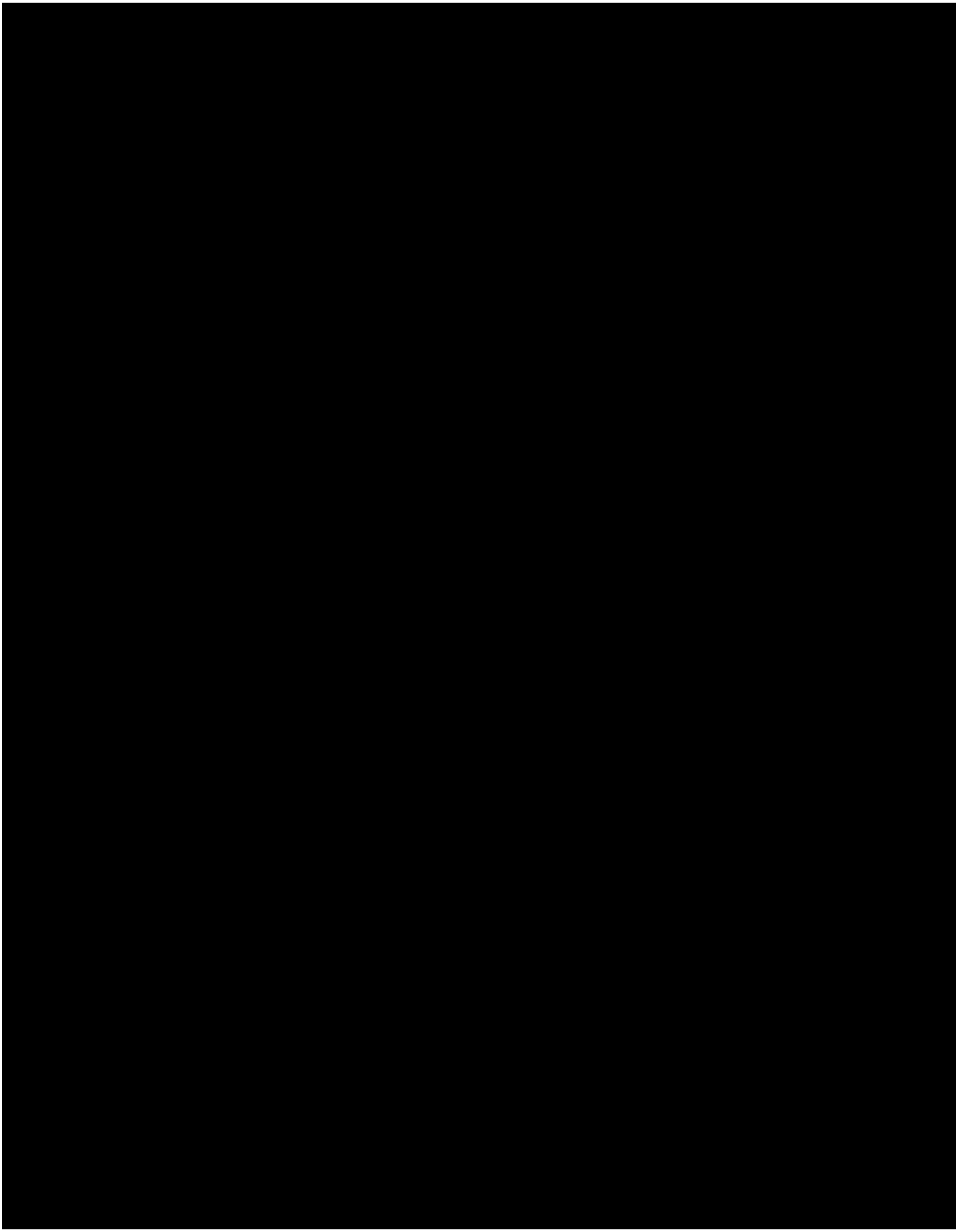
И именно такое Я предполагает, на мой взгляд, форма фильмов Муратовой, где зрителю то предлагают увидеть себя в самопредставлении персонажей (фикции, которую они о себе строят), то дистанцироваться от «странных» людей Муратовой и занять позицию стороннего наблюдателя. Зеркало таких фильмов то оборачивается прямо к зрителю, то отворачивается от него в сторону. Но когда зеркало это обращено прямо нам в лицо и в зеркале этом оказываются персонажи вроде Ренаты Литвиновой, нам действительно не остается ничего иного, как, отчаявшись, найти в этом хаосе черт непротиворечивое единство, обратиться к самой форме фильма, форме «опыта» и увидеть в ней движение сознания[26] как движение иронии.

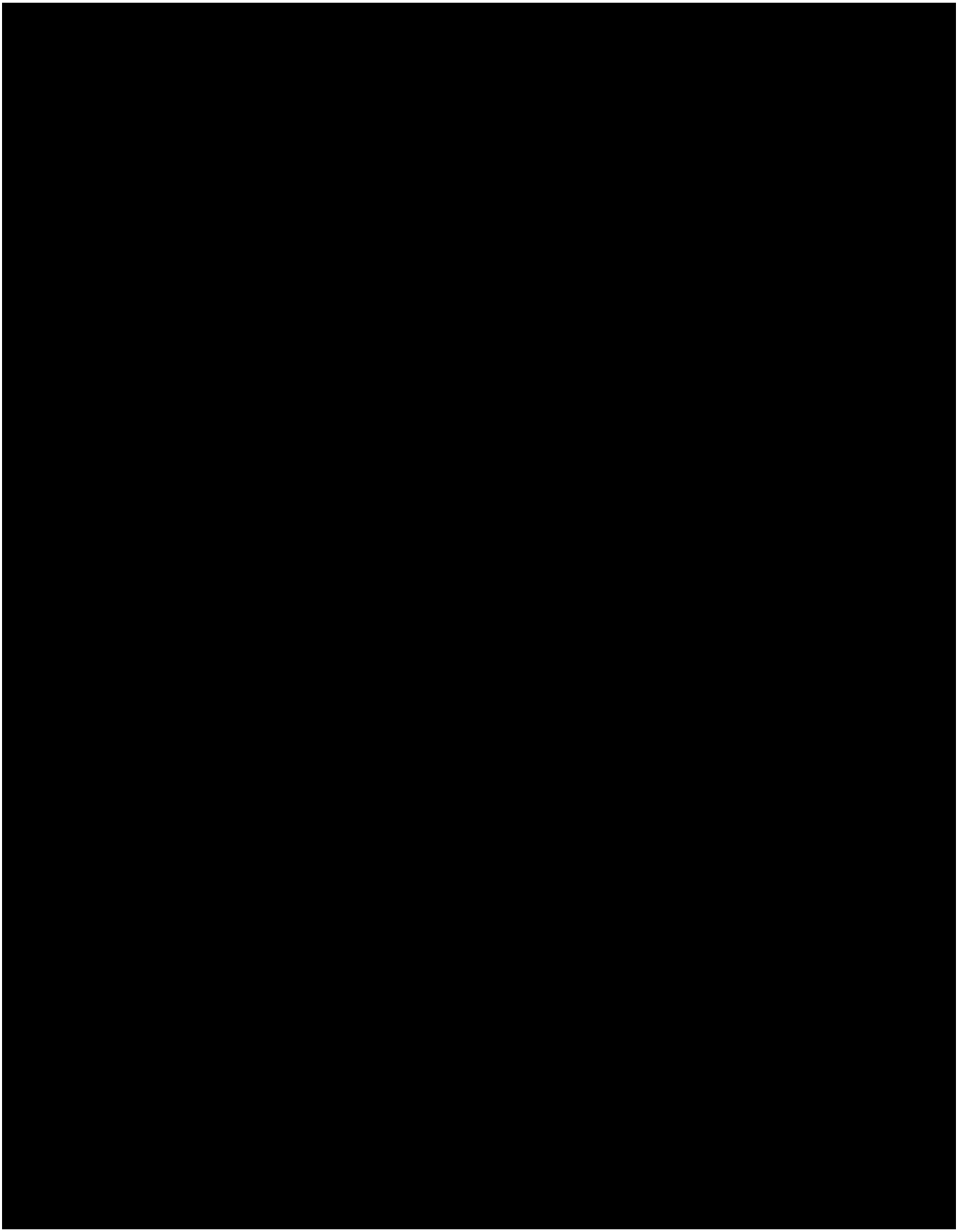
---

[25] Жюльен применяет эту формулу к Монтеню (*Julien F.* Un sage est sans idée. Paris: Seuil, 1998. P. 200).

