

ШАММА ШАХАДАТ

СОПЕРНИК, ПАРАЗИТ, СПАСИТЕЛЬ ФИГУРЫ ТРЕТЬЕГО В КИНО 1920—60-х гг.¹

В 1914 году Павел Флоренский пишет в одиннадцатом письме своей книги «Столп и утверждение истины» («О дружбе»): «Дружба — это видение себя глазами другого, но пред лицом третьего, и именно Третьего. Я, отражаясь в друге, в его Я признаю свое *другое Я*»². Дуализм дружбы, дублирующий Я — ибо Я узнает себя самого в друге как собственное другое — оказывается для Флоренского одновременно тернарным отношением: дружба осуществляется только «пред лицом третьего», и этот третий для Флоренского — обязательно Бог. Конструкция неисключенного третьего является крайне важной для философии Флоренского, как и вообще для философии русского символизма. При этом конфигурация троих у Флоренского — проблема как богословия, так и логики. Первое мыслимо лишь в оппозиции ко второму, и эта антиномия снимается при помощи третьего.

Проблема третьего является ядром символистской философии; эту фигуру можно найти и у Владимира Соловьева, и у Вячеслава Иванова, и у Льва Карсавина. Тридцать лет спустя эти концепции реактивируются в сталинской культуре. В проекте большой сталинской семьи³ и в контексте возрастающей сакрализации политических структур они появляются вновь как криптографический субтекст. Так, любовь учительницы Наташи и стахановца Алексея в фильме «Падение Берлина» начинается под портретом Сталина. Здесь визуально реализуется наблюдающее любовную пару «лицо третьего», о котором писал Флоренский.

Но сперва — о двадцатых годах. И в этот период фигура третьего играет важную роль, хотя и лишённую сакральной ауры. В 1920-е гг. Россия занята созданием нового человека и нового общества, и именно для этого нужен третий. Георг Зиммель описывает с социологической точки зрения парные отношения как до-общественные⁴; общество возникает только с приходом третьего: «Число два означало, с одной стороны, первый синтез и унификацию, с другой стороны, первое разделение и антитезу; появление третьего знаменовало собой переход, примирение, отказ от абсолютной оппозиции — хотя иногда и создание ее» — так Зиммель пишет в 1908 году в своих «Исследованиях о формах социализации»⁵.

В фильмах 1920—60-х гг. можно найти оба типа фигуры третьего: сакральный и профанный, философски-религиозный и социологический. В биполярной логике эта фигура создает конфигурацию дисбаланса. Если монологические (как, например, Бог) или двоичные (как, например, круглые люди Платона) структуры — это статика, то фигура третьего привносит динамич-

ный элемент как в одно-в-себе, так и в гармоническое равновесие пары. Треугольник — это мост между идентичностью и инакостью⁶, промежуточный этап между единством и множеством. Таким образом, треугольник оказывается медиатором, функция которого может состоять как в активизации, так и в примирении противоречий.

Фигура третьего является

— продуктивной, так как она приводит покоящуюся структуру в движение, хотя часто этим не достигается никакой цели. Это значит, что фигура третьего служит в то же время фигурой отсрочки;

— фигурой разницы, так как она стоит между двумя величинами;

— медиальной фигурой, так как посредством нее осуществляется контакт между фигурой первого и фигурой второго;

— амбивалентной: с одной стороны, она обещает примирение (как в традиции истории христианства), с другой стороны — разрушает диаду (как в эдиповом треугольнике).

В советском кино 1920—40-х, а также 1960-х гг. фигура третьего прослеживается как на нарративном, так и на метакультурном уровне. Именно конструкции, основанные на триаде, выстраивают важнейшие культурные концепции: распад традиционной семьи и свободное сексуальное поведение в двадцатые годы; утопические проекты по воплощению идеальной троицы на земле — в тридцатые; квази-сакральные фантазии спасения — в сороковые; готовность жертвовать собой ради общего блага — в шестидесятые⁷. Фигура, о которой пойдет речь, персонифицирована в сопернике, в паразите или в спасителе. Воплощенная в конкретном образе, она имеет тело: эротическое, спортивное или сакральное. Последнее (сакральное) тело ведет к трансфигурации.

Как фрагменты культурного дискурса, выбранные фильмы репрезентируют стиль своих эпох: постреволюционный авангард, сталинскую культуру, оттепель. Фигура третьего симптоматична для доминантных тем того времени, будь то борьба старого и нового быта или квази-сакральная связь между массой и властью. При этом фигура третьего наследует социалистическим утопиям и экспериментам 1860-х гг., когда нигилисты и народники разрушали понятие традиционной семьи. Эта фигура отсылает также к символистской философии эроса, где фигура третьего была своего рода залогом для входа в вечность.

Какую функцию выполняет фигура третьего? Как посредством третьего проектируются нарративные и культурные конфигурации, как они создаются и перестраиваются?

СОПЕРНИК: 2 + 1

Профанный вариант фигуры третьего в кино 1920-х и 1960-х гг. реализуется в образе соперника. «Третья Мещанская» Абрама Роома (1927) предлагает модель, к которой обращаются позднейшие фильмы: третий здесь — это традиционный соперник в парных отношениях, создающий треугольную

конфигурацию желания. Третий вносит неустойчивость в пару, и констелляция 2 + 1 постоянно перераспределяется, оставляя место третьего подвижным. В то же время в фильме поднимаются идеи, которые обсуждались в философских, социологических и литературных проектах по крайней мере с 1860-х гг. Речь идет, ни много ни мало, о новом человеке и о новом обществе. Этот новый человек не включен в семью, основанную на парных отношениях, а является частью «духовного» сообщества, если выражаться словами Фердинанда Тённиса⁸. Фигура третьего, вторгшаяся в семейную жизнь пары в «Третьей Мещанской», становится метафорой постреволюционного быта. Она олицетворяет вопрос, осуществим ли новый быт, можно ли заместить семью обществом.

