

ФЕНОМЕНЫ
ЖЕРТВОПРИНОШЕНИЯ И ЖЕНСТВЕННОСТИ:
СИМПТОМ ТАРКОВСКОГО
В СОВРЕМЕННОМ РОССИЙСКОМ КИНО

Лидия Михеева¹

Abstract

The article addresses the representation of sacrifice and femininity in the films by A. Tarkovsky and such contemporary Russian directors as A. Zvyagintsev, K. Serebrennikov, and A. Mizgirev. The author develops the topic of sacrifice as the pivotal theme of Tarkovsky's works and then reveals its influence on contemporary Russian filmmaking. This trend is qualified by the author as a social symptom which is finally analyzed from the perspective of J. Lacan's structural psychoanalysis.

Keywords: sacrifice, femininity, Tarkovsky, Zvyagintsev, contemporary Russian cinema.

Антигона завораживает исходящим от неё нестерпимым блеском, чем-то таким, что сдерживает и в то же время озадачивает нас, внушая нам робость, что сбивает нас с толку в этом страшном и добровольном жертвоприношении.

*Жак Лакан,
Этика психоанализа*

Счастливая женщина, без привязанности, то есть без самоотдачи своего Я, кому бы оно ни отдавалось, лишена всякой женственности.

*Сёрен Киркегор,
Болезнь к смерти*

И если я раздам всё имение моё и отдам тело моё на сожжение, а любви не имею, нет мне в том никакой пользы.

1 Кор. 13, 1–3

¹ Лидия Михеева – магистр социологии, преподаватель департамента медиа и коммуникации Европейского гуманитарного университета (г. Вильнюс, Литва).

Психоанализ и феномен жертвоприношения

Философские трактовки феномена жертвоприношения и жертвенности многообразны: к нему обращалось множество авторов, от Гегеля до Деррида. В рамках данной статьи я сосредоточусь на психоаналитической интерпретации, которая представляется укоренённой в экзистенциальном опыте субъекта модерна и позволяет сочетать антропологизм с социально-историческим анализом.

Мне хотелось бы оговориться, что ассоциации феномена жертвоприношения (как он понимается в данном тексте) с проблемами виктимности и виктимизации, разрабатываемыми в психологии, неправомерны. Кроме того, зачастую жертвенность, а вернее, «ложная» жертвенность подвергается «разоблачению» с точки зрения как психоаналитиков-клиницистов, так и психоаналитически ориентированных социальных теоретиков. В частности, С. Жижек во многих своих работах подчёркивает, что жертвоприношение может принимать откровенно «жюльнический» характер. Наиболее типичным примером здесь служит добровольное согласие женщины держаться в тени мужа и отдавать всю себя семье:

«Разве подобная жертвенность не фальшива и не нацелена на обман Другого, чтобы убедить его в том, что этой жертвой женщина отчаянно стремится получить то, чего ей не хватает. ...Жертвенность представляет собой ... способ такого поведения, как если бы приносящий жертву на самом деле обладал тайным сокровищем, которое превращает его, жертвующего, в ценный объект любви...»²

Такая *фальшивая* жертва представляет собой попытку инсценировки потери объекта – причины желания, которая необходима для доступа (посредством установления препятствия в виде запрета Другого) к наслаждению (лакановскому *jouissance*). То есть, выбирая самоотдачу мужчине и детям и тем самым лишая себя множества жизненных возможностей, женщина сама инсценирует (а значит, и сама контролирует) возникновение нехватки *jouissance*. Демонстрируя эту собственноручно ею созданную, а значит, неподлинную нехватку, женщина одновременно убивает двух зайцев. *Во-первых*, она пытается имитировать свой статус субъекта желания, заняв при этом максимально безопасную позицию: *запрет* на жизнь вне семьи создаёт состояние напряжения (запрет-препятствие – главное условие доступа к *jouissance*) и в то же время обеспечивает защиту от слишком близкого соприкосновения с наслаждением, удерживая в «принципе удовольствия» посредством служения различным повседневным благам. *Во-вторых*, женщина совершает постоянное избыточное одаривание своих близких (главным образом, конечно же, супруга), тем самым имитируя наличие у неё некой уникальной и неисчерпаемой ценности, которую невозможно «отдарить» (то есть ответить равноценным или

² Жижек С. *Кукла и карлик: христианство между ересью и бунтом*. М.: «Европа», 2009. С. 89–90.

большим даром), что ставит одариваемых в рабскую зависимость от дарителя (в соответствии с логикой дара Марселя Мосса).

В психоаналитическом смысле такая фальшивая жертва представляет собой нечто противоположное любви, поскольку любовь понимается Лаканом и его последователями как осознание собственной неполноты, причину и источник восполнения которой любящий «размещает» в любимом. Но любящий, в отличие от «пожертвовавшей всем ради семьи» женщины, стремится одарить любимого не некой мнимой ценностью, а своей нехваткой, признанием собственной недостаточности. Это, по выражению Лакана, означает «отдать другому то, чего я сам не имею», а не обманывать его иллюзией обладания сокровенной агальмой, которую я готов выменять только на нечто такое же или ещё более ценное.

Подобная логика является иллюстрацией одного из многих способов «фальсификации жертвоприношения», которые у нас будет повод рассмотреть в контексте обращения к современному российскому кино. Пока же приведу ещё один пример интерпретации проблемы жертвоприношения, которая связана с редукцией (по всей видимости, с практическими целями) этого феномена к более простым психическим механизмам. Так, например, в статье Ellen Markules *Феномен самопожертвования в рамках психоаналитического дискурса* жертвенность трактуется как феномен, основанный, *во-первых*, на диалектике раба и господина (Гегель) и принципе интерпассивности (Жижек): некто готов жертвовать своим благом, дабы получить признание другого, а также наслаждаться посредством другого. *Во-вторых*, по мнению Ellen Markules, акт самопожертвования может стать результатом подавленной агрессии в отношении другого, трансформировавшейся под действием механизмов защиты в нарциссическую привязанность к нему, а также служить своего рода искуплением чувства вины, которое человек испытывает по поводу собственных агрессивных желаний, направленных на ближних. Итог, или, скорее, диагноз, к которому приходит автор, выглядит следующим образом:

«Пытаясь объяснить феномен самопожертвования конфликтом между инстанциями Я и Сверх-Я, мы пришли к выводу, что в данном случае удачней будет говорить о “нарциссическом неврозе”, но удачней не потому, что такое объяснение является конечным верным ответом, а потому как, пока что, эта гипотеза на фоне других предположений вырисовывается более чётко. Проработка же других гипотез требует более тщательного исследования»³.

Возможно, подобная модель интерпретации, реализованная без опоры на лаканианские концепты, может быть с успехом использована в клинической практике, но в данной статье я постараюсь немного отстраниться от подхода, предельно сфокусированного на психике индивида, взятого вне культурного измерения, и

³ Markules E. Феномен самопожертвования в рамках психоаналитического дискурса // *Лаканалия. Диалектика*. 2009. № 1. С. 19.

обратиться к версии самого Лакана. Лаканианский психоанализ рассматривает так называемое первичное жертвоприношение (т. е. отчуждение от материнской Вещи, забвение Реального, вытеснение желания матери как инцестуозного объекта) как первый этап становления человека в качестве языкового существа посредством вхождения в регистр символического. Любое последующее жертвоприношение становится повторением первичного жертвоприношения. В частности, архаическая инициация представляет собой повтор этого события уже в новом модусе: символическая смерть в момент полной слиянности с неразъятым коллективным телом общины производит взрослого субъекта с фиксированным местом в социальной структуре.

Жертвоприношение позволяет пережить тотальность отчуждения, поскольку принесение жертвы во имя Блага, которое является предметом веры субъекта, придаёт смысл и содержание механизму Закона (символического порядка), который сам по себе пуст и носит абсурдный и травматический характер. Повторение жертвоприношения в ритуале служит поддержанию связности общины, является подтверждением легитимности самой социальной реальности. Однако речь тут идёт в большей мере о традиционных обществах. И, тем не менее, именно к теме жертвоприношения (как этического деяния *per se*, а не только в контексте архаической системы социальных обменов) Лакан обращается в семинаре, посвящённом этике психоанализа, завершая его детальным анализом трагедии Софокла *Антигона*. Обращение к *Антигоне* подытоживает длительный разговор о Вещи, функции блага, кантианском долге, генитальной любви, трансгрессии и сублимации.

Антигона – сестра Этеокла и Полиника. Первый из братьев геройски пал, защищая Фивы, другой же предал родной город и также погиб на поле боя. Креонт, властитель Фив, распорядился оставить тело Полиника без погребения и бросить его на растерзание диким зверям. Антигона нарушила запрет царя Креонта хоронить предателя и отдала брату последние почести в соответствии с обрядом, за что была заживо заточена в гробницу, где покончила с собой.

Конфликт, лежащий в сердцевине этой трагедии, традиционно (вслед за Гегелем) усматривают в рассогласовании между родовыми и гражданскими законами. Именно в таком ключе обычно трактуются слова Антигоны, которая, обращаясь к Креонту, объясняет свой поступок:

*«Не Зевс его [закон] мне объявил, не Правда,
Живущая с подземными богами
И людям предписавшая законы.
Не знала я, что твой приказ всеилен
И что посмеет человек нарушить
Закон богов, не писанный, но прочный.*

*Ведь не вчера был создан тот закон,
Когда явился он, никто не знает»⁴.*

Сводятся ли эти неписанные законы к законам рода, требующим похоронить брата, несмотря на то что он предал государство? Исследователь древнегреческой трагедии В. Ярхо опровергает гегелевскую интерпретацию (и в этом он совершенно солидарен с Лаканом). По его мнению, для периода написания *Антигоны* противостояние ценностей семьи и государства не было актуальным по причине их тесной взаимосвязи.

«Не семейное начало сталкивается в *Антигоне* с государственным, а два типа отношения индивидуума к породившему его целому: стремление подчинить его себе и стремление служить ему до конца»⁵.

Нравственный поступок Антигоны в таком случае – это её упорство в служении закону общины, требующему, чтобы каждый член до и тем более после смерти находился в совершенно определённых символических отношениях с иными её членами и социальным целым: воздавая брату необходимые посмертные почести, Антигона поддерживает неизменность структурной позиции каждого элемента системы обмена. Именно в поддержании незыблемости символических отношений состоит это служение социальному целому до конца. Подобное мнение высказывает (по заверению Лакана) К. Леви-Стросс: «Антигона противостоит Креонту, как синхрония – диахронии»⁶. Но Лакан не останавливается и на этой интерпретации: «Это не просто защита священных прав – семьи или смерти, и не то, что стремились порою представить как её, Антигоны, святость. Антигоной движет страсть. Какая именно – это мы с вами и попробуем выяснить»⁷, – говорит он слушателям своего семинара.

