

ЧЕЛОВЕК ЛЮБЯЩИЙ. ИСКУССТВО И ЭКЗИСТЕНЦИЯ

© 2015

С.С. Ступин

На берегу моря при въезде в Батуми возвышается семиметровая скульптурная пара. Две огромные металлические фигуры мужчины и женщины, сверкающие сталью днем и окрашенные прожекторами ночью, медленно плывут по постаменту навстречу друг другу. В “точке свидания” они, не прекращая движения, сливаются в поцелуе и, проникая друг в друга, на мгновение становятся единым целым, чтобы тут же, пройдя преграду насквозь, вновь обрести независимость контура. Столь же размеренно и бесстрастно механические влюбленные удаляются от заветного места, начиная очередной цикл в бесконечной цепи соитий и расставаний.

Динамический объект “Любовь” грузинской художницы Тамары Квеситадзе навеян известной на Кавказе историей об азербайджанском “Ромео” Али и грузинской “Джюльетте” Нино, преградой для счастья которых стала рознь между христианами и мусульманами. “Али и Нино” получили признание на Венецианской биеннале-2007. Спустя три года скульптура была установлена на набережной курортного города.

Собранные из стальных обручей фигуры напоминают гигантские пружины, в чьих “коконах” гуляет воздух. Проходя друг в друга, кольца, из которых смонтированы “любовники”, синхронно замешают пустоты каждого колосса, блокируя свет, как закрытые жалюзи, но через секунды лепестки иллюзорной диафрагмы размыкаются вновь.

Впечатляющий арт-аттракцион Квеситадзе стал одним из брендов грузинского массового искусства и привлекает тысячи туристов. Изобретательная и инженерно непростая работа при известной тривиальности замысла убедительно олицетворяет тоску по целостности, волю к преодолению одиночества, которые человек ищет в таком радикальном шаге к Другому, как любовь.

Коммуникативный подход к феномену человеческой целостности — обретение Я посредством любви к Другому — по праву остается доминантным и в философской интерпретации



**«ТАЙНА СЯ
ВЕЛИКА...»**



**Ступин
Сергей
Сергеевич** —

кандидат философских наук, старший научный сотрудник Института теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств. Постоянный автор журнала. E-mail: stupin-ss@mail.ru



любви. Забвение себя в Другом, коммуникационный тупик парадоксальным образом открывают влюбленному его подлинное “Я”. Метафора человека становится духовной реальностью. Экзистенциальный проект получает осуществление.

В рамках этой традиции важные теоретические положения обосновали религиозно ориентированные мыслители конца XIX — начала XX века — В. Соловьев, Н. Бердяев, Б. Вышеславцев, Й. Соловейчик, К. Льюис и др., данной логике близка диалогическая теория Мартина Бубера и учения экзистенциалистов Г. Марселя и К. Ясперса. И все же впечатляющая иллюстрация тезисов, высказанных уже автором “Пира”, заявленная как манифест, на кромке воды и суши, в безупречной регулярности металлического танца, в идеальной согласии филигранно сработанных “тел”, проходящих друг в друга безо всякого усилия и не оставляющих друг на друге ни трещины, ни царапины, в бесконечном механическом движении наполненных пустотой человеческих подобий, — навевает мысль об иллюзорности и упрощенности самих представлений о любви человека к человеку как линейном коммуникативном процессе.

Бесстрастное движение манекенов, этих “взятых напрокат трупов” (Х. Ортега-и-Гассет), призванных демонстрировать страсть любовного слияния и трагедию разлуки, вопреки воле скульптора, заставляет усомниться в теории “единственно верной интерпретации” о “полном раскрытии” объекта любви в восприятии любящего и поставить вопрос о трудностях любовной идентификации, о парадоксальных оптических коллизиях “любящего взгляда”, направленного в сторону “смутного объекта желания” в условиях динамичной картины мира XX века.

“ФОТОВСПЫШКИ” СОЗНАНИЯ

В 2012 году сербский художник Самуил Стоянов выступил с перформансом “10 минут на Геозаводе”. В ходе короткометражного фильма, документировавшего акцию, он исследует заброшенные помещения белградского Геологического института, по традиции называемого жителями сербской столицы Геозаводом. Акциониста снимают в темных залах необарочного здания. В каждой из комнат камера фиксирует художника стоящим в центре помещения. Он раскручивает зажженную лампу, держа в руках соединенный с ней провод. Лампа описывает круги над его головой, на доли секунды выхватывая из темноты старую мебель, строительные леса, детали колонн и пилястр, лестничные ступени, зеркала, канделябры, фрагменты оформленной стен и потолка. Кабель со свистом рассекает воздух.