Место третьего подвижно, оно может быть занято разными персонажами: или друг мужа ночует на диване, а муж с женой — в супружеской постели, или муж спит на диване, а друг сменяет его в постели. Другой вариант — жена оказывается третьей, в то время как мужчины образуют пару. Герои «Третьей Мещанской» — строитель и сотрудник типографии, т. е. сопоставимы с представителями нового искусства 1920-х гг., и фильм можно интерпретировать как профанный вариант мифа о художнике, где женщина-медиатор создает возможность для дружбы «гениальных» мужчин⁹.

Три персонажа в «Третьей Мещанской» составляют констелляцию 2 + 1; они создают не устойчивый треугольник, а три пары с переменным третьим¹⁰. Фильм кончается тем, что женщина уходит от обоих мужчин, начиная новую жизнь далеко от Москвы. Современная Анна Каренина не бросается под поезд, а пользуется им как транспортным средством, которое везет ее на свободу.

Самый очевидный претекст треугольника в фильме — это знаменитая семья Маяковский — Лиля Брик — Осип Брик. После того как Маяковский переехал к Брикам, квартира буржуазной пары стала публичным пространством, квартирой ЛЕФа — как говорил Шкловский, местом, где устраивались публичные чтения, где планировали новый быт и где этот новый быт воплощался в жизнь¹¹. В «Третьей Мещанской» пространство также является публичным, дверь уже не действует как граница. Ширма, стоящая посреди комнаты, функционирует как искусственная преграда и отделяет любовную пару от третьего — пара еще не исчезает в треугольнике, а оказывается точкой сопряжения для него. «Все пары относятся к Третьему» — пишет Ренате Бергер в уже упоминавшейся книге «LIEBE MACHT KUNST»¹² и замечает далее: «Третье — неминуемая инстанция»¹³. Пара доминирует и в треугольнике Маяковского—Бриков, и в «Третьей Мещанской». Лиля Брик пишет в своих мемуарах: «Мы с Осей больше никогда не были близки физически, так что все сплетни о “треугольнике”, “любви втроем” и т. п. — совершенно не похоже на то, что было»¹⁴.

В отношениях Бриков и Маяковского подразумевается и мужская дружба. Женщина не находит свою идентичность в связи с мужчиной и всегда остается «вне» союза, представляя из себя Другое. Лиля Брик пишет об отношениях между Бриком и Маяковским так: «Володя во многом перестроил Осино мышление [...] и я не знаю более верных друг другу, более любящих друзей и товарищей»¹⁵.

Клаус Тевеляйт, говоря о продуктивной фемининной сексуальности, связывает формирование таких конструкций с фигурой женщины-жертвы (женщина, которая становится любовной жертвой «male couple»¹⁶): она создает пару гениальных мужчин и, выполнив свою задачу, обычно исчезает. Такая структура типична для художников-мужчин. У Бриков—Маяковского из треугольника уходит один из мужчин, в «Третьей Мещанской» третьей оказывается действительно женщина, которая убегает из сотворенного ею союза. Таким образом, конец фильма, как представляется, детерминирован не столько эмансипацией, сколько механизмом культуры в целом.

Помимо фигуральной стороны, третье лицо в «Третьей Мещанской» включает в себя и фигуративную составляющую; она является воплощенной метафорой опытов нового быта. При этом фильм балансирует на грани между пост-революционными альтернативами старого быта и возрождением консервативных позиций, укрепленных в 1930—40-е гг. в сталинской культуре. С одной стороны, в середине двадцатых популярна свободная любовь; нападки Александры Коллонтай на традиционную мораль и консервативные представления о браке вошли в историю в виде сильно сокращенной формулы «теория стакана воды»¹⁷. Коллонтай защищает радикальную позицию, выступая против старого быта, ориентированного на семью, верность и моногамность в браке; она агитирует против «невероятного расточения душевных сил»¹⁸ женщин в любовных отношениях. Любовь для Коллонтай занимает второстепенное место; важнее для новой женщины — «самодисциплина вместо избытка чувств» и «социальная идея, наука, профессия, творчество»¹⁹. Ее повесть «Любовь трех поколений» (1923) — художественная обработка этой теории — изображает три генерации эмансипированных женщин: женщину прошлого, которая поддерживает супружескую связь с любимым человеком; женщину настоящего времени, которая, хотя и не верит в брак, всё же тратит много энергии на душевные волнения; и женщину будущего, которая рационально относится к своим любовникам, не впуская эмоции в половую жизнь.

С другой стороны, в 1926 году, то есть за год до фильма Роома, появились три художественных произведения, которые в совокупности совершили консервативный переворот, выступив против примата свободной воли над моралью: «Луна с правой стороны» Сергея Малашкина, «Без черемухи» Пантелеймона Романова и «Собачий переулочек» Льва Гумилевского. Эти тексты отчасти ведут открытую полемику против «теории стакана воды», голося за мораль и против свободной воли. Критик А. Лежнев определил общую тему этих трех текстов так: «Любовь нельзя свести к физиологическому отправлению»²⁰. Во всех трех текстах протагонисты редуцированы до физиологических потребностей (параллель к «теории стакана воды» — половой акт им нужен как стакан воды, когда они хотят пить), т. е. до животного состояния. Такому поведению противостоят общественные ценности: мораль, хорошие манеры и красота.