Не закрадывается ли сюда некое противоречие: может ли нравственный поступок быть совершён тем, кем движет страсть? Какого рода страсть служит поддержанию синхронии? Может быть страсть – это слепая сила рока, которой оказывается захвачена Антигона, лишившаяся способности выбирать, и, соответственно, её действия, совершённые в оглушающем аффекте, нельзя назвать поступком? Историки древнегреческой литературы не соглашались с таким мнением:

⁴ Софокл. *Антигона* / *Эдип-царь*, *Эдип в Колоне*, *Антигона: трагедии*; перев. с др.-греч. С. Шервинского, Н. Позднякова. СПб.: Азбука-классика, 2006 [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://lib.ru/POEEAST/SOFOKL/antigona.txt>.

⁵ Ярхо В. *Софокл и его трагедии*. М.: Худ. лит.-ра, 1988 [Электронный ресурс] Режим доступа: http://lib.ru/POEEAST/SOFOKL/sofokl0_6.txt.

⁶ Лакан Ж. *Семинары. Книга 7. Этика психоанализа*. М.: Гнозис/Логос, 2006. С. 366.

⁷ Лакан, указ. соч., с. 329.

«У Софокла идея рока составляет только фон, на котором разыгрывается действие трагедии, а главное в ней – моральный облик действующего лица, которое направляет поступки сообразно своему сознанию».⁸

Антигону также противопоставляют другим героям, подчёркивая осознанность и упорство её выбора:

«В то время как Электра охвачена одним чувством мести, Антигона *служит делу любви*. ... И она не отступает от своего решения, хотя знает, что за это её ожидает смерть».⁹

Там, где филологи усматривают деяние, совершённое «сообразно своему сознанию», служащее «делу любви», основатель структурного психоанализа видит рождение субъекта – того, кто занимает место в структуре обменов, вступая в самые тесные отношения с означающим.

«Антигона предстаёт в трагедии как *автономоζ*, как чистое воплощение отношений человеческого существа с тем, носителем чего оно чудесным образом оказывается, с той означающей купюрой, надрезом, раной, что сообщает этому существу способность оставаться, вопреки всему, тем, что оно есть».¹⁰

Похоронив брата, Антигона становится *автономоζ*, то есть тем, кто *живёт по собственному закону*, но «собственный закон» – не волюнтаризм и не эгоцентричный аффект, а *позиция субъекта, в котором снимается дихотомия общество/индивид*. Хороня брата, Антигона восстанавливает разорванную цепочку означающих и затыкает брешь Реального, пробитую смертью, символическим актом, находя посредством его и *своё собственное имя* – указывающее на её место в системе обменов и родства.

«Знайте, говорит она, я никогда не пошла бы против гражданских законов, если бы в погребении было отказано моему мужу или ребёнку, потому что, потеряй я таким образом мужа, я могла бы в подобных обстоятельствах взять другого, а потеряв вместе с мужем и ребёнка, могла бы от следующего мужа родить ещё одного. Но речь идёт о моём брате, *аутаделфоζ*, рождённого от моей матери и моего отца. Этот греческий термин, в котором слово *я сам* сливается со словом *сестра* и *брат*, проходит красной нитью через всю пьесу».¹¹

Потеря брата (не его смерть как таковая, а несимволизованная смерть без погребения) – необратимое крушение всего рода, грозящее уничтожением того места, в котором помещена и сама Антигона, и это место – место сестры. На структурную позицию

⁸ Радциг С.И. *История древнегреческой литературы*. М.: «Высшая школа», 1977. С. 263.

⁹ Радциг, указ. соч., с. 270.

¹⁰ Лакан, указ. соч., с. 362.

¹¹ Там же, с. 329.

мужа может быть поставлен иной элемент, в то время как утрата *αυταδέλφοϛ*, того, чьё существование влияет на саму композицию связей и задаёт имена субъектам, размывает всю структуру. В этом регистре совершенно не важны обстоятельства судьбы брата или характеристика его «личности»: всё, что касается измерения его *эго* – отмечается, важно лишь его бытие как субъекта в отношении означающих.

«Речь идёт о горизонте, заданном структурными отношениями. ... Антигона, таким образом, не ссылается ни на какое право, кроме одного-единственного, которое возникает в языке вследствие непреложного характера того, что есть – непреложного с того момента, когда возникшее означающее останавливает, фиксирует его в потоке любых мыслимых изменений».¹²

Поэтому Антигона символически возвращает погибшего брата на предназначенное ему место, совершая обряд похорон, и тем самым восстанавливает и себя в качестве субъекта в цепи означающих. Совершая погребение Полиника, Антигона вновь соединяет себя (и весь род) символическим отношением с ним¹³, принося последний дар, прочно сшивающий разомкнувшуюся на время цепь обменов. В этой жертве, которую можно назвать самоотречением лишь в том смысле, что Антигона отрекается от событийного измерения своей судьбы, заглушая голос *эго* зовом чего-то более существенного (того, что Лакан концептуализирует как Желание); теряя себя как *эго*, она обретает себя как субъекта. Одиночество Антигоны, добровольной жертвы на алтаре символического, не одиночество индивида, противопоставившего себя обществу или закону, а, напротив, пустота субъекта, актуализировавшего себя как функцию посредника между означающими.

Становясь тем, кто собственной жизнью платит за метонимическую связь означающих в цепи, Антигона, по словам Лакана, всё же действует сообразно страсти. Но речь идёт не об ослепляющей страсти-аффекте, хотя хор и называет Антигону той, «что желанием своим нарушила пределы *Ate*» (помешательства, преступления, беды). Лакан подчёркивает: «Помните: *Ate* – это вовсе не *αμαρτια*, заблуждение или ошибка, перейти её пределы вовсе не значит совершить глупость»¹⁴. Переход за эти пределы скорее означает подрыв пользы и экономики *принципа удовольствия* посредством приношения дара настолько избыточного, что этот акт со-вращает означающие с налаженного пути цикла обмена, преобразуя их *production* (производство) в *séduction* (совращение, соблазн) (каламбур Ж. Бодрийяра). «Одна лишь бесполезная погребальная трата имеет смысл ... богатство заключается в роскошном обмене смерти: в жертвоприношении, в “проклятой доле”,

¹² Лакан, указ. соч., с. 357–358.

¹³ Неслучайно Лакан называет первым символом, известным человечеству, надгробный камень.

¹⁴ Лакан, указ. соч., с. 356.

которая никуда не инвестируется и ничему не эквивалентна и которая может только уничтожаться. Если жизнь – просто потребность продлиться любой ценой, то уничтожение – это бесценная роскошь¹⁵, – пишет он в *Символическом обмене и смерти*, а годом позже, в *Соблазне*, связывает тему жертвоприношения с проблемой сексуальности:

«Сексуальность следует переосмыслить как экономический остаток жертвенного процесса обольщения – точно так же неистраченный остаток архаических жертвоприношений питал собой некогда экономический оборот. Секс в таком случае просто сальдо или дисконт более фундаментального преступления или жертвоприношения, который не достиг полной обратимости»¹⁶.

Такая трактовка сексуальности созвучна её лаканианскому пониманию: сексуальность – не инстинкт и не влечение, и не «универсальная жизненная сила» (тут нет места биологизму или эссенциализму), а эффект, возникающий именно в цепи означающих. Жертвоприношение, совращающее означающие с «наезженного пути», служит, таким образом, мощным механизмом соблазна, производя своим взрывшим эффектом желанный и недостижимый несимволизуемый остаток Реального, *objet petit a*, посредством которого и происходят символические обмены и разыгрывается драма человеческой сексуальности.

В этом контексте вынесенные в эпиграф слова Киркегора, на первый взгляд несколько сексистские, можно прочесть иначе: человеческое существо, которое не отдаёт своё Я, не жертвует собой – лишено сексуальности; без жертвоприношения нет соблазна (*séduction*), есть лишь производство и воспроизводство (*production, reproduction*) знаков полового различия, не способных создать сексуальность – потому что она не производится, а высвобождается в качестве эпифеномена жертвенного акта, по самой своей сути противоположного производству, подчинённому принципу удовольствия – логике наименьшего напряжения, стабильности, счастья, блага.

Воля к жертвоприношению и соблазну, которую Бодрийяр утопически противопоставляет экономике эквивалентных обменов, имеет много общего с лакановской концепцией желания.

«Именно потому, что субъект выстраивается и занимает своё место по отношению к означающему, возникает в нём тот разрыв, то разделение и та двусмысленность, на уровне которых напряжение, именуемое желанием, как раз и располагается».¹⁷

Смерть становится тем пределом, у которого субъект сталкивается с самим собой, вплотную подходя к осуществлению своего

¹⁵ Бодрийяр Ж. *Символический обмен и смерть*. М.: Добросвет, 2000. С. 279.

¹⁶ Бодрийяр Ж. *Соблазн*. М.: Ad Marginem, 2000. С. 179–180.

¹⁷ Лакан, указ. соч., с. 404.

желания, которое, собственно, у этой черты и принимает наконец абсолютную форму, – желания смерти как таковой. Не что иное, как смерть, запускает механизм желания, замыкая метонимическое скольжение означающих, и сама выступает его предельным выражением. Смерть для Антигоны становится абсолютным переходом черты, проникновением в область, где существуют лишь означающие. Становясь субъектом, тем, чем обмениваются между собой означающие, совокупная цепь которых, собственно, и обозначает то, чем он является, субъект теряет нечто, что привык считать самим собой. С умолканием *эго*, на предельно близкой дистанции в отношении собственного желания рождается в синхронии субъект, судьба, герой.