[26] Вот как формулирует связь логики сознания с противоречивостью обликов Монтень: «В зависимости от того, как я смотрю на себя, я нахожу в себе и стыдливость, и наглость; и целомудрие, и распутство; и болтливость, и молчаливость; и трудолюбие, и изнеженность; и изобретательность, и тупость; и угрюмость, и добродушие; и лживость, и правдивость; и ученость, и невежество; и щедрость, и скупость, и расточительность. Все это в той или иной степени я в себе нахожу в зависимости от угла зрения, под которым смотрю. Всякий, кто внимательно изучит себя, обнаружит в себе, и даже в своих суждениях, эту неустойчивость и противоречивость. Я ничего не могу сказать о себе просто, цельно и основательно, я не могу определить себя единым словом, без сочетания противоположностей. *Distinguo* [Я различаю (*лат.*)] — такова постоянная предпосылка моего логического мышления» (*Монтень М.* Опыты. Т. 2. С. 11–12).

http://www.bibliorossica.com





# ВМЕСТО ЗАКЛЮЧЕНИЯ. КИНЕМАТОГРАФ СИТУАЦИЙ, ИЛИ КИНО КАК АНТРОПОЛОГИЯ

Наконец, я хотел бы дать некоторые уточнения по поводу самого термина «киноантропология», который я вынес в заглавие этой книги. Антропология — это знание о человеке. Кант считал, что возможны два типа антропологии — физиологическая и прагматическая:

> Физиологическое человековедение имеет в виду исследование того, что делает из человека *природа*, а прагматическое — исследование того, что *он*, как свободно действующее существо, делает или может и должен делать из себя[1].

Антропология, о которой идет речь, — несомненно, *прагматическая*. И прагматика такой антропологии реализуется в определенных *ситуациях*, в которых человек может «свободно» реализовать человеческое в себе. Напомню, что Сартр писал о «театре ситуаций» именно в контексте свободной прагматики поведения:

> Справедливо то, что человек свободен в той или иной ситуации и что в ней и благодаря ей он выбирает то, чем он хочет быть, а следовательно, мы должны показать в театре простые и человеческие ситуации и свободных людей в этих ситуациях, выбирающих, чем им быть[2].

Правда, сегодня мы бы с большей осторожностью отнеслись к понятию *свободного* поведения. Мы достаточно отчетливо понимаем, что инкорпорирование в ситуацию уже исключает полную свободу поведения. И все-таки всякая ситуация оставляет пространство для выбора, в котором неопределенность участвующего в ней уменьшается, а человеческое являет себя в большей определенности.

---

1 *Кант И.* Антропология с прагматической точки зрения // *Кант И.* Собр. соч. в 6 т. М.: Мысль, 1966. Т. 6. С. 351.

2 *Sartre J.-P.* For a Theater of Situations. P. 4.

http://www.propagandaproject.com

Особенность зрелых фильмов Муратовой, однако, заключается в том, что человек в этих фильмах часто предстает как некое пограничное существо. Уже в «Среди серых камней», отмечающих переход к «зрелому» периоду, Муратова активно обыгрывает положение человека на границе между живым и неживым (кукла и ребенок), между человеком в его классическом понимании и животным. Эти зоны неопределенности проходят через многие фильмы режиссера, в которых часто царит неразличение между каталептиком, мертвецом и живым, безумием и психической нормой, изображением и человеком и т. п. Человек систематически дается Муратовой как существо крайне проблематичное. В начале книги я говорил о том, что режиссера интересует «сущность» человека и, возможно, вопрос о том, можно ли вообще говорить о наличии такой сущности. Мне представляется, что «сущность» человека в глазах Муратовой формируется именно в контексте прагматики, то есть действия в определенных ситуациях.

Сегодня принято считать, что человек рождается не совсем человеком, но лишь постепенно им становится в процессе обучения и включения в мир общественных институций. Институции эти, как и сам процесс обучения, однако, не отмечены чем-то определенно человеческим. Лиотар прямо говорит о них как о «нечеловеческом»: «Всякое обучение нечеловечно потому, что оно не происходит без принуждения и ужаса»[3]. В таком контексте можно говорить о нечеловеческом как сфере, в которой осуществляется антропологическая прагматика. Человек становится человеком только тогда, когда из неопределенности детства переходит в нечеловеческую определенность аппаратов, институций и связанных с ними ситуаций. Адорно считал, что *разум*, традиционно являющийся важнейшей принадлежностью человека, есть результат от-

---

[3] *Lyotard J.-F.* The Inhuman. Stanford: Stanford University Press, 1991. P. 4.

деления от человеческой природы, которую он начинает отрицать. Разум, по мнению Адорно, уничтожает в человеке сохраняющиеся в нем природные, «естественные» элементы.

Муратова чрезвычайно чувствительна к этому аспекту цивилизации. В «Астеническом синдроме» она помещает одну из линий фильма в школу как в институцию, которая воплощает для нее бесчеловечное пространство перехода от природной неопределенности детства к нечеловеческой определенности человека. Тот же сюжет выходит на первый план в «Девочке и смерти», где разыгрывается фундаментальная антропологическая ситуация перехода от физиологии к прагматике: девочка-отравительница становится человеком в ситуации отрицания «человеческого» в смысле гуманистической традиции.

Выделение природного «человеческого» и социального «человеческого» задолго до Муратовой занимало Роберто Росселлини в таком его фильме, как, например, «Европа 51» (1952). В какой-то момент Росселлини начал экспериментировать с ситуациями почти так же, как значительно позже Муратова. В 1947 году он создал «Германию, год нулевой» — фильм, построенный вокруг самоубийства мальчика, поступка, делающего невозможным веру в Бога. В 1949 году он снял «Стромболи — земля Божья», где героиня Ингрид Бергман открывает для себя возвышенное, нечто, превосходящее способность разума постигать и называть. В «Европе 51» он решает экспериментально скомбинировать обе ситуации — самоубийства ребенка и открытия Айрин, которую играет Ингрид Бергман, абсолютно человеческого и одновременно возвышенного чувства всеохватывающей любви к ближнему. В конце фильма, где Росселлини отступает от реалистической традиции, Айрин поставлена перед выбором: либо институционализировать свою любовь к страждущим, либо быть навсегда похороненной в лечебнице для душевнобольных. Ей предлагают признать прони-

зывающее ее чувство любви частью семейной институции или социальной программы (политической партии) либо нормализовать ее в рамках христианской религии и филантропии. Наконец ей предлагается последний выбор — признать себя святой, в душе которой действует сила религиозного призвания. Но самоубийство сына не дает ей институционализировать абсолютно человеческое в себе в категориях святости[4]. С точки зрения Росселлини, у общества не остается никакой логической альтернативы, кроме заключения героини в сумасшедший дом. Общество может признать человеческое в человеке лишь в той мере, в какой оно классифицируемо в терминах институций, то есть институционализированного разума. Неопределенность «человечности», не подпадающей под классификации разума, неизбежно превращает ее в безумие. Психиатрическая институция оказывается, таким образом, единственной институцией, в которой может быть заключено «человеческое», не препарированное обществом и разумом. Росселлини сделал свой фильм лишь несколько лет спустя после атаки Адорно на институции разума и задолго до того, как Фуко связал психиатрию с господством институционализированного разума.

Нетрудно заметить, что в «Астеническом синдроме» Муратова, помещая героя в сумасшедший дом, присоединяется к выводам росселлиниевской киноантропологии. Коля оказывается пациентом психиатрической клиники в силу своей фундаментальной *неопределенности*, которая так или иначе связывается Муратовой с идеей *человечности*. Экспрессивный человек у Муратовой — это человек, стремящийся в жесте репрезентационного удвоения придать себе антропологическую определенность, которой лишен «антиэкспрессивный» Коля.

---

[4] В 1950 году Росселлини сделал фильм «Франциск, шут Божий», в котором святость рассматривалась как форма проявления «неразумия».