По признанию самого художника, акция была спланирована как своеобразная “разведка” и “опыт” пространства. Летящая лампа, отбрасывая тени, сообщала статичным объектам эффект движения. Автору был дорог намек на “механику движения космических объектов во Вселенной”, когда его голова

занимала место “черной дыры”, расположенной в центре “микрoгалактики” каждого зала.

Размышления самого Стоянова позволяют сделать важное и, как представляется, органичное дополнение к этой автоинтерпретации. Голова художника, “черная дыра” его “Я”, метафорически стягивающая гравитационные силы пространства к центральной точке, воспринимается в этом перформансе в качестве источника “эманации сознания”. Пучок света, стремительно кружащийся в темноте, натываяющийся и на мгновение “одушевляющий” своим присутствием объекты внешнего мира, зримо демонстрирует интенциональную работу сознания, как ее описывал Э. Гуссерль [7, § 27].

Показателен в этой связи финал действия: художник раскручивает шнур на максимальную длину, и лампочка, разбрызгивая искры, обреченно разбивается о стену. Комнату заполняет темнота небытия. Символическая смерть обрывает акт интенции. “Внутреннее око”, ощупывающее мир из глубины “Я”, закрывается вместе с исчезновением сознания.

Признание активного характера коммуникационных отношений “Я” с предметным миром и миром Других, позволяющего мыслить сознание как вектор, эманацию, “стрелу”, “атакующую” силу, открывает широкие возможности для аналитики экзистенциальных проблем в русле феноменологии. Деятельностный подход к исследованию экзистенциалов человеческого бытия дает возможность фиксировать базовые состояния и характеристики Homo sapiens в реальных условиях их проявления, не умаляя при этом их онтологический статус. Как представляется, этот парадокс снимается внесением темпорального и модального измерений, что открывает возможность для аналитики экзистенциала не “как он есть” (ὅντος — “то, что есть”), а в формах его динамических модификаций.

Человек существует в динамике, в непрерывных “фотовыстрелах” эманации сознания, не способного охватить ни объект реальности, ни Другого “как он есть” (только часть колонны, кусок стены). И феномен любви, вынесенный в это проблемное поле, представляется особенно важным, хотя и трудным для изучения.

Преломления “любовного взгляда”

Любовь справедливо толкуется рядом исследователей как “устремленность”, “необходимо включающая в себя порыв и волю” [3], как “целестремительная и соединительная сила” [1]. В платоновском “Пире” с любовью связывается не просто “жажда целостности”, но само движение, стремление к ней. Также любовь определяют как “высшую духовную эмоцию, выраженную в чувствах благоговения и восторга при умственном созерцании образа, олицетворяющего высшее совершенство и красоту” [12].



Любовь является высшей формой человеческого взаимодействия, высшей формой признания Другого. "...Если мы кого-либо любим, то открывается внутренняя жизнь этого человека, и мы видим его красоту" [16, с. 491], — писал В.А. Фаворский. Более того, по мнению ряда исследователей, только любовь к Другому открывает нам нас самих. Принципиальная невозможность направить на себя взгляд со стороны компенсируется способностью погрузиться в объект любви, осознать его не только как свой, но и как себя.

Любовь как вчувствование, как способ вживания в Другого всегда противится ноуменальности объекта желания. Предмет обожания для влюбленного предстает целостностью. "Шизофреничность" любовного зрения, наделяющего один частный аспект статусом общего, становится одним из любовных "симптомов". При этом иллюзия обретения в акте "любовной интенциональности" "всего" возлюбленного (идеальная структура "любимый-для-меня"), оказывается для любящего несравненно важнее "объективного" положения любимого как Другого-для-остальных.

Вопрос о том, чей взгляд на Другого и реальность вообще (одинокого в своей любви влюбленного или равнодушного "всезнающего" большинства) более точен, — бессмыслен. Это два ракурса, две параллельные друг другу системы восприятия, два режима существования, обусловленных оппозицией индивидуального присутствия в любви и нахождения за ее пределами.