Парадоксальным образом именно способность принятия позиции, которую в каком-то смысле можно назвать пассивной – позиции объекта, которым обмениваются означающие и другие субъекты, приводит к «субъективации» через способность самому отнестись к себе как к объекту. «Субъективация» происходит именно в осознании себя как объекта, направляемого влечением к смерти. Осознание беспомощности собственного *эго* и крах нарциссических претензий перед лицом последнего предела оборачиваются обретением места и имени в системе обменов. Иными словами, только отдав себя как дар (дар – объект), можно обрести качество субъекта, этим противоречием расколото, пустого. Субъект как участник символического обмена пуст – подобно жертвенной чаше, чашность которой – в её пустоте, способной вместить в себя, а затем вылить содержимое (и неслучайно, что именно в семинаре, посвящённом этике, Лакан неоднократно использует эту хайдеггерианскую метафору). В этом смысле индивидуальная смерть в жертвоприношении предстаёт как манифестация бессмертия Рода, как акт превращения субъекта в объект (и обратно), которым общество может воспользоваться как средством воспроизведения опыта группового единства.

«Ослепительный образ» добровольно идущей на смерть Антигоны – наиболее яркий пример лаканианской концепции женского наслаждения, возникающего по ту сторону принципа удовольствия. Влечение к смерти как сила, натягивающая тетиву желания, стремится вытолкнуть субъекта из-под сени закона (в данном случае – не закона общины, а наложенного Креонтом *запрета* погребения брата Антигоны), производя прибавочное наслаждение женщины.

Персонаж Антигоны совмещает в себе жертвенность – готовность заткнуть собой разрыв в символической цепи, восстановив социальное единство, – и женственность, подразумевающую, для Лакана, выработку прибавочного наслаждения посредством выхода за пределы фаллического закона высвобождения остатка Реального в акте жертвоприношения. Здесь как нельзя кстати лакановская формула «Желание субъекта – желание Другого»: в своём *Ate*, безудержном влечении к смерти, Антигона исполняет распознанное ею требование закона (неписаного закона *богов*, охраняю-

щего социум от распада, о котором она не устаёт твердить), символического Другого. С. Жижек в принципе видит в интерпассивной способности не только желать посредством Другого, но и наслаждаться посредством Другого, некий «минимум» женственности. В этой связи оговорюсь, что, говоря о феминности или маскулинности в психоаналитическом ключе, следует постоянно удерживать в уме тезис Лакана о том, что «женское и мужское не являются предикатами, сообщающими нечто о субъектах, а служат для обозначения неких условий их функционирования как субъектов, это негативные определения, которые обозначают пределы, или, скорее, специфическую модалность того, каким образом субъект сталкивается с проблемами в конструировании идентичности, которая обозначает его место в реальности»¹⁸.

Безграничная и полная включённость женщины в символический порядок, высвобождающая специфически женское *jouissance*, и определяет структуру женского субъекта. Как пишет С. Барнард:

«Женская структура (и, следовательно, *jouissance* Другого) возникает в отношении к “множеству”, которое не существует на основании внешнего, конститутивного исключения. ... Однако это, в свою очередь, не означает, что не-цельность женской структуры просто находится вне порядка мужской структуры или безразлична к нему. Скорее, она всецело включена в фаллическую функцию, или, как сказал бы Лакан, “она не ничуть не там. Она там полностью”. ... Будучи в символическом без изъятия, женский субъект имеет отношение к Другому, что является источником иной “неограниченной” формы *jouissance*»¹⁹.

В семинарах Лакана часто звучит тезис о структурной гомологии женского наслаждения и удовольствия от речи и текста, причём собственно специфика женского переживания связывается с «немым» упоением каким-то загадочным X, содержащимся с тексте, но не выводимым из него, неким не поддающимся символизации остатком Реального. Но было бы редукцией сводить символическое лишь к речи или тексту как таковым, забывая о порядке социальных обменов. Женское *jouissance* в своём предельном выражении – не только экстатический мистический опыт, экстаз святой Терезы, но и смертельный выбор Антигоны, стремящейся следовать закону богов. Женственность выступает в этом контексте как функция жертвоприношения – как способность субъекта объективировать самого себя, не постепенно обменивая себя на частные блага, служащие принципу удовольствия в течение жизни, а совершая предельный акт дарения себя, связанный со вступлением в отношения с символическим Другим.

¹⁸ Zizek S. *The Metastases of Enjoyment: Six Essays on Women and Causality*. London: Verso, 1994. P. 159.

¹⁹ Barnard S. *Tongues of Angels* // S. Barnard, B. Fink (eds.) *Reading seminar XX: Lacan's Major Work on Love, Knowledge and Feminine Sexuality*. Albany: SUNY Press, 2002. P. 178.

Этический поступок Антигоны заключается не в выборе между добром или злом, не между свободой и несвободой. В диалектике желания эти оппозиции снимаются: встраиваясь в символический обмен, принимая свою несвободу как субъекта, Антигона следует императиву *социального*. Перефразируя Спинозу, можно сказать, что желание в лаканианском понимании – это познанная необходимость, приятие непреложности механизмов символического обмена. Желание – это долг, реальность которого открывается субъекту при столкновении с означающим его собственной смерти.

Показательно, что, именно обращаясь к *Антигоне*, Лакан выкристаллизовывает ключевой нравственный урок, который закладывает в качестве краеугольного камня в основание этики структурного психоанализа. И урок этот состоит в том, что и корень учения горек, а плод его... ещё горше. Психоанализ, по мнению Лакана, не имеет права руководствоваться идеалами блага или счастья, а тем более обещать человеку, вовлечённому в аналитический процесс, достижения гармоничной генитальной любви, «согласия с реальностью», или обретения некоего «собственного я». «Я утверждаю, что единственное, в чём человек, во всяком случае в аналитической перспективе, может быть виновен, так это в том, что он поступился своим желанием»²⁰, – говорит Лакан, завершая семинар 1959–1960 гг. Таким образом, цель психоанализа – поставить субъекта перед «реальностью своего удела», т. е. перед реальностью смерти и своего отношения к ней, поставить его перед вопросом жертвоприношения, который одновременно является крайней формулировкой проблемы идентичности: *что и ради чего я должен отдать = кем я являюсь перед лицом других, Другого, смерти*.

И здесь возникает закономерный вопрос: в какой мере (или в каком виде) эта логика, присущая архаическим обществам, в которых социальное и сакральное без зазора проникают друг в друга, а божество самым непосредственным образом включается в социальные обмены, может быть использована для описания реалий общества модерна, в котором философы констатировали смерть Бога, а социологи – смену органической солидарности механической (Э. Дюркгейм), что означает, что приносить жертву стало некому и нечему? Тема жертвоприношения, тем не менее, не только постоянно находится в поле зрения философии и искусства, но и с почти невротической навязчивостью появляется в самых знаковых произведениях современного кинематографа: от «Жертвоприношения» Тарковского, «Расекая волны» и «Антихриста» фон Триера до фильмов Звягинцева «Изгнание», Серебренникова «Юрьев день» и Мизгирёва «Бубен, барабан».

В первом приближении эта тенденция может быть понята как компенсаторная реакция: как попытка воссоздать на экране жертвоприношение, подобное акту Антигоны, которое посредством кинематографа как своего рода современного ритуала, пусть и на непро-

²⁰ Лакан, указ. соч., с. 406.

должительное время, могло бы возродить ощущение социальной связности.

Симптом Тарковского

В данной статье речь пойдёт о фильмах А. Тарковского и наиболее знаковых произведениях некоммерческого кино, снятых в России в последние годы, с которыми в первую очередь связываются надежды на возрождение кино на постсоветском пространстве. Новейшие тенденции в российском кинематографе трудно описать, используя во многом утратившие свою эвристичность (если она когда-то имела место) понятия типа «элитарное кино», «арт-хаус», «другое кино» и т. д. Не в полной мере можно удовлетвориться и формулировками «авторское», «режиссёрское кино» (в противоположность кино продюсерскому, коммерческому, «массовому»). И, тем не менее, так называемые «нулевые» ознаменовались своеобразным сломом в российском кинематографе, который нуждается в именовании и осмыслении. Пожалуй, наиболее яркие фильмы 2000-х можно условно обозначить как «фестивальное кино». В этом определении, основанном, как может показаться на первый взгляд, на внешнем по отношению к самому фильму критерии, заключён ряд существенных особенностей. Что же общего (помимо высших наград не только российских, но и европейских кинофестивалей) у таких фильмов, как «Возвращение» (2003) и «Изгнание» (2007) А. Звягинцева, «Юрьев день» (2008) К. Серебренникова, «Дикое поле» (2008) М. Калатозишвили, «Бубен, барабан» (2009) А. Мизгирёва, «Сказка про темноту» (2009) Н. Хомерики, «Овсянки» (2010) А. Федорченко?

Вариативность художественных особенностей фестивального кино довольно велика – от перенасыщенной статичными общими планами «Эйфории» И. Вырыпаева до его же «авторского блокбастера» «Кислород», выполненного в ультраклиповом стиле. Здесь важен скорее сам акцент на киноформе: такое кино представляет собой рецептивный вызов так называемому «рядовому», а может быть, любому зрителю, т. е. оно существенно отклоняется от голливудского канона таким образом, что формально-эстетические аспекты здесь становятся не только и не столько служебными по отношению к внятности авторского послания и связности кинонаррации, но получают автономное значение и значимость. С этой особенностью связан специфический статус подобных фильмов: с одной стороны, они выходят в широкий прокат, с другой – редко становятся популярными (т. е., в том числе, и коммерчески выгодными) проектами, даже став «притчей во языцех». (Ярким примером такой тенденции являются картины А. Звягинцева, получившего в 2003 году за фильм «Возвращение» главный приз Венецианского кинофестиваля.) Наиболее частый упрек со стороны киноведа и критиков в адрес создателей подобных фильмов состоит в том, что это кино снимается, главным образом, для *европейских*

экспертов, имеющих чёткую систему ожиданий по поводу того, каким должен быть «хороший фильм, произведённый в России».

Кроме того, традиционными стали упреки критиков в нарочитой «сделанности», «сконструированности», «имитационности» подобных фильмов, причём показательно, что все цепочки преемственности приводят, в конечном счёте, к одной и той же фигуре – Андрею Тарковскому. В дискуссиях киноведов о «новом российском кино» с удивительной частотой всплывает иронически-уничжительный термин «псевдотарковщина», который наиболее часто применяют к фильмам А. Звягинцева, С. Проскуриной и др. Симптоматично, что фамилия *Тарковский* звучит практически при каждом обсуждении экспертами фильмов, показанных в программе канала ОРТ «Закрытый показ», причём контекст упоминания А. Тарковского всегда примерно одинаков: почти любой фильм чем-то «напоминает» фильмы Тарковского, но всегда существенно не дотягивает до его уровня как эстетически, так и «содержательно». Мешает критикам то гипертрофированное воспроизведение формального канона Тарковского, то «квазидуховность», то абстрактная притчевость вместо сочетания притчи как основы нарратива и реализма как формы его репрезентации. В дискурсе многих российских киноведов Тарковский выступает как недостижимый идеал, к которому необходимо хотя бы прикоснуться. Вряд ли возможно однозначно ответить на вопрос, является ли эта замороженность Тарковским осознанной художественной установкой тех или иных режиссёров (хотя многие формальные и тематические сходства, бесспорно, имеют место), но то, что сама *рецепция* кино до сих пор в существенной мере «заражена» канонем Тарковского – представляется симптомом, достойным внимания.