Творчество Росселлини можно, как мне представляется, разделить на три периода: первый — неореалистический, второй — ситуационный (антропологический): в таких фильмах, как «Германия, год нулевой», «Стромболи», «Европа 51» и «Путешествие в Италию», и третий — период инкарнации идеи, когда те или иные философские абстракции закрепляются за некоторым человеком: вера — за Августином, самопознание — за Сократом, разум — за Декартом, власть как зрелище — за Людовиком XIV и т. д. Странность в этом ряду «Европы 51» заключается в том, что к концу этого фильма *ситуация* перерастает в модальность философской *абстракции*. В этом смысле этот фильм кажется мне переходным от антропологического кинематографа к кинематографу воплощенных идей.

Человек лучше всего проявляет и познает себя именно в пограничных ситуациях, когда он достигает пределов человеческого, за которыми начинается область «иного», например священного или звериного. Муратова, как и Сартр, как и Росселлини, в принципе *мыслит ситуациями*, в которых прагматическая антропология только и может себя выразить. И идеальная фигура такой антропологии — это трикстер, пересекающий или испытывающий границы человеческого. Познание человека в такой антропологической прагматике не просто ориентировано на внешнего наблюдателя, антрополога, но оказывается процессом становления «человеческого» как такового в неком существе, действующем в данных ситуациях. Такого рода понимание человека резко порывает с любой идеологией идентичности.

Антропологический подход вынуждает пересмотреть само понятие Я, с которым соотносится та или иная ситуация. Я является лишь компонентом ситуации, а не отчужденным от нее внешним агентом. Не Я действует в ситуации, но Я включено в множественные изменения ситуации, которые теория систем называет «разли-

чиями». Американский антрополог и системный теоретик Грегори Бейтсон так описывает простейшую ситуацию рубки дерева:

> Правильнее было бы формулировать происходящее следующим образом: (различия в дереве) — (различия на сетчатке) — (различия в мозгу) — (различия в мускулах) — (различия в движении топора) — (различия в дереве) и т. д. В цепи передаются изменения в различиях. И, как отмечалось выше, различие, производящее различие (*a difference which makes a difference*), — это *идея*, или единица информации. Но средний представитель западной культуры *иначе* видит событие последовательности валки леса. Он говорит: «Я срубил дерево» и даже верит, что существует некая изолированная инстанция «Я», осуществившая изолированное «целенаправленное» действие по отношению к изолированному объекту[5].

Одна из существенных ошибок такого общепринятого сознания сводится к полаганию Я как чего-то изолированного от ситуации, а потому способного ее контролировать. Бейтсон показал, каким образом ошибка изоляции Я от ситуации ведет, например, к неспособности алкоголика бросить пить. Для этого он ввел понятие «гордости алкоголика», которая формулируется в утверждении «я могу не пить». Вопрос, по мнению Бейтсона, заключается в том, почему большинство алкоголиков, в какой-то момент способных отказаться от алкоголя, потом вновь начинают пьянствовать. «Гордость алкоголика», как он считал, действует только в *ситуации пьянства*, когда пьяница считает себя частью этой безысходной ситуации, ставящей перед ним выбор — быть или не быть. Нарушается же запрет на пьянство тогда, когда алкоголик приобретает уверенность в том, что он перестал быть алкоголиком и вышел за пределы ситуации пьянства, иными словами, тогда, когда его Я как бы выно-

---

[5] *Bateson G.* The Cybernetics of "Self": A Theory of Alcoholism // Bateson G. Steps to an Ecology of Mind. N. Y.: Ballantine Books, 1972. P. 317–318.

сится из этой ситуации вовне, по его мнению, перестает ей принадлежать. Именно тогда алкоголик говорит себе: «Я могу выпить рюмочку», я уже не принадлежу ситуации пьянства. Бейтсон так формулировал эту дилемму:

> Трезвость в этот момент перестает быть соответствующей контекстуальной обстановкой для «гордости». Теперь уже риск выпивки оказывается вызовом и вызывает к жизни фатальное «я могу»...[6]

Единственная возможность избежать возвращения к пьянству, по мнению Бейтсона, — это признать, что «алкоголик всегда алкоголик», иными словами, зафиксировать ту ситуацию, в которой отказ от рюмки соответствует вызову «гордости».

Пример Бейтсона интересен тем, что он показывает, каким образом выделение Я из ситуации приводит к ее трансформации и к поражению человека в борьбе со своими склонностями. Казалось бы, автономное, выделенное из ситуации Я должно быть способно осуществлять более высокий уровень контроля над происходящим, но действительность прямо опровергает это заблуждение. Пример Бейтсона также превосходно показывает, что не только Я — это компонент ситуации, не обладающий автономией, но и то, что ситуация не имеет абсолютной стабильности, но отмечена способностью к незаметному изменению, переструктурированию.

Сказанное в полной мере относится и к стратегии смысла, как ее понимает киноантропология. Смысл в такой перспективе задается не развитием сюжета в категориях подражания действию, сформулированных Аристотелем, но инкорпорированием персонажей в ситуации. В кино это инкорпорирование в значительной степени связано с распределением форм знания и видения. При этом следу-

---

[6] *Bateson G.* The Cybernetics of "Self": A Theory of Alcoholism. P. 322.

ет понимать, что каждая ситуация не имеет четких, раз и навсегда установленных рамок. Смысл поведения каждого персонажа определяется конфигурацией его включенности в ситуацию. При этом каждый персонаж имеет свою ситуацию, часто сложным образом частично инкорпорирующую ситуации других персонажей.

Такая «прагматическая» форма «сюжета» в полной мере явлена у Муратовой уже в ее первом фильме «Короткие встречи». Здесь пересекаются ситуационные миры двух персонажей — Валентины Ивановны Свиридовой и Нади. Свиридова включена в ситуацию отношений с исчезнувшим с ее горизонта Максимом и в ситуацию отношений с Надей, которую она принимает за домработницу. Ее отношение к Наде, соответственно, имеет два компонента — с одной стороны, она использует ее услуги, с другой же стороны, она ощущает себя более зрелой и умудренной женщиной, несущей определенную ответственность за неопытную деревенскую девушку. Она как будто занимает по отношению к Наде позицию доминирования. Надя же, зная о том, что Максим изменял Свиридовой, и имея собственные с ним отношения, обладает таким знанием о ситуации «Свиридова — Максим», которого не имеет сама Свиридова. Все это позволяет Наде по-своему «контролировать» происходящее со Свиридовой лучше, чем это удается последней. Ситуационный мир Нади сконфигурирован иначе, чем ситуационный мир Свиридовой, который в какой-то мере инкорпорирован в него. Истинное положение Нади проявляется в полной мере в конце фильма, когда она покидает дом Свиридовой, сервируя перед уходом обед на двоих. Именно она в конце концов сознательно отказывается от соперничества и принимает решение помочь своей мнимой хозяйке. Контроль Нади над ситуацией становится очевидным именно в тот момент, когда нужда в ней пропадает и когда Свиридова, таким образом, окончательно лишается подсознательной зависимости от своей мнимой же прислуги. В итоге хозяйка перестает быть хозяй-

кой (что делает возможным ее примирение с Максимом), а домработница освобождается от своей мнимой подчиненности.

Каждый персонаж проявляет свое человеческое существо в контексте трансформации ситуаций и их взаимного инкорпорирования. Но это взаимное инкорпорирование делает определение четких границ ситуаций практически невозможным. Речь идет, если процитировать Бейтсона, о постоянном движении «различия, производящего различие».

В кинематографе, в отличие, например, от литературы, прагматика ситуации тесно связана с формами зрения. Я попробую продемонстрировать существо этой связи на двух примерах, взятых не из творчества Муратовой и выбранных мной потому, что в них зависимость ситуации от зрения особенно хорошо видна.