"Я нахожу, что ничто не дает нам такого ощущения реальности, как подлинная любовь. А разве тот, кто полностью знает реальность жизни, стоит на дурном пути? Думаю, что нет" [4, с. 68], — размышлял В. Ван Гог. Любовь открывает для любящего новую реальность, которая воспринимается как лучшая, более объективная и надежная. Другой, данный мне в любви, предстает для меня одного иначе, чем для всех остальных. Мое "Я" воспринимает Другого в его красоте. Моя любовь, пытаясь познать его, дает мне новое зрение. Мой влюбленный взор словно улучшает Другого, ставшего Моим, как Микеланджело "довершает" то, что не смогла довести до совершенства природа. Любовь выступает силой, которая оказывается способной продолжить процесс сотворения, вести его дальше по пути улучшения и совершенствования. Как заметил Н. Бердяев, "только любящий подлинно воспринимает личность, разгадывает ее гениальность". И в этом смысле "нет мудрецов умней влюбленных" (Франсуа Вийон).

Аффектированный взгляд влюбленного воплощает иллюзию полноты обладания целым объектом. Однако важно отметить, что эффект абсолютного постижения возлюбленного также имеет спорадический, точечный характер, его интенсивность непостоянна.

Хорошей иллюстрацией этому служит стихотворение "Разлука" из поэтического "приложения" к роману Б. Пастернака

С. Ступин
Человек
любящий



Гарсиа Лорка.
Любовь. 1934

“Доктор Живаго”. Герой произведения, как поручик из бунинского “Солнечного удара”, ходит по пустой квартире со следами внезапного отъезда любимой, механически прибирая второпях разбросанные вещи (“Она в момент ухода / Все выворотила вверх дном / Из ящичков комода”): “И наколовшись об шитье / С невынутой иглой, / Внезапно видит всю ее / И плачет втихомолку”.

“Внезапный” укол швейной иглы мгновенно воскрешает целостный образ любимой. Как бы случайная “вспышка гештальта” (“видит всю ее”) создает иллюзию полноты обладания объектом любви на ментальном уровне.

Данный пример, как представляется, имеет отношение не только к феномену любовной идентификации. Максимальные, предельные экзистенциальные состояния фиксируются человеком буквально как “острые”, невольно напоминая фразу



В. Ходасевича “Больше нет ни страха, ни сомнения, / Счастье входит в сердце, как игла”.

Экзистенциальные прорывы, моменты “стояния в просвете бытия” (М. Хайдеггер) предстают своеобразными инфильтра-тами на “теле” экзистенции. Это экзистенциальные всполохи, охватывающие индивида протуберанцы. Однако в подобном “зазоре существования” человек не способен пребывать длительно. Экзистенциальные “уколы” подобны инсайту — мгновению внезапного вхождения смысла, свойственному решению математической задачи, неожиданной поэтической находке или антиципации в музыкальной импровизации.

В свою очередь перенесение реального человека в условия “онтологической лаборатории” демонстрирует предел возможностей самого homo sapiens, ставя его на грань физической гибели. Перформансы Марины Абрамович и Улая (1976–1988), в ходе которых художники пытались “стать одним целым”, “превратившись” в андрогинное существо под названием “другое”, символически демонстрировали границы любви как объединяющего взаимонаправленного начала. В ходе акции “Вдох — выдох”, проведенной в 1978 году в Городском музее Амстердама, художники, перекрыв себе доступ кислорода через нос, в течение 17 минут дышали дыханием друг друга, слившись в поцелуе. Эксперимент едва не закончился трагедией. Отравленные углекислым газом легкие привели к потере сознания одного из перформансистов. Акция подчеркивала невозможность полного слияния влюбленных и иллюзорность претензий их взаимонаправленных интенций на идеальную идентификацию любимого. Таков живой человек, в отличие от механических кукол Али и Нино.

Переведенная из онтологического плана в реальность отношений человека с человеком любовь расслаивается на множество разнообразных феноменов любви-дружбы, любви-влюбленности, любви-удовольствия, любви-милосердия, любви-страсти и т.д. В то же время механизм идентификации объекта любви интенцией “любящего сознания” в своих основах представляется сходным во всех ипостасях интересующего феномена. Речь идет о частичности и неполноте восприятия, претендующего на вселенскую целостность, и о феномене “ослепленности” влюбленного объектом желания.

Феномен “любовного ослепления”

“Солнечный удар” любви оборачивается для влюбленного почти буквальным ослеплением, радикальной деформацией привычного восприятия реальности, вплоть до пластической трансформации ее предметных форм (что представляет особую проблему для эротологии искусства).