Вынужденно вынеся за скобки проблему киноформы, отмечу, что, пожалуй, уже на уровне кинонаррации существует нечто, что существенным образом связывает творчество А. Тарковского со многими фильмами современных российских режиссёров. Это тема жертвоприношения.

В самом творчестве Тарковского этот мотив развивался с поразительной последовательностью. Начав с довольно типичного для советского кино воплощения (военный подвиг как жертва) в «Ивановом детстве» и классической трактовки самоотдачи гения в «Андрее Рублёве», в своих зрелых фильмах Тарковский развивает эту тему уже более диалектично. В «Солярисе» главный герой навсегда покидает Землю и близких, принося в жертву ей же, утраченной земле, свою индивидуальную судьбу и человеческое существование, в то время как его возлюбленная Хари, воссозданная силой океана Соляриса, принимает «вторую смерть» (в терминологии Лакана), дабы освободить Крису от цепкой хватки фантазма, держащего его в плену принципа удовольствия и мешающего ему следовать своему предназначению. «Зеркало» предстаёт как калейдоскопическая панорама множества индивидуальных актов самоотречения: мать жертвует себя детям, любимая женщина – муж-

чине, мужчины отдают свою жизнь, «сражаясь за Родину» (может быть, центральным эпизодом всей картины становятся кадры хроники перехода Красной Армии через Сиваш, оказавшегося смертельным для большинства участников), – которые стекаются, как ручейки, в океан Большой Истории.

В этом ряду «Сталкер» становится, пожалуй, и наиболее «антропологическим», и в то же время метафизическим произведением, в котором проблемы Желания и жертвоприношения раскрываются без примеси эксплицитного «социологизма». В «Ностальгии», первом фильме, снятом Тарковским в Европе, социальный контекст, напротив, выглядит весьма транспарентно: один из главных героев фильма, безумец Доменико, будучи не в силах вынести меры отчуждения людей друг от друга, совершает самоожжение на одной из площадей Рима, пытаясь этим актом хоть на секунду всколыхнуть законсервированные в вакуумных упаковках индивидуальности души своих сограждан, наивным (и) утопическим жестом напоминая о существовании высших ценностей и подтверждая их значимость собственной смертью. Критический пафос в отношении «загнивающего западного общества» здесь весьма прямолинеен. Фильм «Жертвоприношение» подытоживает этот ряд: главный герой фильма Александр сжигает собственный дом, будучи уверенным, что это жертвоприношение спасёт мир от начавшейся Третьей мировой войны.

Пока лишь в самом общем виде очертив репертуар вариаций темы жертвоприношения в фильмах Тарковского, отмечу, что герои, которые совершают этот символический акт, – *мужчины*, а объектом, который приносится в жертву, является *дом* (как буквально, так и метафорически – Родина, Земля). В современном же российском кино как субъектом, так и объектом жертвоприношения выступает, главным образом, *женщина*.

Сокровенный бог Соляриса и жертвоприношение Тарковского

Исследователи, пишущие о «Солярисе», зачастую склонны сосредоточиваться на отношениях Криса и Хари, как если бы этот фильм сводился к чему-то вроде очередной, перенесённой в космос, *love-story* (со всем присущим подобным историям «гендерным накалом»), по какой-то ошибке снятой не в Голливуде, а в Советском Союзе. Пожалуй, персонаж Хари, лишённый, как кажется поначалу, и воображаемых, и символических идентификаций, наиболее ясно и чётко был «психоанализирован» С. Жижekom в проекте «Киногид извращенца». Философ вспоминает по её поводу лаканианскую формулу «Женщина не существует» [*la femme n'existe pas*], а в одной из своих работ отмечает, что

«женщина не существует не потому, что она подвергается патриархальному подавлению и не может выражать себя свободно и консти-

туировать себя во всей полноте символической идентичности, но, напротив, поскольку патриархальная символическая власть пытается уладить проблему «несуществующей женщины» и в итоге принуждает женского субъекта к фиксированной роли в символической структуре»²¹.

То есть, пытаясь доказать собственную полноценность и продемонстрировать укоренённость своего существования, женщина сама настолько плотно включается в символическое, что растворяется в нём. Здесь героиня фильма Тарковского может послужить красноречивым примером: пытаюсь преодолеть отчаяние от осознания собственного «несуществования», неподлинности (ведь Хари – «всего лишь» двойник некой иной, бывшей, умершей возлюбленной Криса, а значит – некой идеальной Женщины), она совершает нечто вроде тотального подчинения символическому порядку в жертвоприношении: убивая себя, Хари избавляет Криса от своего навязчивого присутствия, таким образом становясь не просто механическим слепком с памяти об умершей возлюбленной, но субъектом в лаканианском смысле. Превращение искусственного фантастического существа или животного в человека посредством актуализации способности к самопожертвованию – сюжет весьма распространённый. Стоит вспомнить растиражированный мотив вдруг начинающего чувствовать влюблённого робота в американском кино или Медведя из «Обыкновенного чуда», который становится в полной мере человеком и обретает настоящую любовь только тогда, когда решается пожертвовать ради неё всем.

«Головокружение» Хичкока даёт нам не менее острый пример диалектики подлинного и фантазматического, которая может разрешиться только посредством жертвенной смерти Джуди-Мадлен. Скотти встречает Джуди, которая очень похожа на его погибшую возлюбленную Мадлен (и не мудрено, ведь именно она играла роль в криминальной драме, развернувшейся вокруг Скотти, изображая Мадлен), и пытается воссоздать в ней утраченный любимый образ. Это, конечно же, удаётся ему без особого труда – достаточно вернуть «те самые» одежду и цвет волос. Однако и этот целебный повтор не становится счастливой развязкой, поскольку Скотти узнаёт, что Джуди и Мадлен в действительности одна и та же женщина, которая, вдобавок, цинично его обманывала. В финале фильма он привозит девушку на колокольню, с которой она в своей «прошлой жизни» уже якобы упала, разбившись насмерть. Добираясь до верхней площадки, герои выясняют отношения, и Скотти уже готов простить всё, но Джуди «вдруг случайно» падает вниз, и на этот раз реальность её смерти не вызывает сомнений. Чем, как не подтверждением аутентичности *Джуди-как-Мадлен* и подлинности её чувств к Скотти является это головокружительное падение? Джуди приходится умереть во второй раз, чтобы показать, что именно она явля-

²¹ Zizek S. *The Indivisible Remainder: An Essay on Schelling and Related Matters*. London: Verso, 1996. P. 165.

ется «настоящим» (не повторным, не случайным и не фальшивым) объектом любви Скотти. Но в то время как Хичкок-сценарист не склонен делать из этого падения осознанный жест героини (скорее, «рука судьбы» столкнула её с колокольни), Тарковский, напротив, акцентирует сознательное и упорное стремление Хари «самоаннигилировать» во благо Криса (вспомним яркие сцены её самоубийств, в которых умирания и воскрешения показаны с не меньшей долей садомазохистского эротизма, если сравнивать их, например, со страданиями святого Себастьяна в живописи Ренессанса).



Самоубийство Хари («Солярис»)

В этом контексте роль Хари в судьбе Криса можно прочесть в полной аналогии с трактовкой жертвоприношения Антигоны Лаканом, но внимания заслуживает тот факт, что для Тарковского такое поведение Хари является скорее естественным, чем из ряда вон выходящим, и её смертью фильм отнюдь не заканчивается. После окончательного исчезновения самоотверженной Хари, Крис не остаётся раздавленным мерой её любви к нему (она любит так, что *может отказаться от любимого*), а наконец оказывается способным спокойно подумать над тем, какова же *его* миссия на Солярисе и чем может пожертвовать он сам. Иными словами, мужчина эту жертву благодарно принимает., чтобы совершить свою (по мнению Тарковского, более значимую). В каком-то смысле жертвоприношение в этом фильме приносит скорее Крис, а не Хари.

Рассуждая о любви²², Жижек отмечает, что христианскому пониманию любви как благоговения перед чем-то большим в человеке, чем он сам, перед Духом в нём или высшим Благом, которое в конкретном человеке представлено лишь фрагментарно, может быть противопоставлена любовь как тотальное принятие другого во всём комплексе его индивидуальных черт, привязанность к сингулярности любимого существа. В этом смысле нейтринная Хари «всего лишь» последовательно и не по-христиански любит Криса, поскольку он для неё – единственный другой, мужчина, человек. В Крисе же, сколь бы ни был он зачарован упоением деталями своего прошлого, повторением «неповторимого», которое устраивает ему

²² См. напр.: Жижек, *Кукла и карлик*, указ. соч., с. 89–90.

Океан, побеждает любовь к Благу. Он движим осознанием собственной миссии и следованием требованию *Veruf* – веберовскому *призванию-и-профессии*, которое является чем-то вроде «мужской» (в культурно-историческом, а не эссенциалистском смысле) версии жертвоприношения. В вульгаризированном и обобщённом виде эта логика, лежащая в основании самых распространённых гендерных стереотипов, выглядела бы так: в то время как женщина «отдаёт себя» мужчине, мужчина служит обществу Благу. Лакановский пример Антигоны показывает, что эта квазитенденция является не результатом принципиальной разницы между «женским» и «мужским», а иллюстрацией возможности выбора субъектом любого пола одной из двух позиций – удобно расположиться в пространстве любви, стабильности, принципа удовольствия или вплотную подойти к вопросу о собственном желании (разумеется, в психоаналитическом понимании этого концепта), что, так или иначе, чревато трагедией... и в масштабе личности, и в исторической перспективе.