Первый пример — фильм австралийца Джоселина Мурхауза «Доказательство» (1991). Главный герой фильма — слепой фотограф Мартин (Хьюго Уивинг), который фотографирует, чтобы документировать происходящее вокруг него и подтверждать с помощью этих фотографий истинность своего знания о мире. Мартин сближается с молодым человеком по имени Энди (Рассел Кроу), мойщиком посуды в ресторане, и просит его описывать ему фотографии. Третий персонаж, определяющий ситуацию фильма, — Селия (Женевьев Пико), влюбленная в Мартина. Она ведет хозяйство слепого, стремится подчинить его себе и сделать его своим любовником (отношения власти и подчинения — ключевые для определенного рода киноантропологии). Своеобразие происходящего в фильме заключается в том, что Мартин не видит окружающего, а потому не знает до конца, в какую ситуацию он включен. Он чувствует себя объектом стороннего наблюдения и странных проделок. Время от времени его собака-поводырь исчезает на короткое время, и он не может понять, что с ней происходит. В этих странностях поведения собаки, как мы узнаем, повинна Селия, ко-

торая, между прочим, сама фотографирует: стены ее дома покрыты фотографиями Мартина. Борьба за инкорпорированность в ситуацию и контроль над ней у Мурхауза принимает форму фотографирования. Мартин стремится противопоставить внешнему наблюдению Селии, с помощью которого он становится элементом контролируемой ей ситуации, свою собственную форму зрения, свое собственное фотографирование, которое позволило бы ему превратить наблюдателя (Селию) в наблюдаемого. Речь идет о борьбе за контроль над ситуациями, о борьбе за инкорпорированность. И в этой борьбе существенная роль отводится Энди, который должен стать глазами Мартина, а главное — объективным зеркалом правды о происходящем. Энди, однако, оказывается неспособным выполнить возложенную на него функцию. В какой-то момент он отказывается сообщить Мартину, что на фотографии последнего видны Селия с собакой и он сам, убегающий из кадра, не желающий стать объектом фотографирования. Эта неспособность правдиво описать фотографию имеет принципиальное значение. В ней проявляется инкорпорированность Энди в ситуацию, которую выстраивает Селия: та пытается использовать правдивость Энди, чтобы получить контроль над Мартином. Энди оказывается перед выбором: либо открыть Мартину правду о его унизительной зависимости от почти садистской игры, либо соврать. Зрение открывает тут свою абсолютную амбивалентность: видеть не всегда означает господствовать, в каких-то случаях *видение* ситуации завершает процесс инкорпорирования в нее как подчинения. В конце фильма освобождение Мартина от Селии парадоксально оказывается прямым результатом его насильственного инкорпорирования в ситуацию, выстраиваемую женщиной.

Фильм завершается тем, что Мартин достает из сейфа свою первую фотографию, сделанную им в возрасте десяти лет с целью проверить, говорит ли ему правду его мать. Показательно, что фо-

тография эта десятилетиями не использовалась в качестве «доказательства» и, соответственно, инструмента конструирования и фиксации ситуации. Энди описывает фотографию Мартину, который неожиданно дарит ее своему приятелю. Этот жест означает отказ от фотографирования как формы инкорпорирования через видимое. В конце фильма Мартин понимает, насколько слепота предпочтительней зрения, ведь именно последнее — не просто способ контроля над ситуацией, но и способ *инкорпорирования* в нее в качестве «стороннего» наблюдателя. Фотографирование в этом смысле подобно операции, производимой алкоголиком Бейтсона, фиктивно помещающим себя над ситуацией пьянства и тем самым обрекающим себя на стратегию поражения. Слепой попросту отказывается от постижения ситуаций, от вписывания себя в них и тем самым освобождает себя от рамок институционализированного разума — ведь формы зрения и формы разума практически эквивалентны. Слепота — это неопределенная потенциальность всех возможных ситуаций, которая отказывается от подчинения какой-либо из них. И в этом смысле слепота трансцендирует все частные ситуации, выигрывая борьбу за господство в жесте самоустранения из отношений власти.

Выбор слепоты во многом аналогичен выбору безумия у Росселлини. Айрин в «Европе 51» выбирает неопределенность человеческого, трансцендирующую любую форму институции и, следовательно, власти. Ситуация всегда стремится к фиксации в определенности, в формах разума и институций. Человеческое (как оно дается до инкорпорирования) всегда лежит вне тех ситуаций, которые позволяют ему проявиться в искаженных, искусственных формах подчинения. Экспрессивизм — это общее определение первичной ситуации, пытающейся преодолеть неопределенность антропологического. В нем человек фиксирует себя в повторении и репрезентативном удвоении.

Сказанное помогает понять, почему конкуренция ситуаций, борьба за инкорпорирование одной ситуации, одного горизонта поведения в другой может быть разрешена только в отказе от ситуации — в безумии или слепоте, которые сами по себе даются нам как *пограничные* (лиминальные) ситуации *неопределенности*, где человеческое граничит с нечеловеческим. Кинематограф ситуаций часто строится на траснцендировании одной ситуации другой и, следовательно, на переходе от одной модальности к другой. У Муратовой эта форма многоступенчатого перехода принимает форму металепсиса.

Второй пример — фильм Джона Хьюстона «Отражения в золотом глазу» (1967). Это, вероятно, самый сложный, самый непонятый фильм Хьюстона[7], о котором я уже упоминал раньше в связи с другим его произведением — «Списком Адриана Мессенджера». Эта экранизация романа Карсон Маккаллерс слишком сложна, чтобы в нескольких словах дать ее содержательный анализ. Действие фильма развивается в военном гарнизоне, а главные его герои — две супружеские пары военных: майор Уэлдон в исполнении Марлона Брандо и его жена Леонора (Элизабет Тейлор), полковник Морис и его невротическая жена Алисон. Уэлдон не испытывает никакого интереса к Леоноре, которая изменяет ему с Морисом. Эта тривиальная ситуация осложнена пятым персонажем — рядовым Уильямсом, ухаживающим за лошадьми в офицерской конюшне. Это молчаливый персонаж — вуайер. Офицеры живут в двух построенных рядом домах, их жизнь становится зрелищем для Уильямса, который следит за происходящим через большие окна. Как рядовой Уильямс полностью подчинен воле Уэлдона, как вуайер он

---

[7] В последнее время стала господствовать неадекватная редукционистская интерпретация фильма как одного из первых кинопроизведений о гомосексуальности, и специфически — в военной среде.

исподтишка (подобно Наде в «Коротких встречах») контролирует ситуацию. Именно его видение оказывается интегрирующим для фильма. Хьюстон дает многочисленные сверхкрупные планы глаза солдата, в котором отражены микроскопические фигуры других протагонистов. Уэлдон — скрытый гомосексуал, мучающийся от запретных желаний. Уильямс, которого он как-то застает скачущим нагишом на лошади в лесу, завладевает его воображением. В какой-то момент он сам начинает следить за полностью загипнотизированным Леонорой рядовым. Уильямс неоднократно ночью беззвучно проникает в комнату Леоноры и просиживает там часы, наблюдая за тем, как она спит. Гомосексуальность персонажа Брандо существенна для фильма прежде всего потому, что она превращает командира в вуайера, так сказать, второго порядка, подсматривающего за подсматривающим Уильямсом. Именно эта ситуация двойного желания, двойного зеркального подсматривания помогает Хьюстону представить сложную диалектику хозяина и раба (почти по Гегелю), где вуайер владеет ситуацией в той же мере, в какой он полностью подчинен ей, будучи зависим от объекта собственного зрительного вожделения. При этом зрение и ситуация, в которую оно инкорпорирует наблюдателя, оказываются сложно включенными в ситуацию видения и вожделения другого персонажа. Как и в «Доказательстве» Мурхауза, речь идет о *видении видения*. В конце фильма Уэлдон обнаруживает Уильямса направляющимся к двери его дома и ошибочно считает, что тот спешит на любовное свидание к нему. Когда к вящему ужасу он понимает, что объектом томления вуайера оказывается не он, а его жена, Уэлдон убивает Уильямса, тем самым уничтожая глаз подчиненного, который его поработил. Инкорпорирование ситуаций у Хьюстона основано на постоянной подмене объекта влечения: вместо Уэлдона — Леонора, вместо Леоноры — ее конь Файрбёрд и т. д. Структура фильма осложнена и тем, что жена Мориса Али-

сон сама подсматривает за своим мужем и вводит его в ряд подмен, принимая за него рядового.