В “Этюдах о любви” (1927) Х. Ортега-и-Гассет подробно описывает это явление в контексте аналитики феномена любви-влюбленности:

“...влюбленному кажется, что жизнь его сознания становится богаче. Стягиваясь, его мир теряет многомерность. Все душевные силы влекутся к одной точке, создавая ложное впечатление напряженной духовной жизни. В то же время подобная односторонность придает особо выделенному объекту чудные свойства. Дело не в том, что ему приписываются несуществующие достоинства... Буквально осаждавая объект вниманием, сосредоточившись на нем, мы позволяем ему занять в нашем сознании исключительное место. Он существует для нас ежесекундно; он постоянно рядом, в непосредственной близости от нас, реальнее всего иного. За всем остальным нужно отправляться в поиск, с трудом высвобождая для этого наше внимание, само себя приковавшее к предмету любви... для влюбленного присутствие его возлюбленной извечно и вездесуще. Она как бы вобрала в себя весь внешний мир. В сущности говоря, для влюбленного мир не существует. Возлюбленная вытеснила его и заменила собой” [13].

Сходные положения высказывает К.С. Льюис в эссе “Четыре вида любви” (1960):

“Влюбленность — самый непрочный вид любви... Долго ли мы пробудем в этом блаженном состоянии? Спасибо, если неделю. Как и после обращения, скоро окажется, что старая, недобрая самость не так уж мертва. И там, и тут она сбита с ног, но отдышится, приподнимется хотя бы на локоть и снова примется за свое” [11].

Характерно, что оба философа указывают на принципиальное изменение масштабов мира в ситуации “любовного видения”. Так, объект, на который направлена любовная интенция, предельно укрупняется, занимая собой всю ментальную вселенную влюбленного.

Продолжая аналитику механизмов любовной идентификации, Ж. Бодрийяр в работе “Соблазн” пронизательно указывает на нарциссическую природу “любовного зрения”. В главе “I’ll be your mirror” (название следует понимать не как “Я буду твоим отражением”, но как “Я буду для тебя приманкой”) он обосновывает возможность наложения собственного эго на объект любовного устремления:

“...очарование *недостающего измерения* — вот что нас околдовывает. Именно это недостающее измерение образует пространство обольщения и оборачивается источником умопомрачения. И если божественное призвание всех вещей — обрести некий смысл, найти структуру, в которой их смысл основывается, ими столь же несомненно движет и дьявольская ностальгия, подталкивая к растворению в видимостях, в обольщении собственного образа или отражения, т.е. к воссоединению того, что должно оставаться разделенным, в едином эффекте смерти и обольщения” [2].

По Бодрийяру, соблазнять “значит умирать как реальность и рождаться в виде приманки”. Переноса свой образ на “абсорбирующую” поверхность воды, Нарцисс «исцеляется от иссуша-



Мухадин Кишев.
Любовь. 2003

ющей раздвоенности: его отражение перестает быть “иным”, теперь это его собственная внешность — эта поверхность, которая поглощает его, обольщает его, так что сам он может лишь приближаться к ней до бесконечности, но не в состоянии прорваться по другую сторону, поскольку никакой другой стороны просто нет, как нет между ними никакой рефлексивной дистанции» [там же].

При этом “ловушка собственного желания”, «на наше счастье, спасает нас от “психической реальности”» [там же].

Бодрийяр приводит точное наблюдение В. Декомба из книги “Бессознательное поневоле”: “Обольщенный в другом находит то, что его прельщает, единственный и неповторимый предмет своей замороженности, а именно свое собственное существо, сплошное очарование и соблазн, лестный образ себя самого...” [13].

Акт “любовного зрения”, во многом основанный на принципе переноса себя на Другого [10], и проблема детерминированности “ослепленного” взгляда, не имеющего возможности преодолеть границы “ментальной оптики” влюбленного, также анализировались в совместном творчестве Марины Абрамович и Улая. В перформансе “Доказательство баланса”, показанном в 1977 году в Женеве, обнаженные акционисты в течение тридцати минут удерживали своими телами обоюдоотражающее зеркало. Фактически стоя лицом друг к другу, они видели лишь свои отражения. В финале влюбленные расходились в стороны, и зеркало разбивалось.

Важно указать на еще одно свойство “любовного зрения”. В интенциональном акте любви замолкает радио, мир словно оборачивается к влюбленному другой своей стороной. Ортега не случайно отмечает своеобразную нивелировку реальности в ходе этого процесса. Сосредоточение внимания на объекте желания как бы “гасит” мир. Этот феномен поразительно схож с острокризисным моментом противостояния с Ничто в травмирующей ситуации экзистенциального ужаса, которую подробно разбирал М. Хайдеггер.