Люсьен Гольдман выделяет трагедию (наряду с рационализмом, эмпиризмом и диалектикой) в качестве одной из исторических форм *видения мира* и связывает её с особым способом присутствия *Бога* в повседневности и социальных практиках. Гольдман социологизирует провозглашённую Ницше смерть Бога, переосмысленную в рамках структурного психоанализа как столкновение с отсутствием символического Другого. Как пишет С. Жижек:

«Смерть Бога влечёт потерю человеком ощущения устойчивости привычной реальности как таковой. ... В лаканианской терминологии, мы имеем дело с исчезновением Другого, который гарантирует доступ субъекта к реальности: опыт “смерти Бога” ставит нас перед фактом, что Другой не существует»²³.

Гольдман же связывает этот культурный слом не с чем иным, как с развитием капитализма. Один из ключевых тезисов работы Гольдмана *Сокровенный бог* состоит в том, что с развитием капиталистических отношений божественный авторитет всё меньше освящает своим постоянным присутствием повседневные практики. Гольдман проблематизирует тот факт, что бог оказывается изъятым из мира человеческого праксиса и помещается в область чистых идей, сферу трансцендентного. Такое «вытеснение» божества из социальных обменов, его присутствие в мире в форме «отсутствия», по мнению Гольдмана, служит средством упрочения логики денег, которая претендует на статус наиболее подлинной «реальности» и легитимирует принципы социального устройства в «дольнем мире» самостоятельно, если и с отсылкой к божественному авторитету, то как к некоей абсолютной инстанции, которая существует в принципиально ином плане «реальности».

²³ Zizek, *The Metastases of Enjoyment*, op. cit., p. 42.

«Его [бога] присутствие обесценивает мир и лишает его всякой реальности, но его неизменное отсутствие, напротив, делает из мира единственную реальность, перед лицом которой человек может и должен выдвигать свои претензии на осуществление субстанциональных и абсолютных ценностей».²⁴

«Сокрытый бог» Гольдмана – это прежде всего исток и принцип самой социальности, а не только метафизический и нравственный абсолют. «Сокрытость бога» под наслоениями усложнившихся социальных обменов, трансформировавшихся в обмены денежные, приводит к тому, что «бога надо искать». Надо искать и ту силу, которая способна ясно обозначить саму возможность социальной связности, но не как абстрактной тотальности, а как чего-то явленного конкретно и существенно, практически, в повседневной коммуникации людей. Это, по Гольдману, *трагическое* видение мира, в котором «бог сокрыт», в разных вариациях звучит во всех зрелых и поздних фильмах Тарковского.

В фильме «Солярис», который, в общем, крайне далёк, на первый взгляд, от «богоискательской» проблематики, сколь бы широко она ни понималась, присутствует трагическое мироощущение, связанное с отсутствием в мире божества в гольдмановском смысле. Известно, что Тарковский сознательно игнорировал в работе над фильмом все те художественные приёмы, которые могли бы придать атмосфере Соляриса фантастичность, стремился не раздваивать реальность на обыденную, повседневную, земную и космическую, фантастическую, а сделать её гомогенной. Объясняя мотивацию включения в фильм множества «земных сцен», которых не было в романе, Тарковский говорит:

«Мне необходимо, чтобы у зрителя возникало ощущение прекрасной Земли. Чтобы, погрузившись в неизвестную дотоле ему атмосферу Соляриса, он вдруг, вернувшись на Землю, обрёл возможность вдохнуть свободно и привычно, чтобы ему стало щемяще легко от этой привычности. Короче, *чтобы он почувствовал спасительную горечь ностальгии*. Ведь Кельвин решает остаться на Солярисе, продолжать исследования – в этом он видит свой человеческий долг. Тут-то и нужна мне Земля, чтобы зритель полнее, глубже, острее пережил весь драматизм отказа героя от возвращения на ту планету, которая была его прародиной»²⁵.

Именно тогда, когда Земля утрачена, когда возвращение практически невозможно, она приобретает подлинный статус особой непреложной ценности, потерянной навсегда Вещи (происходит «первичное жертвоприношение» в лаканианском смысле). Именно потеря инициирует возникновение чего-то более ценного, чем дала бы слиянность с близкими, Домом и Землей.

²⁴ Гольдман Л. *Сокровенный бог*. М., 2001. С. 52.

²⁵ Суркова О. *С Тарковским и о Тарковском*. М.: Радуга, 2005. С.46.

Вопрос о фантастическом измерении космических далей Тарковский решает радикально – он вкладывает в уста Снаута наиболее принципиальные высказывания на этот счёт. «Мы утратили чувство космического», – заявляет он в сцене в библиотеке, противопоставляя современное мировоззрение картине мира древних греков, и далее: «Нам не нужно других миров. Нам нужно зеркало. Мы бьёмся над контактом и никогда не найдём его. Мы в глупом положении человека, рвущегося к цели, которую он боится, которая ему не нужна. **Человеку нужен человек**». Не за новым обретением древнегреческого переживания космоса летит герой Тарковского на Солярис, а для того, чтобы там наконец по-настоящему встретиться с другим человеком (будь то наполнившаяся нейтринной материей форма памяти о нём – как Хари – или «реальный» человек – как учёные, «запертые» на космической станции Солярис). Для этого просто необходимо попасть в космос, в пространство, где уже не действует тотальная инерция привычных социальных обменов, где акоммуникативность и отчуждённость сменяются разговором по существу – и с фантомом любимой женщины, и с коллегами учёными, и с самим собой.

Океан Соляриса – это, в первую очередь, чужеродная – в силу своего, возможно, техногенного характера, а возможно, и просто ввиду принципиальной «друговости», неземной природы, – зловещая имитация «несокрытого» бога. Как и в тесной человеческой общине, где принцип коммунальности буквально физически витает в общем жизненном пространстве, на Солярисе физически ощутимы те связи, которые упорно материализует Океан, но связность эта не органична, а механистична. Это сопоставление наиболее эксплицитно оформляется Тарковским визуально в сцене полёта Криса и Хари в невесомости в течение тридцати секунд. Здесь Тарковский последовательно совмещает в монтажных стыках кадры парящих влюблённых, картину Брейгеля «Охотники на снегу», висящую тут же, на стене библиотеки, воспоминания Криса о детских зимних прогулках по местности, напоминающей изображённые на полотне Брейгеля холмы, и мерное зловещее круговращение масс Океана. Библиотека на станции сама по себе выступает своеобразным хранилищем памяти о Земле, в котором собраны значимые книги, живопись, скульптура. Но режиссёр особо останавливает зрительское внимание именно на картине Брейгеля. Камера начинает движение по плоскости полотна снизу, с корней деревьев, покрытых снегом: «прекрасную Землю» Тарковский демонстрирует не только в натурных съёмках, но и запечатлевает живопись средствами кино. Но ключевым здесь, по всей вероятности, является даже не мотив сопереживания ритмам природы – ветвлению дерева, полёту птицы, хрупкости наста, покрывшего снег, в котором утопают ноги охотников, – а мотив человеческого общежития.



Брейгель П. «Охотники на снегу».
Кадр из сцены тридцати секунд невесомости («Солярис»)

Микрокосм, запечатлённый на картине Брейгеля, – локальная человеческая вселенная, в которой живёт несокрытый бог (о его присутствии напоминает тихий звон церковных колоколов, которым аудиально поддерживается появление изображения храма в кадре), скрепляющий всю повседневность, быт, совместный труд и досуг. Эта вселенная возникает как грёза Криса по Земле, которую он видит, прильнув к возлюбленной. На эти тридцать секунд невесомости она может показаться заменой всего, агальмой, в которой можно найти утешение, успокоение, поскольку нечто глубинно роднит её с Вещью, в то же время позволяя вплотную приникать к ней, оставляя её бесконечно желанной, никогда до конца не узнанной, неисчерпанной.



Крис и Хари в библиотеке на станции («Солярис»)

И тут же переживания Криса, визуализированные как медитация над «Охотниками на снегу», переходят из модальности коллективной исторической памяти к детским переживаниям «о том же самом»: Крис вспоминает разожжённый во время зимней прогулки с матерью и отцом костёр. Следующий кадр напоминает о том, что всё происходящее считывается из воспоминаний Криса и репродуцируется безличным механизмом Соляриса, что Хари, ставшая вместилищем и адресатом той любви и горечи утраты, которую Крис ощущает по поводу детства, матери, Земли, её земного

прототипа, – всего лишь результат зловещего бурления Соляриса, воссоздающего Хари как универсальную искусственную оболочку-отражатель самых интимных переживаний Криса.



Океан Соляриса

После одного из «самоубийств» Хари, Крис с некоторым опозданием отвечает на фразу Снаута о том, что человеку нужен человек:

«Ты помнишь Толстого, его мучения по поводу того, что невозможно любить человечество вообще. ...Любишь – то, что можно потерять, себя, женщину, Родину. До сегодняшнего дня человечество было просто недоступно для любви. Ты меня понимаешь? Нас ведь всего несколько миллиардов, горстка. А может быть, мы вообще здесь только для того, чтобы впервые ощутить людей как повод для любви?»

Утратив дом, Землю и любимую, Крис, усилиями Тарковского, поднимается до уровня, когда «сокрытость бога» снимается и предстаёт как полная противоположность, как недоступный ранее опыт «любви к человечеству, ощущение социальной связности, объединяющее всех людей», которое Крис открывает для себя, принеся в жертву своё «простое человеческое счастье» – возможное в том случае, если бы он не покинул Землю или же оставил рядом с собой одного из фантазматических двойников Хари.

В эссе *Вещь из внутреннего пространства* С. Жижек уделяет значительное внимание проблеме жертвоприношения и её связи с Вещью. Один из разделов этой небольшой работы называется «Фальсификация жертвоприношения», здесь автор с позиции психоанализа показывает «ложный» характер жертвоприношений, которые приносят герои фильмов Тарковского «Ностальгия» и «Жертвоприношение». Если же включить в контекст осмысления этих фильмов гольдмановскую проблему «сокрытости бога», при том даже в самой поверхностной трактовке, то надобность в столь радикальной постановке диагноза отпадает, а проблемное поле перемещается с субъекта жертвоприношения на социальность, в которую он погружён. По мнению Жижека,

«Тарковский полагает, что подлинность искупительного жертвоприношения в том, что это “бессмысленный”, иррациональный поступок, бесполезная трата или ритуал (вроде перехода через спущенный бассейн с горящей свечой или поджога собственного дома). По его убеждению, только такой спонтанный порыв, где отсутствует всякая рациональная мотивировка, может дать нам возможность снова обрести истинную веру, спасти нас, исцелить современное человечество от поразившего его духовного недуга. ... Весьма знаменательным представляется то, что жертвующим (сжигаемым) объектом в финале фильма “Жертвоприношение” становится главный объект фантазматического пространства Тарковского – деревянный дом, символизирующий безопасность и глубинную связь с землёй; по одной этой причине произведение, ставшее для режиссёра последним, как бы подводит определённый итог его творчества»²⁶.