Фильм пытается интерпретировать систему власти и зависимости в категориях зрения и организованных им ситуаций. Уэлдон, страдающий от неспособности быть мужчиной, лидером, командиром, избивает жеребца своей жены, который унизил его, отказавшись ему подчиняться. Алисон публично избивает мужа хлыстом, как тот избивает ее лошадь. Животные оказываются вовлеченными в ту же цепочку подмен, что и люди, — подмен, в которых ситуации подчинения и владычества оказываются предельно неустойчивыми.

Как я уже указывал, кинематограф ситуаций часто строится на движении от одной ситуации к другой, где каждая ситуация способна инкорпорировать предыдущую. Уильямс наблюдает за Леонорой, но эта ситуация подсматривания инкорпорируется в ситуацию подсматривания Уэлдоном за Уильямсом и т. д. В этом движении инкорпорирования конечным пунктом движения может оказаться ситуация неразличения — безумия или слепоты, в которых само понятие ситуации оказывается исчерпанным. Хьюстон, однако, вводит в фильм некую неожиданную и странную метаситуацию, связанную с инстанцией нечеловеческого зрения. Алисон прислуживает филиппинец по имени Анаклейто. Он рисует ей загадочные картины и рассказывает ей свои сны. Одна из нарисованных им картин — павлин с огромным и единственным *золотым глазом*, в котором видны микроскопические отражения людей. Этот павлиний глаз понятным образом перекликается с глазом вуайера. Но видимое им не соответствует увиденному Уильямсом. Это глаз, в котором виден фильм Хьюстона. Одним из радикальных решений режиссера было решение окрасить весь фильм в золотисто-бронзовые тона, прямо, а не метафорически, превратив фильм в «Отражения в золотом глазу»: именно в отражение на поверхности глаза, а не в картинку на сетчатке; в отражение, напоминающее зеркальное.

Фильм оказывается той высшей «ситуацией», которая в конечном счете интегрирует в себя все остальные, а зритель оказывается «высшим» вуайером фильма, которому в конечном счете подчинены все прочие его вуайеры. Но у зрителя в произведении Хьюстона есть двойник — Алисон, для которой Анаклейто и изготовляет своего павлина. В течение всего фильма обсуждается вопрос, в своем ли она уме, а в конце фильма ее помещают в психиатрическую больницу, где она кончает жизнь самоубийством. Это совпадение судеб Алисон и Айрин из фильма Росселлини неслучайно. Высшая ситуация, интегрирующая в себя все остальные (то есть, по существу, сам фильм), оказывается эквивалентна безумию, неспособному и не желающему расчленять поведение человека в категориях институций (церкви, армии, брака и т. п.) как в категориях разума. Показательна, конечно, и та роль, которая отводится в фильме лошадям, животным — свидетелям, для которых ситуация исчерпывается в слепоте разума. В конце концов, именно лошади — финальные свидетели происходящего и в «Увлеченьях» Муратовой. Именно они, как это ни парадоксально, оказываются судьями антропологического эксперимента, которому подвергнуты персонажи фильма.

Если представить себе фильм как некую метаситуацию, а его зрителя — как некоего метаперсонажа, включенного в эту ситуацию, то фильм, в принципе, можно понимать как антропологический эксперимент, в котором зритель постигает и проявляет свою собственную человечность. Фильм оказывается антропологическим экспериментом для зрителя. Вернусь в этой связи к теме гомосексуальности у Хьюстона. Важным драматическим моментом «Отражений в золотом глазу» является сцена, в которой Леонора с вызовом раздевается догола в присутствии своего мужа. Уэлдон, то ли в силу своей слабости, то ли в силу гомосексуальности (а они в фильме едва ли различимы), не мо-

жет овладеть Леонорой и переживает вид ее голого тела как невыносимый для себя вызов. В пароксизме унижения и ярости он кричит голой Леоноре, что убьет ее. Угроза эта будет исполнена с хьюстоновским «смещением»: вместо Леоноры будет убит вожделеющий ее Уильямс. Эту сцену сквозь окно и дверь наблюдает прячущийся в ночи солдат. Голое женское тело дано зрению двух мужчин: одного, испытывающего желание убить эту женщину, и второго, заключающего с этим телом «вуайеристский пакт»: именно с этой минуты Уильямс начинает пробираться в спальню Леоноры и созерцать ее спящей, не дотрагиваясь до нее. Мы имеем две ситуации вокруг одного и того же тела, две ситуации, лежащие в различных смысловых плоскостях. Важно, однако, то, что оба мужчины по той или иной причине не могут дотронуться до тела женщины, данной им исключительно как объект созерцания. Эта позиция двух персонажей сближает их со зрителем фильма, который может только наблюдать, подсматривать и вожделеть, но не может овладеть телом. Именно в этой близости зрителя и персонажей укоренена аналогия двух «золотых глаз» фильма — павлина-зрителя и Уильямса-вуайера.

Метапозиция зрителя, таким образом, оказывается распределенной между двумя возможными ситуациями — гомосексуальности и вуайеризма — и возникает как попытка интегрировать их. Показательно, что и в «Доказательстве» Мурхауза примирение Мартина со своей слепотой сопровождается изгнанием женщины (до которой он отказался дотронуться) и усилением интимности с мужчиной — Энди. Воздержание и тут сопровождается намеком на возможность гомосексуальных отношений. Любопытно, что совершенно в ироническом ключе мы имеем сходные ходы и у Муратовой. В «Котельной № 6» из «Трех историй» Тихомиров убивает свою соседку потому, что она беззастенчиво ходила го-

лой по квартире. И, в неожиданном движении сюжета, к нему сейчас же начинают приставать облюбовавшие котельную гомосексуалы. В «Астеническом синдроме» зрителю прямо навязывается позиция, в которой вуайеризм и гомосексуальность трудно различить, — позиция своего рода сексуальной лиминальности. Я имею в виду череду изображений фронтально показанных голых мужчин. В конечном счете фильм оказывается антропологическим испытанием самого зрителя, в данном случае амбивалентной неопределенности его сексуальности.