Пример консервативного переворота в области любви — «Без черемухи» Романова. Рассказ написан в эпистолярном стиле. Женщина жалуется в письме на утрату в современном обществе хороших манер, морали и идеалов красоты: «Все девушки и наши товарищи-мужчины держат себя так, как

будто боятся, чтобы их не заподозрили в изяществе и благородстве манер. Говорят нарочно развешным, грубым тоном, с хлопаньем руками по спине»²¹. Героиня рассказывает, как она, встретившись с товарищем по учебе, в мечтах о любви и романтике²² отодвигала половой акт в неопределенное будущее, в то время как студент спешил: «Ну что разговаривать, только время терять...»²³. В конце концов студент изнасиловал ее, думая при этом, что совершает нормальный половой акт. Перспективы женщины и мужчины расходятся в рассказе; героиня — одна из тех женщин, которые, по Коллонтай, тратят свою душевную энергию зря. Различаются запросы героев и героини и в «Третьей Мещанской»: она тоже ожидает больше, чем получает.

В 1930—40-е гг. соперник в любви отходит на задний план, вместо этого начинает доминировать репрезентация врага народа²⁴. Только в 1950—60-е гг. третий снова становится активным в личной жизни, изображенной в кино. «Девять дней одного года» (1961, реж. Михаил Ромм), например, связан интертекстуально с «Третьей Мещанской». Фильм Ромма, однако, посвящен не построению новой жизни и нового быта, а теме общественного жертвоприношения, которая реализуется, в частности, в фигуре третьего. Вот структурные элементы, которые встречаются в обоих фильмах:

- позиция третьего в конstellации 2 + 1 открыта и подвижна;
- отношения между героями характеризуются интимностью²⁵: участники треугольника являются друзьями, родственниками или любовниками;
- соперник вторичен по отношению к своему противнику; связь между соперником и тем, с кем он соревнуется, аналогична отношению между оригиналом и копией. Это значит, что отношение между конкурентами является миметическим с точки зрения Жирара²⁶ и его теории миметического желания: соперник как любовник имитирует мужа. Объект желания играет здесь второстепенную роль; по Жирару, начало таким отношениям кладет не желание объекта, а соперничество. «Соперничество *подсказывает* желание объекта»²⁷, пишет Альбрехт Кошорке о Жираре. Сам по себе объект перестает в конце концов интересовать соперников (как и жена в «Третьей Мещанской»).

В фильме «Девять дней одного года» соперничество двух мужчин из-за женщины отражает борьбу за научные и моральные ценности: два физика, серьезный Гусев и щеголеватый скептик Куликов, ухаживают за своей коллегой Лелей. Их отношения так же динамичны, как в «Третьей Мещанской»: сперва у Лели любовная связь с Гусевым, потом с Куликовым, и в конце концов она выходит замуж за Гусева. И здесь желание другого является исходным пунктом для собственного желания; соперничество обоих мужчин коренится в желании имитировать другого. Как только объект завоеван, они теряют к нему интерес; Леля, как и ее предшественница в «Третьей Мещанской», чувствует себя лишней. Хотя она тоже ученый, фильм показывает ее почти исключительно в домашней среде — на кухне: и тут Леля цитирует героиню из «Третьей Мещанской».

Разница между двумя фильмами лежит в культурных ценностях, которые конструируют функцию фигуры третьего. В центре фильма Ромма стоит вопрос, имеет ли смысл жертвовать собой ради блага общества. Гусев прино-

сит себя в жертву ради атомных экспериментов, в то время как Куликов выдвигает на первый план свое собственное благо. Это отражается как на его манере держаться, так и на стиле его одежды. Если вслед за Гертрудой Ленерт интерпретировать моду как «театральный феномен *par excellence*»²⁸, то Куликов инсценирует себя как индивидуалист. Он отличается своим модным костюмом и от Гусева (Гусев сам почти всегда в спецодежде), и от измученной бытом Лели, которая всё чаще встречается по ходу фильма в домашнем халате. Даже походка Куликова — это не стремительный шаг ученого, а небрежное гулянье фланера. Любовный треугольник функционирует в фильме ради противопоставления двух позиций: выбирая Гусева, который жертвует собой ради блага общества, Леля олицетворяет совесть фильма. Тем самым она выбирает готовность к жертвоприношению вместо эгоизма или, как говорится в фильме, тотальную утопию вместо реальной утопии.

Подводя итоги, следует сказать, что любовный треугольник оказывается нежизнеспособным в обоих фильмах; фигура третьего нарушает равновесие пары, чтобы в конце концов утвердить ее (в новой констелляции). Это может быть либо мужской союз, как в «Третьей Мещанской», или отреставрированная исходная пара, как в «Девяти днях одного года». Эмансипированному концу первого фильма противопоставлена жертва в пользу коллектива в постфильме.

ПАЗАРИТ ПРОТИВ СПАСИТЕЛЯ: «СТРОГИЙ ЮНОША»

Молодая женщина выходит после купания на берег, за ней наблюдает староватый, полный мужчина. Вскоре после этого она приветствует мужа, тоже немолодого, приехавшего домой на дорогой машине. Позже приходит в гости Гриша — атлетический, красивый молодой человек («Вот тип современной мужской красоты», как пишет Юрий Олеша в сценарии²⁹).