Сожжение Дома («Жертвоприношение»)

Безусловно, Жижек отмечает тут важнейшие «процедурные» условия жертвоприношения, некоторые из них прямо проговариваются героями фильмов Тарковского (как, например, размышления об абсурдном ритуале ежедневного выливания стакана воды в унитаз, который может что-то изменить в мире, в начале «Жертвоприношения»). По всей вероятности, для Тарковского это лишь внешняя сторона жертвоприношения; оно предполагало, как минимум, ещё и попытку услышать «Божий ответ Иову» – умолить «сокрытое божество» показать себя тем или иным способом. Отвечая на вопрос о том, чем же фальшива идея жертвенности у Тарковского, Жижек обстоятельно поясняет, что представляет собой символический акт жертвоприношения, связывая его, в первую очередь, с механизмом дарения:

«По его [Ж. Лакана] утверждению, понятие жертвоприношения подразумевает действие, узаконивающее отрицание бессилия Боль-

²⁶ Жижек С. Вещь из внутреннего пространства // *Глядя вкось. Введение в психоанализ Лакана через массовую культуру* [Электронный ресурс] Режим доступа: http://www.i-u.ru/biblio/archive/jijek_glada/default.aspx.

шого Другого; иначе говоря, субъект приносит жертву не для собственной выгоды, а чтобы заполнить нехватку в Другом, подтвердить видимость всемогущества Другого или, по крайней мере, его неизменность. ... Фальшивость принесения жертвы заключается в исходной предпосылке: я действительно обладаю, заключаю в себе ценный ингредиент, которого жаждет Другой и который призван восполнить его недостаточность».²⁷

Действия Александра, героя последнего фильма Тарковского, в полной мере укладываются в лакановскую трактовку жертвоприношения: ища спасения от кошмара ядерной войны в Другом, Александр разрушает всё, что ему дорого, пытается поверить, символически удостоверить наличие всемогущего Бога своим поднесением. Эту логику скорее можно назвать «устаревшей», чем фальшивой: Александр действует так, будто ждёт полноценного обмена не с трансцендентной и сокрытой силой, а с сопresentствующим человеку божеством. Безусловно, этот порыв нетипичен для современного, а тем более постмодерного субъекта, его корни (столь же слабые, как корни посаженного Александром и его сыном деревца (одна из визуальных метафор Тарковского)) растут из архаики, из *Ветхого Завета*. Непрочная, спонтанно высвободившаяся, абсурдная вера Александра завораживает Тарковского, который пытается воссоздать в фильме библейскую интригу. Остановит ли Бог Александра, как он отвёл руку с ножом Авраама, занесённую над Исааком? Обнаружит ли своё присутствие?

Последний фильм Тарковского одновременно утопичен и трагичен: искомое божество так и не показывает себя; в «Жертвоприношении» мы остаёмся с немым вопросом – была ли принята жертва Александра? «Чудо» спасения мира от ядерной войны происходит исподволь, ничто в привычной реальности не указывает на присутствие того, к кому обращает свои молитвы Александр. Единственным ответом на «Смилуйся, Господи» («Erbarme Dich, Mein Gott»), название арии из «Страстей по Матфею» Баха, звучащей во время начальных титров фильма и финальной сцены) оказывается оживающее благодаря заботе Малыша, сына Александра, сухое деревце.

На мой взгляд, «фальшивыми» действия главного героя фильма, равно как и утопическим – пафос его режиссёра, назвать нельзя. Как метафорически пишет Люсьен Гольдман, «когда Бог является человеку, ситуация человека перестаёт быть трагической. Видеть и слышать Бога – значит преодолевать трагедию»²⁸. Не к этому ли стремятся сегодняшние религиозные фундаменталисты, пытающиеся «отменить» модерн и все его поствариации и взорвать «молчание бога»?

Чем, как не *эффектом* жертвоприношения является бог? Чем более постархаическим, и постмодерным, становится мир, в ко-

²⁷ Жижек, *Вещь из внутреннего пространства*, указ. соч.

²⁸ Гольдман, указ. соч., с. 44.

тором мы живём, тем ощутимее проявляет себя эта логика: Аллах становится значимой и вполне реальной фигурой в жизни всего мира «благодаря» самопожертвованию исламских террористов, а единственным способом попытаться заставить работать социальные и государственные механизмы для жителей Алжира становится самосожжение. Только, в отличие от Доменико, героя «Ностальгии» Тарковского, эти люди приносят себя в жертву, чтобы указать не на абстрактно и эсхатологически понятое отчуждение, а на конкретные социальные проблемы, которые без «божьей» помощи дезинтегрированное, раз-обожевленное общество решить не способно.

Случай Звягинцева

В глазах западных экспертов кино Андрей Звягинцев стал кем-то вроде восприемника Тарковского. По всей вероятности, дело тут не только в киноэстетике (пожалуй, если какие-то явные параллели между Тарковским и Звягинцевым есть – то это длина кадра и некоторые особенности его композиции, но такого сходства с «рукой мастера» для международного признания всё же, наверное, мало), а в удачном сочетании нравственного пафоса и способности доставить зрителю острое визуальное удовольствие: так «красиво» прочесть мораль, как Тарковский, пожалуй, до Звягинцева не мог никто. Тем, кто снимает коммерческое кино, нравственная проблематика невыгодна, а артхаусным режиссёрам – редко интересна. Но «исторически сложилось так», что «духовность» и богоискательство стали вотчиной российского искусства – от литературы XIX века до кинематографа Тарковского... и Звягинцева. Излишне напоминать, насколько ярким событием для мирового кино стал его фильм «Изгнание» – многочисленные призы на европейских фестивалях тому свидетельство. И хотя он собрал несколько меньше наград, чем фильм «Возвращение» (который был удостоен венецианского «Золотого льва» и вышел в прокат в более чем 80 странах), тем не менее, успех режиссёра, которого издание *The Guardian* назвало вторым по значимости русским режиссёром после Тарковского, был закреплён.

Пожалуй, с первого взгляда «Изгнание» сложно назвать социально-симптоматичным, всё в нём кажется предельно абстрактным: невозможно определить место и время, в котором разворачиваются события, у героев нет профессии, весьма размыты и приметы социального статуса... Как и в первом фильме Звягинцева, значение имеет лишь пол и позиция персонажа в семейной структуре. Вся же «социологическая» фактура полностью вынесена за скобки, история помещена в пронзительно живописный пейзаж и нарочито абстрактно-европейские интерьеры городской квартиры и загородного дома. Всё это призвано подчеркнуть, что фильм задуман как притча об отношениях мужчины и женщины «вообще», которая могла иметь место в любую эпоху и в любой точке зем-

ного шара. Пожалуй, именно за это стремление создать некий «социальный вакуум» для своих не просто «типичных», а отвечающих чуть ли не за всё человечество персонажей и попытку ставить вопросы слишком абстрактно и универсалистски фильмы Звягинцева чаще всего подвергаются критике.

В центре киноповествования – супруги Вера и Александр и их дети Ева и Кир. Вера рассказывает мужу о своей беременности, упомянув, что ребёнок – «не его». На это известие Александр реагирует холодной яростью и, посоветовавшись с братом Марком, предлагает Вере «решить вопрос» с помощью аборта. Таким образом он высказывает своё снисхождение в отношении «неверной Веры», которая благородно не отвергнута им как супруга и мать его детей, но носит в себе нечто, «от чего необходимо избавиться».

Большую часть фильма составляют сцены мучительной акоммуникативности между героями, которые оказываются не в состоянии не только объясниться, но хотя бы просто заговорить друг с другом. Несколько раз Вера звонит в город другу семьи Роберту, что заставляет зрителя предположить, что отцом ребёнка Веры может быть он... Итак, наступает вечер, когда детей отправляют к друзьям и Марк привозит врачей, которые проводят аборт. Александр предельно подавлен, у постели жены он произносит: «Я ошибся, я знаю, что ошибся. Помоги мне, Вера»... Через некоторое время оказывается, что Вера мертва. Отдельные детали указывают на то, что её смерть наступила не по вине врачей, а потому, что, оставшись после аборта одна, Вера приняла большую дозу снотворного. Все эти события буквально убивают Марка (сердечный приступ), чувствующего свою ответственность за это. После похорон Александр отправляется к Роберту, которого подозревает в связи со своей женой. Тот же рассказывает ему о попытке самоубийства Веры и о том, что её ребёнок был от Александра.

Что заставило её тяготиться этой беременностью и произнести в разговоре с мужем фразу: «Я жду ребёнка. Он не твой»? Объяснение даётся самой Верой. Она отвечает на вопрос Роберта, в каком смысле ребёнок, которого она носит, не ребёнок её мужа: «Не его – в том смысле, что наши дети – не наши. В смысле, не только наши. И мы не дети наших родителей. Не только их. Он любит нас как вещи, для себя. Почему он не говорит со мной, как раньше? Или мне только казалось, что мы говорим. Я ничего ему не смогу объяснить, я должна что-то сделать. Если всё будет так продолжаться, всё умрёт. Я не хочу рожать умирающих. Мы ведь можем жить не умирая. Ведь есть такая возможность, я не знаю какая, но знаю, что она есть, это надо друг для друга. Как ему объяснить, чтобы он увидел, что он делает, и понял?» К самому же мужу она обращает фразы, которые он, перебивал, порой даже не даёт ей договорить: «Мы чужие, ты чужой и всегда был таким. И будешь. Неужели так должно быть?», «Я боюсь говорить с тобой», «Я не знаю, как тебе объяснить»...



Акоммуникативность («Изгнание»)

Сам Андрей Звягинцев неоднократно высказывался о необходимости трактовать его фильм в христианском ключе и рекомендовал для лучшего понимания интерпретировать символизм картины. Фильм действительно пестрит довольно эксплицитными, без труда считываемыми символами: среди них тщательно подобранные и уж очень «многозначительные» греческие имена героев (они всегда называют друг друга полным именем, *под которым христианин предстаёт перед Богом*), центральные кинообразы Древа, Дома и Ручья жизни, «Magnificat» Баха и чтение вслух 13-го стиха Послания Коринфянам апостола Павла («Если я говорю языками человеческими и ангельскими, а любви не имею, то я – медь звенящая и кимвал звучащий...»), во время совершающегося аборта, и т. д.