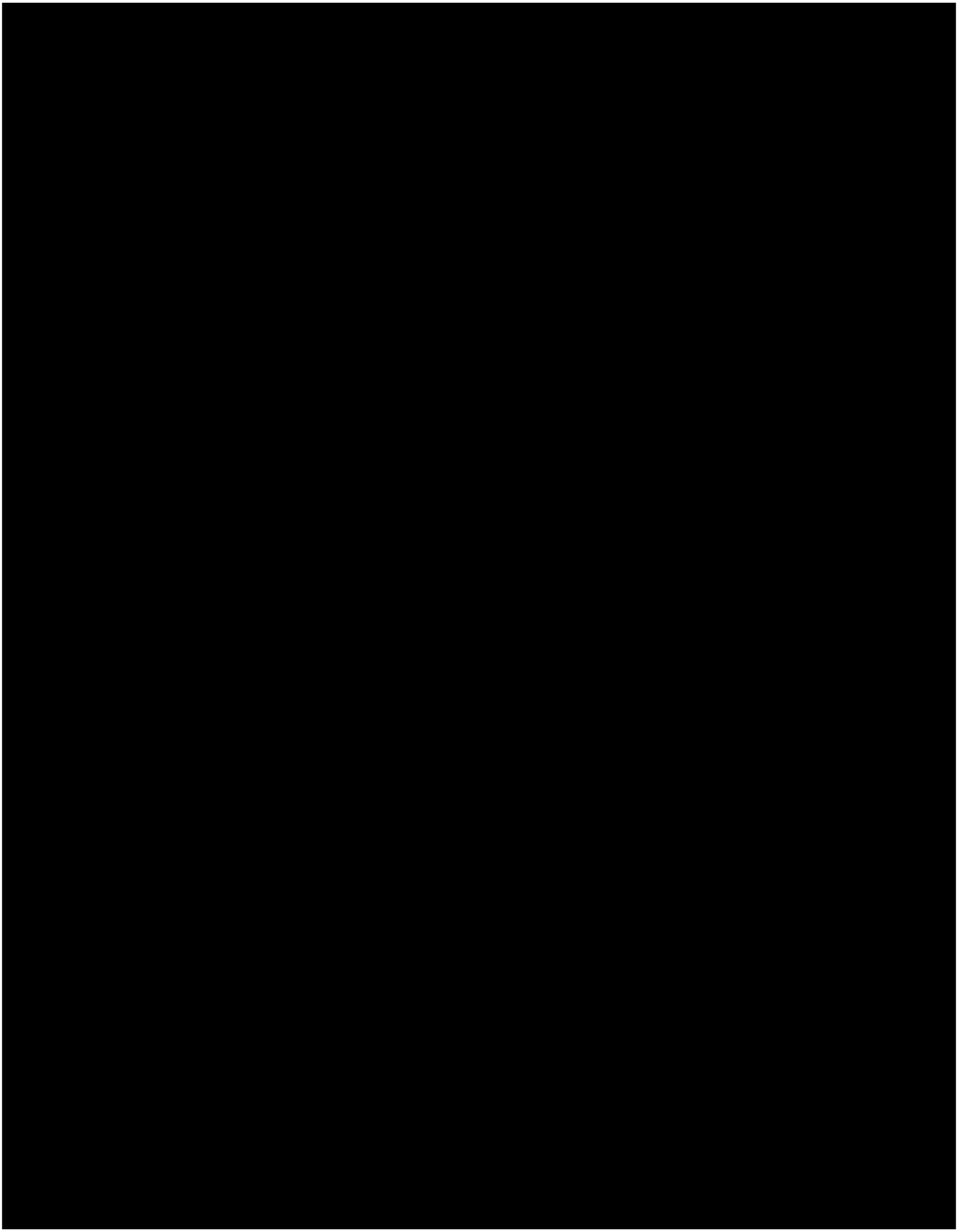
То, что интеграция ситуаций в конце концов ведет к испытанию зрителя фильма, предполагается самой структурой металепсиса. Металепсис предполагает переход от уровня наррации к метауровню, или второму уровню наррации, на котором обнаруживаются механизмы самого производства текста и т. д. В конце этого металепсического маршрута мы оказываемся наедине со зрителем, которому подмигивает Андрей в «Настройщике». Не следует, однако, считать, что зритель метаситуации аналогичен персонажу или конституируется антропологическим кино как гомосексуал. То, что речь идет именно об *отражении* в глазу, в этом смысле показательно. Глаз включенного в ситуацию персонажа *не отражает, но воспринимает, интериоризирует* изображение. Тем самым как раз и осуществляется инкорпорирование персонажа в ситуацию. Персонаж воспринимает ее, делает своей, переживает, реагирует на нее. Иное дело — отражение. Оно интегрирует ситуации, никак не интериоризируя их. Гомосексуальность в такой перспективе оказывается не столько реальной сексуальной ориентацией, сколько *отражением* нарциссической ситуации неразличения (из которой она происходит), тождества, или — сказал бы я — итерабельности. Речь идет об утверждении сексуального объекта как повторения меня самого, повторения, в котором предельно редуцировано различие.

Но этот отражающий глаз зрителя и делает его подобным животному. Ник Браун когда-то показал, что глаз осла в фильме Брессона «Случайно, Бальтазар» действует именно как отражающее зеркало, не имеющее внятной направленности, свойственной взгляду человека[8]. Еще более радикально, чем Брессон, поступил Сёхэй Имамура, введя в некоторые свои фильмы в качестве наблюдателя и участника одно из самых неантропоморфных животных — рыбу. Он сделал это в «Угре» (*Unagi*, 1996), а до этого еще более решительно в «Порнографах» (*Jinruigako Nyumon*, 1966). Здесь большой карп в аквариуме якобы является инкарнацией покойного мужа героини и, как возбужденный вуайер, реагирует скачками на ее совокупление с любовником, за которым он наблюдает. Персонажи фильма, систематически показываемые сквозь стекло, в том числе и сквозь аквариум, явно приравниваются Имамурой к рыбам. Герой фильма — порнограф — даже по-своему оправдывает такую аналогию, утверждая, что единственный возможный путь к освобождению и счастью, то есть к обретению естественно «человеческого», — это деградация на уровень животных, в том числе и через сексуальные практики. Порнография в таком мире оказывается метаситуацией, описанием извне эротических ситуаций, в которые включены люди и в которых последние выходят на грань животного. Но отстраненный взгляд порнографа парадоксально оказывается взглядом рыбы, в котором происходящее *отражается* с полным равнодушием. Такого рода отражающий глаз не вовлеченного в ситуацию зрителя явно выводит последнего за пределы человеческого. Зритель метаситуации, зритель фильма в конечном счете оказывается именно на той границе, которую экспериментально ощупывает киноантропология.

---

[8] *Browne N.* Narrative Point of View: The Rhetoric of *Au Hasard, Balthazar* // Film Quartely. 1977. N 31. Fall. P. 19–31.

## ФИЛЬМОГРАФИЯ



## 1958 ВЕСЕННИЙ ДОЖДЬ

**Хронометраж:** 25 мин.
**Режиссеры:** Кира Муратова, Александр Муратов.
**Сценаристы:** Кира Муратова, Александр Муратов.
**Операторы:** Альфредо Альварес, Александр Рыбин.
**В ролях:** Валентина Хмара, Олег Табаков, Кира Муратова.

## 1961 У КРУТОГО ЯРА

**Хронометраж:** 46 мин.
**Производство:** Киностудия имени Горького.
**Режиссеры:** Кира Муратова, Александр Муратов.
**Сценаристы:** Кира Муратова, Александр Муратов.
**Оператор:** Андрей Масленников.
**Художники:** Ирина Захарова, Михаил Хабленко.
**Композитор:** Олег Каравайчук.
**В ролях:** Валерий Исаков, Виктор Маркин, Георгий Светлани, Петр Любешкин, Владимир Иванов.

## 1964 НАШ ЧЕСТНЫЙ ХЛЕБ

**Хронометраж:** 100 мин.
**Производство:** Одесская киностудия.
**Режиссеры:** Кира Муратова, Александр Муратов.
**Сценарист:** Иван Бондин.
**Оператор:** Юрий Романовский, Александр Рыбин.
**Художник:** Михаил Заяц.
**Композиторы:** Леонид Бакалов, Борис Карамышев.
**В ролях:** Дмитрий Милютенко, Любовь Калюжная, Олег Фандера, Петр Любешкин, Геннадий Юхтин, Марчелла Чеботаренко, Вера Титова, Виктор Шульгин.

http://www.kinorossica.com

## 1967 КОРОТКИЕ ВСТРЕЧИ

**Хронометраж:** 96 мин.
**Производство:** Одесская киностудия.
**Режиссер:** Кира Муратова.
**Сценаристы:** Леонид Жуховицкий, Кира Муратова.
**Оператор:** Геннадий Карюк.
**Художники:** Александра Конардова, Олег Передерий.
**Композиторы:** Владимир Высоцкий, Олег Каравайчук.
**В ролях:** Кира Муратова, Владимир Высоцкий, Нина Русланова, Лидия Базильская, Светлана Немоляева, Валерий Исаков, Ольга Викланд, Алексей Глазырин.

## 1971 ДОЛГИЕ ПРОВОДЫ

**Хронометраж:** 95 мин.
**Производство:** Одесская киностудия.
**Режиссер:** Кира Муратова.
**Сценарист:** Наталья Рязанцева.
**Оператор:** Геннадий Карюк.
**Художник:** Энрике Родригес.
**Композитор:** Олег Каравайчук.
**В ролях:** Зинаида Шарко, Олег Владимирский, Татьяна Мычко, Юрий Каюров, Лидия Драновская, Лидия Базильская.

http://www.bibliorossica.com

### 1978 ПОЗНАВАЯ БЕЛЫЙ СВЕТ

**Хронометраж:** 79 мин.
**Производство:** Ленфильм.
**Режиссер:** Кира Муратова.
**Сценаристы:** Григорий Бакланов, Кира Муратова.
**Оператор:** Юрий Клименко.
**Художник:** Алексей Рудяков.
**В ролях:** Нина Русланова, Сергей Попов, Алексей Жарков, Людмила Гурченко, Наталья Лебле, Владимир Пожидаев, Виктор Аристов.