Уже начальные кадры показывают, что в фильме «Строгий юноша» (1935) есть несколько треугольников: к паре присоединяются и паразит, и потенциальный любовник. Эти два треугольника дублируются дальше в фильме; сам Гриша участвует в еще одном треугольнике вместе со своими друзьями, дискоболом и девушкой; при этом дискобол похож на него, как близнец. Фильм демонстрирует целую галерею треугольников, построенных по разным моделям: так, Степанов, Маша и Цитронов отсылают к буржуазному треугольнику XIX века. Цитронов цитирует приживальщиков из романов Достоевского, например, Степана Верховенского из «Бесов» и Фому Фомича Опискина из «Села Степанчикова». Как и они, Цитронов соединяет в себе юродство, унижение, сексуальное и социальное желание. Доктору он льстит³⁰, а на Машу смотрит жадными глазами. Второй треугольник, Гриша и его друзья, напоминает идеал коллектива 1920-х гг. В кадрах, где молодые люди изображены в гимназии и на стадионе, они сливаются с другими молодыми, красивыми людьми, т. е. треугольник может расширяться и стать коллективом. В их минимальных спортивных нарядах они почти голые³¹, что напоминает как нового Адама акмеистов, так и античный (сталинский) культ тела — типичный для фильма

культурный синкретизм. В течение фильма отношения Маши, Степанова и Гриши развиваются в идеальный треугольник. После ряда сцен ревности муж, знаменитый хирург, всё же отказывается от монопольного права на свою жену и включает Гришу в свою семью.

В «Строгом юноше» конкурируют две фигуры третьего: паразит и спаситель. Паразит — это тот, кто живет за счет других и вредит им. В теории Мишеля Серра паразит — символ системы; ибо сама система, по Серру, подчинена логике случая и характеризуется повреждением, беспорядком³². Паразит олицетворяет это повреждение. У Серра каждая система обречена на упадок, на переход от порядка к беспорядку. В «Строгом юноше» Гриша, замечательный представитель нового поколения, призван остановить дегенерацию системы: в конце фильма паразита Цитронова выгоняют, а спаситель Гриша занимает его место. При этом он не нарушает порядок, а наоборот, приводит окружающее в состояние совершенной гармонии, в которой снимаются все различия и прекращается любое движение. «Строгий юноша» проектирует такую модель истории, согласно которой спаситель выгоняет паразита из рая, а диалектика хозяина и раба снимается в Абсолютном Духе. Больше нет беспорядка, остается только порядок: персонажи обрели рай на земле. В этом фильме, стремящемся к абсолютной гармонии, конфигурация третьего дана не в виде формулы $2 + 1$, а как конкурентная борьба двух треугольников³³.

Какую роль играют паразит и спаситель в «Строгом юноше»? Цитронов, приживальщик в богатом доме, подсматривает за женой своего хозяина — паразит в кино является вуайером. Для Серра паразит гарантирует не только динамику системы, но и оценку чужих отношений. Его призвание в том, чтобы мешать другим. Паразит не может существовать в одиночку, поскольку он — исключенный третий, и только «отношение к отношению дает ему жить»³⁴. Цитронов старается доказать свою необходимость, комментируя чужие отношения — между Степановым и Машей, между Машей и Гришей.

Вначале Гриша кажется обычным любовным соперником; их почти диалектический треугольник, порожденный желанием, борьбой и стремлением к признанию, как бы является вариацией гегелевской модели хозяина и раба: Маша и Степанов — «советские аристократы»³⁵, и Гриша Фокин, борясь за признание и любовь Маши, борется и за признание Степанова. Тема власти играет в фильме важную роль: «Не может быть власти человека над человеком» — говорит Дискобол³⁶. Для Гриши, наоборот, понятие чистой власти является релевантным, что подтверждает новую иерархизацию социального строя в 1930-е гг. О докторе Гриша говорит: «Это чистая власть. Он не банкир. [...] Он великий ученый, он гений»³⁷. После борьбы, после того, как Гриша и Степанов признают друг друга, возникает «чистый» треугольник³⁸: он уже не содержит парных структур, в нём три человека объединены отказом от желаний. Это эдипов треугольник³⁹, состоящий из отца, матери и сына, но эдипово желание сына убить отца сублимировано. Сын не уничтожает отца, а восхищается им как великим человеком: «Комсомолец должен равняться на лучших. Лучшие — это те, кто творит науку, технику, музыку, мысль. Это высокие умы. [...] Те, кто борется с природой, победители смерти»⁴⁰.

Так что этот треугольник, подобно Троице, одновременно и вертикальный, и горизонтальный⁴¹, все его стороны одинаковы и в то же время различны: «Равенства нет и не может быть. Само понятие соревнования уничтожает понятие равенства. Равенство есть неподвижность, соревнование есть движение. [...] Равняйся на лучших, первое правило»⁴² — так пишет Гриша в своем «Комплексе душевных качеств». Этот трактат и приносит ему, в конце концов, признание Степанова. Как сочинитель «Комплекса» Гриша входит в треугольник на равных. Равными стороны треугольника становятся благодаря тому, что каждый отрекается от себя. Треугольник в «Строгом юноше», по Игорю Смирнову, демонстрирует мазохистскую интимность, которая влечет за собой абсолютное равенство. Если все страдают, значит все одинаковы⁴³.