Жертва, которую приносит Вера, согласившись убить ребёнка, зачатого от собственного мужа, а затем выпив летальную дозу лекарства, может быть понята (и здесь психоаналитические трактовки вполне согласуются с христианскими) как попытка своей смертью вернуть мужу опыт любви через опыт утраты. В универсалистской, наполненной абстракциями художественной вселенной Звягинцева мужские персонажи – холодный и отстранённый Александр, агрессивный и порывистый Марк и нежный и сострадательный Роберт – представляют всю совокупность «мужчин как класс», причём именно Александр, воплощённая акоммуникативность и отчуждение, является центральной из этих трёх ипостасей. Образ же самоуглублённой Веры контрастирует с ещё одним женским персонажем фильма – её знакомой, многодетной матерью, которая, несмотря на размолвки с супругом, мечтает о пополнении семейства. Эта нерефлективная позиция «больше детей – больше счастья» показана с умилением и противопоставлена трагедии Веры. В то время как её муж приводит в дом акушеров для совершения аборта, в доме Вервиной подруги царят тепло и уют: дети играют, собирают из кусочков мозаики хрестоматийный библейский живописный сюжет, читают друг другу послание апостола Павла... (Сколько критики обрушилось на Звягинцева по поводу этого символизма, плавно перетекающего в буквализм!)



Кадр из фильма «Изгнание»

Мораль достаточно транспарентна: когда люди собираются вместе ради некоей общей цели (игра, чтение Текста, труд), связанной с верой в нечто, что выше и одновременно объединяет их, любовь возникает меж ними как некий обязательный «прибавочный продукт». Когда же нет веры – когда бог, связывающий и общину и микроколлектив семьи, сокрыт – и два человека остаются наедине друг с другом, *другой* оказывается адом, в полном соответствии с сартрианским афоризмом. Неверие Александра – это, в самом буквальном смысле, неверие в верность жены Веры, а в более общем – закапсулированность в собственном *эго*, «неспособность к разговору», отказ от необходимой в развитии субъекта символической кастрации, то есть принятия собственной неполноты, недостаточности, утраты. Своей смертью его Вера это символическое действие над ним и производит, внося в мир опыт радикального различия – бытия и небытия, любви и смерти, наличия и отсутствия и, в конечном счёте – утраты, подобной повторению первичного жертвоприношения в трактовке Лакана – отлучения от Вещи и материнского тела.

Эта символическая кастрация, возвращение способности любить, по праву облачается религиозной канвой (то, что христианские мотивы слишком активно используются Звягинцевым, не должно нам мешать разглядеть в очевидном очевидное): утрата женщины означает способность к любви, утрата Бога открывает возможность для веры в него. Жертвоприношение Веры в «Изгнании» становится ответом на слова из Послания Коринфянам апостола Павла, которые звучат в фильме: «И если я раздам всё имущество моё и отдам тело моё на сожжение, а любви не имею, нет мне в том никакой пользы». Как отмечает Д.К. Кинан:

«Бог и женщина выступают как фантазмы принципиально иных Сущностей, никогда не присутствующих в данности. Они, напротив, всегда даны лишь в модусе утраты. Эти два (патриархальных) фантазма различает то, что *жертвоприношение Богу в то же время является жертвоприношением женщины*»²⁹.

²⁹ Keenan D.K. *The Question of Sacrifice*. Bloomington: Indiana University Press, 2005. P. 91.

В коротком замыкании двух «функций» субъекта – женственности и жертвенности – производится любовь.

В последние годы российский некоммерческий кинематограф создал довольно много картин, наполненных гораздо более «живой» и предметной фактурой постсоветской повседневности, с более «правдоподобно» выписанными персонажами и более «актуальными» сюжетами, но повествующих о той же проблеме – тотальном разрыве коммуникации между мужчиной и женщиной. Например, фильм Николая Хомерики «Сказка про темноту», рассказывающий об одинокой милиционерше, которой, как и героям Тарковского или Достоевского, нужен лишь «другой человек», заканчивается куда более прозаично. Героине удаётся вынудить своего коллегу, которому от неё нужен лишь секс и который общается с ней исключительно с помощью ненормативной лексики, хотя бы сходить с ней в кружок парного танца. Она уходит домой, довольная этим первым «нормальным свиданием», а партнёр прожогает её очередным бранным словом...

Фильм Звягинцева контрастирует с подобным «соцреалистическим» кино и реанимирует утопический пафос, которого многие современные режиссёры стесняются, выражает то, что в произведениях постсоветского кино «вытесняется», наивно и чётко расставляя акценты и называя вещи своими именами, проговаривая всё до конца (что оказывается чревато избыточностью). Зло в «Изгнании» предстаёт как распад символических связей между конкретными индивидами на микроуровне, распад, возникающий вследствие разрыва связи с общим объединяющим началом социального, а добро – как способность к любви, высвобожденная в акте жертвоприношения.

Жертвоприношение и миссия интеллигенции: синтез ленинской и бердяевской версий

Фильмы Кирилла Серебренникова «Юрьев день» (2008) и Алексея Мизгирёва «Бубен, барабан» (2009), в отличие от картин Звягинцева, насыщены социологизмом: события в обоих фильмах происходят в небольших российских городках, и в центре повествования и в первом, и во втором случае находится женщина.

Героиня фильма А. Мизгирёва – провинциальная библиотекарша Екатерина, живущая двойной жизнью: днём, на работе, она – пример принципиальности и достоинства, в то время как ночью ей приходится зарабатывать на кусок хлеба продажей украденных из библиотеки книг. Героиня буквально раздваивается: чем дальше заходят её ночные преступления, тем строже она относится к себе и другим в дневном мире. В жизни Кати появляется мужчина – оставшийся военный моряк. Он рассказывает ей о своей ненависти к воровству, которое видится ему чуть ли не метафизическим истоком всех бед России. А Катя тем временем продолжает торговать

украденными *Повестями Белкина и Анжеликой*, чтобы купить любимому подарок. Конечно же, наступает момент, когда он узнаёт о подпольной деятельности библиотекарши и уходит, жестоко её унизив... А позже и Катю ставят перед фактом, что её любовник – бывший заключённый, а его твёрдые нравственные принципы – не плоды духовной чистоты и благородства, а то ли лицемерный, то ли компенсаторный императив профессионального вора.

С этим позором и крушением всей и без того хрупкой системы правил, которые в жизни библиотекарши заменяют отсутствующий в обществе Закон, главная героиня фильма смириться не может и совершает самоубийство, оставив квартиру, за которую она прежде боролась как за залог возможного счастливого брака «с моряком», брату: «Хоть вы живите, коктейли пейте» – говорит нищая не только в материальном, но и в духовном смысле Катя, у которой и так ничего не было, но оказалось, что и у такого человека есть что украсть – его последнюю веру в то, что неработающий Закон можно заменить собственным нравственным кодексом. Её «двойная мораль» – компромисс, на который приходится идти, когда нет вообще никакой морали, своего рода нравственная перверсия. Однако и такая стратегия оказывается в сегодняшнем мире тупиковой. Как пишет С. Жижек:

«В современных условиях мы больше не можем опираться на предустановленный Закон/Запрет, чтобы подкрепить наши преступления (*transgressions*), – это один из способов прочтения тезиса Лакана о том, что Другой больше не существует. Перверсия – это двойная стратегия нейтрализации этого не-существования (глубоко консервативная, ностальгическая), попытка установить закон искусственно, в отчаянной надежде, что мы будем “серьёзно” относиться к пределам, которые сами себе положили, и, в качестве дополнения, не менее отчаянная попытка кодифицировать самое преступление Закона»³⁰.

Крушение символической вселенной Кати показано в фильме через несколько контрастных сцен, одна из таких пар-противопоставлений – два её публичных выступления перед школьниками со стихотворением Р. Киплинга «Завет» (перевод М. Лозинского). В первом эпизоде героиня читает стихи уверенно и почти надменно. Во втором – давится словами, не в силах с прежней твёрдостью произносить свой собственный «Завет», которому она оказалась неверна и который сам оказался фальшивым.

*Владей собой среди толпы смятенной,
Тебя клянущей за смятенье всех.
Верь сам в себя, наперекор вселенной,
И маловерным отпусти их грех;
Пусть час не пробил, жди, не уставая,*

³⁰ Жижек, *Кукла и карлик*, указ. соч., с. 93.

*Пусть лгут лжецы, не снисходи до них;
Умей прощать и не кажись, прощая,
Великодушной и мудрей других.
Умей мечтать, не став рабом мечтанья,
И мыслить, мысли не обожествив;
Равно встречай успех и поруганье,
Не забывая, что их голос лжив;
Останься тих, когда твоё же слово
Калечит плут, чтоб уловлять глупцов,
Когда вся жизнь разрушена, и снова
Ты должен всё воссоздавать с основ.
Умей поставить, в радостной надежде,
Но карту всё, что накопил с трудом,
Всё проиграть и нищим стать, как прежде,
И никогда не пожалеть о том,
Умей принудить сердце, нервы, тело
Тебе служить, когда в твоей груди
Уже давно всё пусто, всё сгорело,
И только воля говорит: «Иди!»
Останься прост, беседея с царями,
Останься честен, говоря с толпой;
Будь прям и твёрд с врагами и друзьями,
Пусть все, в свой час, считаются с тобой;
Наполни смыслом каждое мгновенье,
Часов и дней неумолимый бег –
Тогда весь мир ты примешь во владенье,
Тогда, мой сын, ты будешь Человек!*

Строки этого стихотворения звучат издевательски в интерьере обшарпанного спортивного зала старой школы, которая находится в маленьком городке, доживающем свой век в качестве паразита-доходяги при переживающем упадок угледобывающем предприятии, в стране, представляющей собой убогие руины прекрасной утопии.

Интеллигенция, воплощённая в фильме в образе работницы библиотеки, оказывается загнанной в изначально «извращённые» условия – от неё требуется радикальное двоемыслие. С одной стороны, необходимо ежедневно безвозмездно приносить себя в жертву социальному благу. (Что, как не библиотека и школа (с развенчанием монструозного авторитета которой в последние годы связано творчество Валерии Гай Германики), является сегодня последним форпостом просвещения?) С другой стороны, необходимо при этом не замечать, что социума как такового уже нет: нет ни структур, ни сообществ, ни Закона, а лишь разрозненные индивиды, деятельность которых подчиняется абсурдной логике личного интереса и абстрактной универсальности капиталистических обменов.