### 1983 СРЕДИ СЕРЫХ КАМНЕЙ

**Хронометраж:** 88 мин.
**Производство:** Одесская киностудия.
**Режиссер:** Кира Муратова.
**Сценарист:** Кира Муратова.
**Оператор:** Алексей Родионов.
**Художник:** Валентин Гидулянов.
**В ролях:** Станислав Говорухин, Нина Русланова, Федор Никитин, Игорь Шарапов, Оксана Шлапак, Роман Левченко, Виктор Гоголев, Сергей Попов, Виктор Аристов, Лидия Драновская.

http://kinopoisk.ru/level/1/person/2000/

## 1987 ПЕРЕМЕНА УЧАСТИ

**Хронометраж:** 109 мин.
**Производство:** Одесская киностудия.
**Режиссер:** Кира Муратова.
**Сценарист:** Кира Муратова.
**Оператор:** Валерий Мюльгаут.
**Художники:** Евгений Голубенко, Олег Иванов, Умирзак Шманов.
**В ролях:** Наталья Лебле, Юрий Шлыков, Владимир Карасев, Леонид Кудряшов, Умирзак Шманов, Оксана Шлапак, Виктор Аристов.

## 1989 АСТЕНИЧЕСКИЙ СИНДРОМ

**Хронометраж:** 156 мин.
**Производство:** Госкино СССР, Одесская киностудия.
**Режиссер:** Кира Муратова.
**Сценаристы:** Кира Муратова, Сергей Попов, Александр Черных.
**Оператор:** Владимир Панков.
**Художники:** Евгений Голубенко, Олег Иванов.
**В ролях:** Ольга Антонова, Сергей Попов, Галина Захурдаева, Наталья Бузько, Александра Свенская, Павел Полищук, Наталья Раллева, Галина Касперович.

http://www.bibliorossica.com

## 1992 ЧУВСТВИТЕЛЬНЫЙ МИЛИЦИОНЕР

**Хронометраж:** 119 мин.
**Производство:** Pari Média, ПримОдесса-фильм.
**Режиссер:** Кира Муратова.
**Сценаристы:** Евгений Голубенко, Кира Муратова.
**Оператор:** Геннадий Карюк.
**Художник:** Евгений Голубенко.
**Продюсеры:** Юг Борджиа, Юрий Коваленко.
**В ролях:** Николай Шатохин, Ирина Коваленко, Наталья Раллева, Вера Сторожева, Александра Свенская, Сергей Попов, Юрий Шлыков, Владимир Карасев, Леонид Кушнир.

## 1994 УВЛЕЧЕНЬЯ

**Хронометраж:** 112 мин.
**Производство:** Никола-фильм, Роскомкино, Федеральное агентство по культуре и кинематографии РФ
**Режиссер:** Кира Муратова.
**Сценаристы:** Евгений Голубенко, Рената Литвинова, Кира Муратова.
**Оператор:** Геннадий Карюк.
**Художник:** Евгений Голубенко.
**Продюсер:** Игорь Каленов.
**В ролях:** Светлана Коленда, Рената Литвинова, Алексей Шевченков, Сергей Попов, Александра Свенская, Михаил Демидов, Василий Рыбакин, Геннадий Ткаченко, Умирзак Шманов, Николай Шатохин.

http://kinopoisk.ru/level/1/person/1/

## 1997 ТРИ ИСТОРИИ

**Хронометраж:** 116 мин.
**Производство:** НТВ-Профит, Федеральное агентство по культуре и кинематографии РФ.
**Режиссер:** Кира Муратова.
**Сценаристы:** Игорь Божко, Евгений Голубенко, Рената Литвинова, Кира Муратова, Вера Сторожева.
**Оператор:** Геннадий Карюк.
**Художник:** Евгений Голубенко.
**Продюсер:** Игорь Толстунов.
**В ролях:** Сергей Маковецкий, Леонид Кушнир, Рената Литвинова, Иван Охлобыстин, Олег Табаков, Лилия Мурлыкина, Жан Даниэль, Александра Свенская, Алексей Шевченков, Наталья Бузькова.

## 1999 ПИСЬМО В АМЕРИКУ

**Хронометраж:** 29 мин.
**Режиссер:** Кира Муратова.
**Сценарист:** Сергей Четвертков.
**Оператор:** Геннадий Карюк.
**Художник:** Евгений Голубенко.
**В ролях:** Сергей Четвертков, Ута Кильтер, Николай Седнев, Павел Макаров.

http://kinorossica.com

## 2001 ВТОРОСТЕПЕННЫЕ ЛЮДИ

**Хронометраж:** 105 мин.
**Производство:** Одесская киностудия.
**Режиссер:** Кира Муратова.
**Сценаристы:** Евгений Голубенко, Кира Муратова, Сергей Четвертков.
**Оператор:** Геннадий Карюк.
**Художники:** Евгений Голубенко, Ефим Турецкий.
**Продюсеры:** Тамара Хмиадашвили, Анна Чмиль, Тамара Яворская.
**В ролях:** Наталья Бузько, Сергей Четвертков, Николай Седнев, Жан Даниэль, Филипп Панов, Ута Кильтер, Георгий Делиев.

## 2002 ЧЕХОВСКИЕ МОТИВЫ

**Хронометраж:** 120 мин.
**Производство:** Никола-фильм, Одесская киностудия, Федеральное агентство по культуре и кинематографии РФ.
**Режиссер:** Кира Муратова.
**Сценаристы:** Евгений Голубенко, Кира Муратова.
**Оператор:** Валерий Махнев.
**Художник:** Евгений Голубенко.
**Композитор:** Валентин Сильвестров.
**Продюсер:** Игорь Каленов.
**В ролях:** Филипп Панов, Сергей Попов, Александр Баширов, Сергей Бехтерев, Ирина Панова, Жан Даниэль, Георгий Делиев, Нина Русланова, Наталья Бузько, Юрий Шлыков, Леонид Кушнир.

http://kinopoisk.ca.com

**2004 НАСТРОЙЩИК**

**Хронометраж:** 154 мин.
**Производство:** Pygmalion Production Film Co.
**Режиссер:** Кира Муратова.
**Сценаристы:** Евгений Голубенко, Кира Муратова, Сергей Четвертков.
**Оператор:** Геннадий Карюк.
**Художник:** Евгений Голубенко.
**Композитор:** Валентин Сильвестров.
**Продюсер:** Сергей Члиянц.
**В ролях:** Георгий Делиев, Алла Демидова, Нина Русланова, Рената Литвинова, Жан Даниэль, Юрий Шлыков, Наталья Бузько, Сергей Бехтерев.

**2004 СПРАВКА**

**Хронометраж:** 10 мин.
**Производство:** Pygmalion Production Film Co, Одесская киностудия.
**Режиссер:** Кира Муратова.
**Сценарист:** Борис Херсонский.
**Оператор:** Геннадий Карюк.
**Художник:** Евгений Голубенко.
**Продюсер:** Сергей Члиянц.
**В ролях:** Юрий Невгамонный, Инга Доронина, Нина Русланова, Белла Сайдаковская.

http://www.bibliorossica.com

**2005 КУКЛА**

**Хронометраж:** 32 мин.
**Производство:** Министерство культуры и искусств Украины.
**Режиссер:** Кира Муратова.
**Сценаристы:** Евгений Голубенко, Сергей Четвертков.
**Оператор:** Владимир Панков.
**Художник:** Евгений Голубенко.
**В ролях:** Наталья Бузько, Яков Кучеревский, Леонид Кушнир, Юрий Невгамонный, Александра Свенская, Анатолий Трухин.