Можно сделать вывод, что «Строгий юноша» является эстетизированным вариантом священной истории; фильм описывает переход от земного беспорядка к небесному стазису. Если паразит воплощает беспорядок, то Гриша является представителем гармонии на земле; он — в смысле Эриха Ауэрбаха⁴⁴ — *figura rerum*, пророк реального. Симптоматично, что спаситель в этом фильме 1930-х гг. изображается как спортивное тело; спорт в обществе этого времени занимает место церкви, подхватывая ее ритуальные практики. Спорт фигурирует в фильме как своего рода заместитель религии⁴⁵; трактат Гриши о моральных ценностях, который он зачитывает своим товарищам-спортсменам в гимнастическом зале — это новая версия Священного Писания. Идеальный треугольник в фильме — *figura trinitatis*; она воплощает идеал идентичности и инакости в одно и то же время. К тому же доктор Степанов, врач, который возвращает людей к новой жизни в буквальном смысле слова, имитирует всемогущество Бога.

САКРАЛЬНЫЙ ТРЕУГОЛЬНИК: «ПАДЕНИЕ БЕРЛИНА»

Фильм Абрама Роома и Олеси был запрещен в 1936 году⁴⁶: его эстетика оказалась слишком тесно связанной с сакральной стороной. К тому же в Грише воплотилось триединство «добро — истина — красота» — кредо Владимира Соловьева.

В фильме «Падение Берлина», снятом в период расцвета культа личности, сакрализация треугольника переходит на новый этап. Если религиозный треугольник, священное триединство, являясь неперменным фоном для любовного треугольника, профанируется в «Третьей Мещанской» до неузнаваемости, а в «Строгом юноше» эстетизируется, то в сталинском культовом фильме он получает наиболее ясное воплощение. В «Строгом юноше» фигура третьего, играющего роль спасителя, еще довольно абстрактна — Новый Человек Гриша обладает богоподобной красотой, совершенным спортивным телом. В «Падении Берлина» его место занимает как бы сам Бог — Сталин.

По мере возрастания сакрализации в игру вступают символистские проекты; они превращают сталинистскую структуру желания в палимпсест. Ро-

ман Наташи и Алексея в «Падении Берлина» оказывается вариантом любовных отношений, о которых пишет Владимир Соловьев в своей философии любви. Такая любовь ведет к познанию Бога, в контексте фильма — Сталина. Символистская философия эроса с ее софиологической составляющей оказывается претекстом для любовных историй сталинского кино. Это — философия Соловьева, Карсавина, Флоренского и других мыслителей пред-символистской и символистской эпох.

Основной символистский миф, который Соловьев набрасывает в «Смысле любви», исходит из трехступенчатой эволюции любви: половая любовь пары, развиваясь в социально-нравственную любовь ко всему человечеству, превращается в любовь к Богу и ведет к бессмертию: «Прежде физиологического соединения в животной природе, которое ведет к смерти, и прежде законного союза в порядке социально-нравственном, который от смерти не спасает, должно быть соединение в Боге, которое ведет к бессмертию»⁴⁷.

В учении Соловьева (и позже у Карсавина) земная любовница является воплощением Софии: двуединство пары связано с триединством. У Карсавина в еще большей степени, нежели у Соловьева, расширение Я приводит к двуединству Я и Ты и, в конце концов, к триединству, в котором пара обретает нового Другого. Так любовь позволяет избежать солипсизма Я. В «Noctes Petropolitanae» (1922) Карсавин проектирует модель, где триединство «я — любимый — сама любовь (Бог)» является единственно возможным визави всеединому Богу.

Теориям Соловьева и Карсавина близка философия эроса Вячеслава Иванова, его концепция *speculum speculi*: физическое тело человека функционирует по отношению к миру как живое зеркало. Как и зеркало, однако, оно отражает все образы в обратном порядке — так познание искажает реальность. Единственный выход из такого искажения действительности предоставляет Другой, становясь зеркалом зеркала и тем самым исправляя познание. Если двое любят друг друга так сильно, что сливаются в одно целое, им нужен третий, который мог бы отразить это целое в своем зеркале. Любовь к другому, таким образом, является необходимым условием познания; правда познаваема только в другом, и это познание приводит к Христу. «Где двое или трое вместе во имя Христово, там среди них Сам Христос»⁴⁸.

Специфичность символистской Троицы по сравнению с христианской традицией в том, что один из ее членов заменен: вместо Святого Духа третье место занимает София. Таким образом, дана возможность воплотить Троицу в земном бытии — небесная София выступает в символистском контексте как земная любовница.

В «Падении Берлина» это отношение между всеединым Богом и его персональной, троичной репрезентацией сохраняет силу: Сталин, Алеша и Наташа разыгрывают сакральную Троицу, выступая как Отец, Сын и земная София. Сталин в фильме благословляет любовь Алеши к Наташе, которая, со своей стороны, получив благословение, готова к любви. Наташа объясняется в любви, глядя вдаль — на Сталина? Сталин — так можно додумать символистский субтекст — обязательно нужен для истинного познания, и в то же время он, в своем сакральном измерении — познаваемый объект.

В то время как фильмы профанной линии — «Третья Мещанская», «Десять дней одного года» — показывают персонажей обычно вдвоем, Сталин как третий всегда присутствует в отношениях Наташи и Алеша, будь то портрет, продукт воображения или реальный (кино-)персонаж. Эта любовь так и остается трехгранной на протяжении фильма, достигая своей высшей точки в финале: Алеша и Наташа встречаются в завоеванном Берлине именно в тот момент, когда Сталин, словно Бог, спускается с неба.