В акоммуникативности, свинцовой инерционности разваливающихся останков советских социальных институтов, в отчуждении гасится эффект любого жертвоприношения. Интересно,

что главную роль в фильме исполняет Наталья Негода, сыгравшая «Маленькую Веру» в знаковой перестроечной картине. Кинокритики неоднократно высказывали мнение, что фильм – не столько о превратностях судьбы молодого поколения, сколько о «маленькой вере», маловерии всех его персонажей. Если в «Маленькой Вере» веры было мало, то в фильме «Бубен, барабан» она переживает коллапс: Екатерина, в нечеловеческих условиях постсоветской действительности пытающаяся взрастить и удержать в себе нечто вроде этического стержня, секулярной веры в нравственный императив (должно же что-то скреплять социум и хотя бы частично примирять индивида с отчуждением), приносит себя в жертву не обществу, не богу, а обманке и фантому, существующему только для неё одной. Ведь вера – феномен коллективный, а в случаях, когда её никто не способен разделить и она становится индивидуальной, речь может идти скорее о психозе.



Кадр из фильма «Бубен, барабан»

Героиня фильма К. Серебренникова «Юрьев день» по социальному статусу изначально находится на противоположном полюсе от библиотекарши Кати. Любовь, признанная в Европе оперная певица, вместе с взрослым сыном приезжает в городок Юрьев-Польский, чтобы проститься с малой родиной перед окончательным отъездом за границу. Внезапно её сын пропадает, и его поиски превращают главную героиню из элегантной и экзальтированной дамы в «простую русскую женщину», которая то впадает в скорбное бесчувствие, то мечется в остервенелом отчаянии по городку, пытается найти поддержку у его жителей, погрязших в нищете, алкоголизме, человеческой чёрствости. Вскоре соцреализм оказывается окончательно побеждённым кафкианским абсурдом: героиня теряет все связи с внешним миром (машину, телефон), отдаётся местному следователю, который оказывается бывшим зэком, а после визита в туберкулёзный диспансер для заключённых (где также может «случайно» находиться её сын) становится постоянной его посетительницей: Люба кормит «туберкулёзников», убирает за ними, выслушивает истории из их жизни. Финал картины символичен:

прославленная певица, выкрасившая волосы краской оттенка «интимный сурик» (чтобы совпасть со средой, сродниться с местными женщинами), одетая в обноски, потерявшая сына, имя, приходит в храм, где репетирует хор. Поначалу её голос непозволительно выделяется среди других, но Любе удаётся подчинить его общей гармонии, и хор её принимает...



Кадр из фильма «Юрьев день»

Эффект, который фильм производит на зрителя, основан на почти де садовском контрасте: с чистой и прекрасной женщиной вдруг начинают происходить отвратительные вещи, которым она, во имя некоего блага, не сопротивляется, а к концу фильма – сама их инициирует. Трагедия потери сына превращается для Любы в ощущение потерянной реальности, потерянной идентичности. Оказывается, помимо островков благополучной жизни высшего среднего класса (в случае оперной певицы Любови – интеллигенции, получившей пропуск в красивую жизнь) есть ещё целый необъятный серый континент, где на руинах советской империи продолжают каким-то странным полуживотным способом существовать дезорганизованные, бескультурные, отупевшие от безденежья и пьянства люди – то есть народ.

Классический вопрос об ответственности интеллигенции за народ ставится в фильме самым жёстким образом: вина привилегированного класса (в случае Любы она отягчается ещё и богатством), отгородившегося от общества, должна быть искуплена – так свою миссию в Юрьеве-Польском понимает сама героиня. Пропажу сына она трактует как жертву, которую у неё буквально вырвал этот «бермудский треугольник», пространство, в котором не действуют никакие законы, где нет структур и правил. А есть лишь дезорганизация, страдание и хаос, в которые Люба погружается, с одной стороны, в попытке доказать себе и своим новым товарищам, что грех гордыни ей не свойствен, что она теперь – своя, и с другой стороны – чтобы стать элементом, налаживающим общественные связи в городке, стать объектом, которым жители Юрьева-Польского могли бы воспользоваться для эпизодической наладки социальной солидарности.

Последняя сцена фильма, в которой опустившаяся на социальное дно Любовь смиряет свой голос и вплетает его в сонм голосов церковного хора, демонстрирует, *во-первых*, что в жертвоприношении возвышенное сливается с ужасным и, *во-вторых*, что жертвоприношение, будучи актом символическим, лишено всякого утилитаризма, иными словами, смысл в нём есть, но пользы – никакой. Самопожертвование Любы может стать только её индивидуальным выбором жизни «по ту сторону принципа удовольствия», выбором, который героиня совершает, оказавшись слишком близко к Реальному – чудовищному хаосу социального Реального *per se* и реальности российского общества в частности. Если Чехов когда-то утверждал, что интеллигент в России не имеет права быть счастливым и за дверью у каждого должен стоять человек с молоточком и постоянным стуком напоминать о существовании «палаты № 6», героиня Серебренникова буквально в этой палате поселяется: только такой жертвой можно искупить, по версии режиссёра, вину просвещённого и благополучного класса перед обществом.

Если в фильмах Тарковского, снявшего свои последние картины на западе, дезинтеграция «развитого капиталистического общества» и становится тем социальным фоном, на котором одинокая фигура героя пытается совершить жертвоприношение, чтобы хоть на мгновение возродить к жизни принцип социальной солидарности, то в фокусе камер современных российских режиссёров оказывается российское и – шире – постсоветское общество, в котором подобные акты выглядят в ещё большей мере трагичными, бесполезными, но не бессмысленными. Симптоматично, что совершают эти акты героини-женщины: принцип *Beruf* (европейский по своему основанию), который так важен для Тарковского, мужским персонажам современного российского кино чужд, женщина оказывается воплощением и «совести», и «сострадания» нации, и жертвенным агнцем, который сам готов лечь на жертвенный алтарь, чтобы возродить в мужчине способность любви.

Будучи глубоко компенсаторной, утопическая и одновременно трагическая картина, которую рисуют режиссёры современного российского кино, вряд ли может быть охарактеризована как продукт «патриархальной» или «антипатриархальной» логики. В ситуации полного упадка фаллического порядка, Закона, обращение к теме жертвоприношения (женщины) скорее может быть проинтерпретировано как попытка инсценировать нечто подобное древнегреческой трагедии в современном интерьере. Именно таким образом мы можем прочесть многие «депрессивные» и «беспросветные» современные российские фильмы («Юрьев день», «Бубен, барабан», описанные выше, а также, к примеру, картины С. Лозницы «Счастье моё», Н. Хомерики «Сказка про темноту», А. Сигарёва «Волчёр») сквозь призму этики психоанализа.

Трагедия – зараза или прививка, без которой психоанализ был бы немислим, а по мнению Лакана – безнравственен. Трагедия – фармакон (для) психоанализа. Кажется, что пессимизм Фрейда

способен соревноваться разве что с его же остроумием, хотя при ближайшем рассмотрении становится очевидно: его остроумие – эффект трагического мировоззрения. Афоризмы отца психоанализа, типа: «задача сделать человека счастливым не входила в план сотворения мира» или «как для человечества в целом, так и для индивида жизнь труднопереносима» – вряд ли являются плодом ипохондрии, присущей личности Фрейда; это, скорее, прорывающиеся сквозь аналитический текст сетования древнегреческого хора.

Закономерно, что наиболее точные иллюстрации своих открытий Фрейд находит в греческой трагедии, а миф об Эдипе становится эмблематичным для психоанализа. Пациент психоаналитика – одновременно и Эдип, и Сизиф. Эдип – в том смысле, что в своём предельном выражении истина желаний субъекта непереносима. Непереносима настолько, что самоослепление кажется не столько воздаянием, которое только и может искупить вину, сколько спасительным жестом, избавляющим субъекта от зрелища собственного крушения. Но тот, кто идёт путём психоанализа до конца, уже не может позволить себе жеста Эдипа, а вынужден уподобиться иному персонажу – Сизифу – и, оставшись наедине с глыбой собственной судьбы, тащить её в неизвестном направлении.

Этика психоанализа находится в сложных отношениях с понятиями блага, счастья или свободной воли. Жан-Ален Миллер формулирует совокупность утрат, на которые обречён пациент психоаналитика, в терминах лишения надежды:

«Когда кто-то из ваших близких начинает проходить анализ, вы опасаетесь, что он перестанет почитать своих отца и мать, своего супруга и даже господ бога. Ниспровергающий по своей сути психоанализ тщетно пытались превратить в адаптивный. ... Итак, цель психоанализа состоит в ниспровержении, и это вовсе не означает, что психоанализ является прогрессистским или реакционным. Неужели он состоит в усилении отчаяния? Скажем только, что он лишает вас надежды. Он ампутирует *принцип надежды*, если воспроизвести название книги Эрнста Блоха, – благодаря чему наступает *некоторое облегчение*»³¹.

Можно ли сравнить облегчение, приходящее как следствие утраты принципа надежды, и очищение, даруемое зрителю античной трагедии? Если ли общее между подобным эффектом и зрительской рецепцией современного российского кино, в особенности таких его произведений, как фильмы Звягинцева, Серебренникова, Мизгирёва? Позволю себе оставить этот вопрос открытым, но, чтобы шекспировское «Дальнейшее – в молчании» наполнилось эхом Имён Отца, приведу две цитаты из Лакана:

³¹ Миллер Ж.-А. *Лакан и политика. Беседа Жака-Алена Миллера с журналистами журнала «Cités» Жаном-Пьером Клеро и Линдой Лотт*. Paris: PUF, 2003. № 16. Цит. по: *Новое литературное обозрение* [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://www.nlobooks.ru/rus/nz-online/619/1542/1544/>

«У зрителя [трагедии] открываются глаза на тот факт, что даже для идущего в своём желании до конца жизнь оказывается далеко не сладкой»³².

«Когда в прошлый раз я противопоставлял героя обычному человеку, кое-кого из вас это задело. Я не рассматриваю их как две различные породы людей – в каждом из нас есть путь, проложенный для героя, но проходя этот путь, он делает это в качестве такого же человека, как все»³³.

³² Лакан, указ. соч., с. 411–412.

³³ Там же, с. 407.