**2007 ДВА В ОДНОМ**

**Хронометраж:** 124 мин.
**Производство:** Sota Cinema Group, Одесская киностудия, Централ Партнершип.
**Режиссер:** Кира Муратова.
**Сценаристы:** Евгений Голубенко, Рената Литвинова.
**Оператор:** Владимир Панков.
**Художник:** Евгений Голубенко.
**Продюсеры:** Александр Боковиков, Рубен Дишдишян, Олег Кохан.
**В ролях:** Богдан Ступка, Рената Литвинова, Наталья Бузько, Александр Баширов, Сергей Бехтерев, Владимир Горянский, Нина Русланова.

http://www.bibliorossica.com

## 2009 МЕЛОДИЯ ДЛЯ ШАРМАНКИ

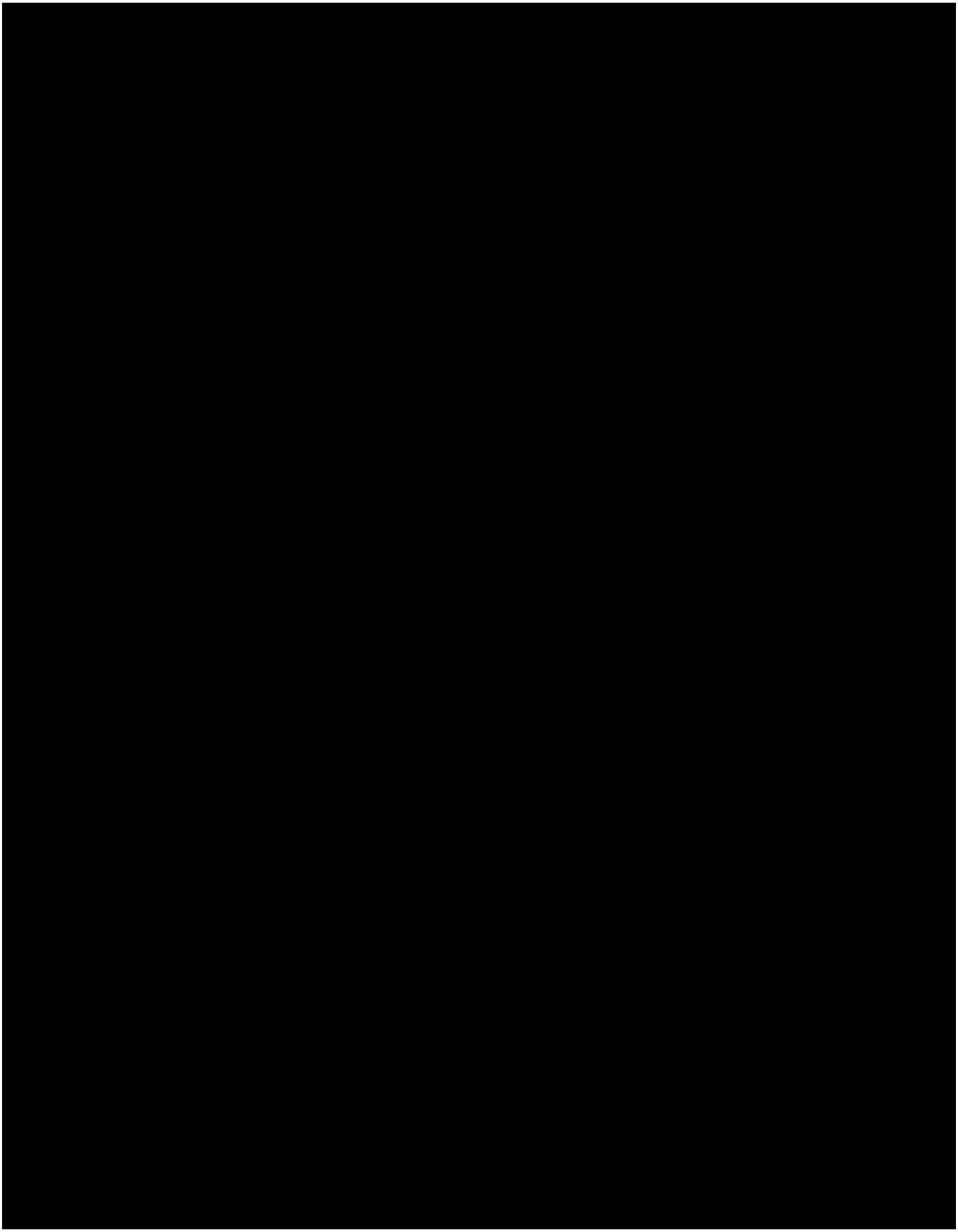
**Хронометраж:** 153 мин.
**Производство:** Sota Cinema Group.
**Режиссер:** Кира Муратова.
**Сценаристы:** Владимир Зуев, Кира Муратова.
**Оператор:** Владимир Панков.
**Художник:** Евгений Голубенко.
**Композитор:** Валентин Сильвестров.
**Продюсер:** Олег Кохан.
**В ролях:** Роман Бурлака, Елена Косюк, Рената Литвинова, Олег Табаков, Наталья Бузько, Нина Русланова, Жан Даниэль, Георгий Делиев, Дмитрий Косиля, Николай Бушанский.

## 2012 ВЕЧНОЕ ВОЗВРАЩЕНИЕ

**Хронометраж:** 111 мин.
**Производство:** Sota Cinema Group.
**Режиссер:** Кира Муратова.
**Сценаристы:** Евгений Голубенко, Кира Муратова.
**Оператор:** Владимир Панков.
**Художник:** Евгений Голубенко.
**Композиторы:** Земфира Рамазанова, Валентин Сильвестров.
**Продюсеры:** Олег Кохан, Валерий Кулик, Ореста Компанец.
**В ролях:** Евгения Барскова, Наталия Бузько, Георгий Делиев, Алла Демидова, Яна Заргарьянц, Ута Кильтер, Олег Кохан, Мария Кругленко, Леонид Кушнир, Виталий Линецкий, Рената Литвинова, Сергей Маковецкий, Антон Муратов, Юрий Невгамонный, Филипп Панов, Геннадий Скарга, Олег Табаков.

http://kinoglobus.com

# ОГЛАВЛЕНИЕ



От автора 5
Кино как антропология и описательная философия 7

I. МУРАТОВА ДО МУРАТОВОЙ
1. Подлинность зверя 15
2. Честность и хлеб 29
II. ДРУГОЙ
1. Отсутствующий человек 47
2. Присутствующий человек 61
3. Человек без свойств в движении 77
III. ЭКСПРЕССИВНЫЙ ЧЕЛОВЕК
1. Подлинный человек 119
2. *Imago* и рецепция фильма 145
3. «Реальность» и символическое 155
4. Закономерность и прекрасное 183
5. Смерть, каталепсия и репрезентация 207
6. Животные и идентичность 241
7. Тавтология 269
8. Чистая форма времени 277
IV. МЕТАЛЕПСИС
1. Вокруг Чехова 295
2. Перформативность и повторяемость 319
3. Неразличение 345
4. Парабасис 379
5. Ситуация и жанр 423
6. Предопределенность и предсказуемость 455
V. ИНОЕ КИНО
1. Серии и поверхности 485
2. «Опыты» 501

Кинематограф ситуаций, или Кино как антропология 511

http://www.bibliorossica.com

МИХАИЛ БЕНИАМИНОВИЧ ЯМПОЛЬСКИЙ

# МУРАТОВА. ОПЫТ КИНОАНТРОПОЛОГИИ

http://www.bibliorossica.com

**Редактор**: Андрей Карташов
**Художественный редактор**: Петр Лезников
**Корректоры**: Алексей Белозёров, Татьяна Лунаева

**Подписано в печать** 09.09.2015
**Формат** 70 × 108 1/32
**Объем** 23,8 усл. печ. л.
**Тираж** 2000 экз.
**Заказ** № 2750/15

Для лиц старше 16 лет

Мастерская «Сеанс»
197101, Санкт-Петербург, Каменноостровский проспект, дом 10
+7 (812) 237–08–42
info@seance.ru
seance.ru

Отпечатано в типографии «Парето-Принт»
170546, Тверская область, Промышленная зона Боровлево-1, комплекс № 3А
+7 (4822) 62–00–17
sales@pareto-print.ru
pareto-print.ru

Муратова в первую очередь привлекательна для меня тем, что стоит в стороне от обанкротившейся отечественной кинотрадиции. Эта ее чужеродность привычному пейзажу часто ставит в тупик даже профессиональных критиков. И действительно, как понять странное поведение ее героев, бесконечно повторяющих одну и ту же фразу, жеманно интонирующих, зачитывающих какие-то длинные, литературные в своей основе, монологи?

Мне представляется, что «странности» муратовского мира, или, вернее, его особенности, определяются философией режиссера. При этом слово «философия» я употребляю в гораздо менее метафорическом смысле, чем можно ожидать. Я считаю Муратову, по существу, единственным философски мыслящим режиссером отечественного кинематографа последней трети XX века.

**— Михаил Ямпольский**

ISBN 978-5-905669-23-1

9 785905 669231 >

СЕАНС

http://www.bibliorossica.com