Однако Сталин, Алеша и Наташа в фильме суть только репрезентации, они представляют незримое всеединство, Сталина как закадровую сущность. Сталин, как писал Андре Базен в первой статье о Сталине в кино, это инкарнация живых богов и мертвых героев, его тело чуждо всякой телесности⁴⁹ и он выступает в фильме как репрезентация сакрального места власти. Базен сравнивает мумификацию Ленина с кинематографической мумификацией Сталина; обе они символичны⁵⁰.

Сакральные отношения киноперсонажей с намеком на трансцендентность влекут за собой еще одну любовную связь — роман между массой и властью. С появлением Сталина в фильме эта любовь достигает кульминации. Герои фильма являются медиаторами в отношениях между массой и властью; как только зритель идентифицирует себя с Наташей или Алексеем или «заражается» их чувством любви⁵¹, у него тоже начинается роман со Сталиным. Причем роль посредника в этих отношениях исполняют не только персонажи: медиум становится медиатором, связывающим массу и власть.

Резюмируя, можно сказать, что треугольник в «Падении Берлина» — и сакральный, и культурный одновременно, он отражает эмоциональные отношения, присущие данной культуре, поэтому он тесно связан с психологией этой культуры. В книге «Психология масс и анализ Я» Фрейд видит основу «искусственной массы» в вере этой массы в то, «что есть вождь, который любит в равной степени каждого отдельного человека»⁵². В такой толпе каждый либидозно связан с вождем и с товарищами, представителями массы⁵³. Фрейдовское описание любовных связей массы соответствует как на горизонтальном, так и на вертикальном уровне структуре великой сталинской семьи. Отношения между Наташей и Алешей и их благоговение перед Сталиным отражают ту же структуру — они любят друг друга, любят Сталина, и Сталин любит их.

¹ Замысел этой статьи возник из семинара по интимности в Университете Констанц, проведенного вместе с Игорем Смирновым в зимнем семестре 2002/2003 гг. Благодарю его, а также участников и участниц семинара за интересные идеи и дискуссии; Надежду Григорьеву — за корректуру русского текста.

² П. Флоренский. Столп и утверждение истины. Paris, 1989. С. 439.

³ Об этом см.: К. Кларк. Сталинский миф о «великой семье» // Социалистический канон / Х. Гюнтер, Е. Добренко (ред.). СПб., 2000. С. 785—796.

⁴ См. резюме проекта констанцского Graduierten-Kolleg «Die Figur des Dritten» («Фигура третьего»: <http://www.uni-konstanz.de/figur3/>, Programm, S. 6).

⁵ G. Simmel. Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung // G. Simmel. Gesamtausgabe. Band 11. Frankfurt a. M., 1992. S. 124.

⁶ Идею, что в треугольнике совпадают идентичность и инакость, можно найти прежде всего в ренессансных «богословских размышлениях о триединстве» (см.: E. von Samsonow. Trias, Triaden // Historisches Wörterbuch der Philosophie / J. Ritter, K. Gründer (Hg.). Band 10. Darmstadt, 1998. S. 1479—1483), где «троичность становится важнее благодаря свойственным ей продуктивным силам» (ibid. S. 1481); она понимается здесь как «генератор множества на пути от единицы к декаде». (Там же см. размышления Николая Кузанского и Карла Бовиллиуса об идентичности и инакости, единстве и другом).

⁷ В пятидесятые годы примером мог бы служить фильм «Летят журавли», но это уже другая парадигма, связанная с преданием. Нас интересует прежде всего линия от двадцатых до сороковых годов, и «Девять дней одного года» включается нами в анализ (см. далее в тексте) только как пост-фильм «Третьей Мещанской».

⁸ Фердинанд Тённис в 1886 году издает свое апологию «сообщества» (Gemeinschaft), противопоставляя ее «обществу» [Gesellschaft]; он отличает «сообщество крови» (семья), «сообщество места» и, как наивысшую форму, «сообщество духа» (См.: F. Tönnies. Gemeinschaft und Gesellschaft. Grundbegriffe der reinen Soziologie. Darmstadt, 1963. S. 14).

⁹ Линда Хентшель описывает отношения Лее Миллер и Мэна Рея как реализацию формы «продуктивной сексуальности» (так Тевеляйт называет пару, действующую в рамках треугольника): «Значение Лее Миллер для Мэн Рея не ограничивается лишь многолетним местом модели, ученицы, музы и возлюбленной [...]. Она играла также важную роль как “третья” в “male couples”, на которые шел Мэн Рей, прежде всего с Дюшаном. [...] Интересно, что в этой паре — как и в сюрреалистическом кругу в целом — Рей берет на себя феминизированную роль “репродуцирующего”. На этом фоне становится возможным выделение еще большего “гения” Дюшана. Таким образом только в паре рождается Автор» (L. Hentschel. Das Paar, das nie eins war: Lee Miller und Man Ray (1929—1932) // LIEBE MACHT KUNST: Künstlerpaare im 20. Jahrhundert / R. Berger (Hg). Köln; Weimar; Wien, 2000. S. 257). Интересны здесь и роли, разыгрываемые персонажами: в «Третьей Мещанской» меняются исполнители на роль любовника/третьего, в случае же Лее Миллер — Мэн Рей — Дюшан «гуляет» женщина.

¹⁰ Нея Зоркая разрабатывает гомоэротический субтекст мужской пары (см.: Н. Зоркая. Брак втроем — советская версия // Искусство кино. 1997. № 5. С. 89—97 (цитаты ниже по электронной версии: <http://www.a-z.ru/women/texts/zorkar.htm>)). Зоркая выдвигает тезис о том, что социальный вопрос является уступкой «времени и цензуре». По Зоркой, именно «любовь втроем» была в центре внимания сценариста Шкловского и режиссера Роома. Что касается отношения этой «любви втроем» к 1860-м гг., то в 1920-е гг. описываемое чувство потеряло «чистоту и тревогу», характерные для эпохи шестидесятников XIX века.

¹¹ В. Шкловский. О квартире «ЛЕФа» // В. Шкловский. Жили-были. Воспоминания. Мемуарные записи. Повести о времени : С конца XIX в. по 1964 г. М., 1966. С. 440—459.

¹² Непереводимая игра слов: Любовь делает искусство / Любовь Власть Искусство.

¹³ R. Berger. Vorwort und Dank // LIEBE MACHT KUNST. S. XI.

¹⁴ Цит. по: Б. Янгфельдт. К истории отношений В. В. Маяковского и Л. Ю. Брик // Б. Янгфельдт. В. В. Маяковский и Л. Ю. Брик. Переписка 1915—1930. Stockholm, 1982. С. 32.

¹⁵ Там же.

¹⁶ K. Theweleit. «Male couple» oder der Künstler und sein Frauenopfer (schriftliches Interview mit Paolo Bianchi) // Kunstforum international. Bd. 107. S. 94.

¹⁷ A. Kollontai. Autobiographie einer sexuell emanzipierten Kommunistin. Berlin. <Б. г.>. S. 9.

¹⁸ Там же. S. 10—11.

¹⁹ A. Kollontai. Die neue Moral und die Arbeiterklasse. Цит. по: G. Raether. Kollontai. Hamburg, 1986. S. 59

²⁰ Цит. по комментариям С. Никоненко к: П. Романов. Избранные произведения. М., 1988. С. 390.

²¹ П. Романов. Без черемухи // П. Романов. Избранные произведения. С. 187.

²² «Этой голой ободранной комнаты я сейчас не видела благодаря темноте. Я могла вообразить, что мое первое счастье посетило меня в обстановке, достойной этого счастья. Но мне нужна была человеческая нежность и человеческая ласка. Мне нужно было перестать его чувствовать чужим и почувствовать своим родным, близким. Тогда и все сразу стало бы близким и возможным» (Там же. С. 194).

²³ Там же.

²⁴ Пример этому — фильм «Партийный билет» Пырьева (1936). В фильме Пырьева третий является угрозой не только любви, но и политической нравственности героини.

²⁵ О понятии «интимность» и о подходах к нему в западной философии и социологии см.: И. Смирнов. Motherfucker, или Об экстремальных техниках сближения/дистанцирования в коммуникативном акте // Nähe schaffen, Abstand halten. Zur Geschichte der Intimität in Russland / N. Grigor'eva, Sch. Schahadat, I. P. Smirnov (Hg.). München. <в печати>

²⁶ R. Girard. Mensonge romantique et vérité romanesque. Paris, 1961.

²⁷ A. Koschorke. Die Figur des Dritten bei Freud und Girard // Bündnis und Begehren. Ein Symposium über die Liebe / A. Kraß, A. Tischel (Hg.). Berlin, 2002. S. 30.

²⁸ G. Lehnert. Der modische Körper als Raumsulptur // Theatralität und die Krisen der Repräsentation / E. Fischer-Lichte (Hg.). Stuttgart, 2001. S. 531.

²⁹ Ю. Олеша. Строгий юноша. Пьеса для кинематографа // Ю. Олеша. Избранное. М., 1974. С. 304.

³⁰ «Степанов: Он, понимаете, усвоил манеру хвастаться мною ... Маша: Это тебе нравится» (Там же. С. 307).

³¹ «Странно. Очень странно. Как во сне. Подходит голый человек и говорит, что кто-то любит мою жену» (Там же. С. 313).

³² M. Serres. Der Parasit. Frankfurt a. M., 1987. Я здесь следую описанию концепции Серра, сделанному Аурелом Шмидтом (A. Schmidt. Ein Navigator im «enzyklopädischen Ozean». Электронная версия: <http://www.boerverlag.de/serres-rez5.htm>).

³³ Можно было бы категоризировать фильмовые кадры по образу движения Делеза: Делез различает в кино образ-аффект (связан с числом 1), образ-акцию (связан с числом 2) и ментальный образ (связан с числом 3). Ментальный образ — «образ, занятый отношениями к предмету, символические действия, интеллектуальные чувства» (G. Deleuze. Das Bewegungs-Bild. Kino I. Frankfurt a. M., 1997. S. 266). В качестве

примера для триединства, где встречаются 1, 2 и 3, Делез приводит братьев Маркс: «Каждый из них занимает определенное место в неразрушимом триединстве; Гарпо — это 1, представитель небесных аффектов, но и таких inferнальных инстинктов, как прозорливость, похотливость и вандализм. Чико — это 2, он несет действие, берет на себя инициативу, ведет дуэль с окружением. [...] Граучо, наконец, — это 3, человек интерпретаций, символических действий и отвлеченных отношений» (Там же. С. 267). Если мы организуем трех мужчин в «Строгом юноше» по этой модели, то паразит Цитронов — 1 (прозорливость, похотливость), доктор Степанов — 2 (дуэль с Гришей), а сам Гриша — 3 (символические действия и абстрактные отношения). Только в этом фильме дело в том, что 3 выключает 1 и 2, в отличие от комедии slapstick, где разные формы образов-движений действуют вместе.

³⁴ M. Serres. *Der Parasit*. S. 165.

³⁵ Ю. Олеша. Указ. соч. С. 317.

³⁶ Там же. С. 323.

³⁷ Там же. С. 324.

³⁸ Смирнов говорит об «утопическом треугольнике» (устное замечание на семинаре).

³⁹ Понятие «паразита» разработано в теории Серром. Для фигуры соперника можно найти разные теоретические мета-рассказы: Фрейда, где соперничество существует между отцом и сыном по отношению к объекту — матери; Жирара, который переосмысливает это отношение в том смысле, что на первый план выдвигается не объект, а соперничество; рассказ Гегеля о хозяине и рабе в «Феноменологии духа», который оперирует ключевыми концептами желания, признания, снятия (*Begierde*, *Anerkennung*, *Aufhebung*), причем объект соперничества абстрактен — признание другого.

⁴⁰ Ю. Олеша. Указ. соч. С. 328.

⁴¹ О вертикальности большой сталинской семьи, отцах и сынах, см.: К. Кларк. Указ. соч.

⁴² Ю. Олеша. Указ. соч. С. 330.

⁴³ Так Смирнов интерпретирует «Строгого юношу» в семинаре об интимности (см. сноску 1); см. к тому же: И. Смирнов. Психодиахронология. Психистория русской литературы от романтизма до наших дней. М., 1994. С. 238—239.

⁴⁴ E. Auerbach. *Figura* // E. Auerbach. *Gesammelte Aufsätze zur Romanischen Philologie*. München, 1967. S. 55—92. О «фигуре» см. также: G. Brandstätter, S. Peters. *Einleitung // De figura. Rhetorik — Bewegung — Gestalt* / G. Brandstätter, S. Peters (Hg.). München, 2002. S. 7—31.

⁴⁵ Анне Флайг рассматривает в статье о романе «Украшение для кружка» «отношение религии, спорта и репрезентации» (A. Fleig. *Leibfromm: Der Sportkörper als Erlöser in Marieluise Fleißers «Eine Zierde für den Verein» // Theatralität und die Krisen der Repräsentation* / E. Fischer-Lichte (Hg.). Stuttgart, 2001. S. 447). Спорт в этой триаде является субститутом религии: «Спорт начинает вытеснять институализированное исполнение религий и замещать его новыми ритуальными практиками» (Там же. С. 449). Эту идею о связи спорта и религии можно использовать и при анализе «Строгого юноши». Если культ спорта и тела — субститут религии, то это может вступить в противоречие с идеей Гройса о монструозности спортивного тела (см.: B. Groys. *Der Text als Monster* // B. Groys. *Die Erfindung Russlands*. München, 1995. S. 219—220). Гройс исходит из того, что спортивное тело — это сигнификант без сигнификата. Если, однако, спорт является вариантом религии, то спортивное тело становится знаково активным.

⁴⁶ О фильме и истории его запрещения см.: *J. T. Heil*. No List of Political Assets: The Collaboration of Ju. Olesha and A. Room on «Strogij junosha». München, 1989.

⁴⁷ *Вл. Соловьев*. Смысл любви // *Вл. Соловьев*. Сочинения в двух томах. Т. 2. М., 1990. С. 527.

⁴⁸ *Вяч. Иванов*. Религиозное дело Владимира Соловьева // *Вяч. Иванов*. Собрание сочинений. Т. 3. Bruxelles, 1979. С. 303.

⁴⁹ *A. Bazin*. Le cinéma soviétique et le mythe des Stalin // *Esprit*. Juillet-août 1950. P. 220. О Сталине в фильме см. также: *O. Bulgakova*. Herr der Bilder — Stalin und der Film, Stalin im Film // *Agitation zum Glück: sowjetische Kunst der Stalinzeit* / *H. Gassner* (Hg.). Bremen, 1994. S. 65—69.

⁵⁰ *A. Bazin*. Op. cit. P. 223.

⁵¹ В тридцатых годах «заражение» было положительной метафорой в теории рецепции советского кино; зрители должны были заражаться художником с помощью произведения искусства, прежде всего кино (см., напр., статью о фильме «Чапаев»: картина «заражает его <зрителя — Ш. Ш.> теми же чувствами и мыслями, которые вложил в нее художник» (<Аноним>. Чапаева смотрит вся страна // *Правда*. 21.11.1934. С. 1). Понятие «заражения» перенято из философии искусства Л. Толстого, об этом см.: *S. Sasse*. Moralische Infektion. Lev Tolstojs Theorie der Ansteckung und die Symptome der Leser // *Ansteckung. Zur Körperlichkeit eines ästhetischen Prinzips* / *M. Schaub, N. Suthor* (Hg.). München. (In print). Об отрицательной импликации метафоры заражения см.: *Э. Найман*. Чубаровское дело: Групповое изнасилование и утопическое желание // *Советское богатство. Статьи о культуре, литературе и кино. К шестидесятилетию Ханса Гюнтера* / *М. Балина, Е. Добренко, Ю. Мурашов* (ред.). СПб., 2002. С. 60. Найман показывает, что инфекция и заражение употребляются в борьбе против нравственного упадка.

⁵² *S. Freud*. Massenpsychologie und Ich-Analyse. Die Zukunft einer Illusion. Frankfurt a. M., 1997. S. 57.

⁵³ «[J]eder einzelne [ist] einerseits an den Führer [...], andererseits an die anderen Massenindividuen gebunden» (Там же. S. 58).