Момент предстояния перед Ничто не только “отключает” человеческое эго (когда жутко делается не конкретно “кому-то”, а “вообще”), но само Бытие переводит в “режим оседания” или “ускользания”:

«Все вещи и мы сами тонем в каком-то безразличии. Тонем, однако, не в смысле простого исчезновения, а вещи поворачиваются к нам этим своим оседанием как таковым. Это осе-

дание сущего в целом насаждает на нас при ужасе, подавляет нас. Не остается ничего для опоры. Остается и захлестывает нас — среди ускользания сущего — только это “ничего”.

...В ужасе земля уходит из-под ног. Точнее: ужас уводит у нас землю из-под ног, потому что заставляет ускользать сущее в целом. Отсюда и мы сами — вот эти существующие люди — с общим провалом сущего тоже ускользаем сами от себя» [17, с. 36].

Парадоксально, но аналогичное “оседание мира”, беспомощное “сползание” вещей и их эйдосов, имеет место и в условиях “любовного смотра”, подтверждая общую онтологическую природу экзистенциального переживания, взятого на пике интенсивности.

Искусство “экзистенциальных лессировок”

Любовь как направленная и познающая сила не перестает претендовать на абсолютное знание об объекте своего желания, даже когда голос разума твердит о несостоятельности подобных попыток. А возможность художественной репрезентации безотчетного стремления снять “последний покров тайны” с возлюбленного, проникнуть в его ноуменальность, прорвать “внешнюю оболочку” феномена открывает для современного искусства обширное пространство поисков.

В фильме Ф. Озона “Под песком” (2000) процесс любовной идентификации дан словно в обратной перспективе. Зрелая супружеская пара Жан (Б. Кремер) и Мари (Ш. Рэмплинг) отдыхает на океанском берегу на юго-западе Франции. Мужчина тонет во время купания, и его труп не могут найти. В течение всего фильма Мари не может поверить в смерть мужа. Спустя год после трагедии, она продолжает жить, словно в его присутствии, игнорируя намеки друзей проверить свое психическое здоровье. В духе мистического реализма Жан сопровождает ее, как призрак. Мари продолжает готовить ему еду, покупает одежду, общается с ним. В этой части фильма Жан является материализованным воплощением иллюзии “верной идентификации” любимого — заботливым, внимательным, мягким. Важно, что завязка фильма являет зрителю (читай — “объективному” “всезнающему” большинству) совсем другого героя. Здесь Жан предстает лишенным сил, задумчивым, немногословным, можно допустить, что причиной его смерти стал не несчастный случай, как выяснится позднее, а суицид.

Внутренняя реальность Мари, освещенная иллюзорным присутствием любимого, существует то параллельно “большому миру” Других, то болезненно сталкивается с ним, то будто скользит по его поверхности. Полиция находит в рыбацких сетях неопознанное тело, подходящее под описание Жана, и это известие наносит удар по герметичной реальности, в которой Мари уже научилась жить. К тому же она узнает, что муж посещал психиатра и принимал антидепрессанты. Виртуальный



Жан исчезает из ее квартиры, начинается процесс мучительного осмысления, поиск новой опоры, попытка любой ценой сохранить устойчивость созданного ею самой комфортного пространства.

Характер переживаний Мари заставляет вспомнить Ольгу, героиню повести Ю. Трифонова «Другая жизнь». После потери мужа, скончавшегося в 42 года от сердечного приступа, она также начинает процесс болезненного самоанализа. Только сейчас ей начинает открываться личность любимого: «И опять среди ночи проснулась, как просыпалась теперь каждую ночь, будто кто-то привычно и злобно будил ее толчком: думай, думай, старайся понять! Она не могла. Ни на что, кроме самомучительства, не было способно ее существо. *Но то, что будило*, требовало упорно: старайся понять, должен быть смысл, должны быть виновники, всегда виноваты близкие, жить дальше невозможно, умереть самой. Вот только узнать: в чем она виновата? И еще другое, тайное и стыдное: неужели на этом все кончилось?» [15]

Так и Мари цитирует предсмертное письмо героини романа Вирджинии Вульф «Волны», написанное перед тем, как броситься в воду с набитыми камнями карманами: «Я чувствую, что кто-то зовет меня, я слышу голоса, которые звучат у меня в голове. Я хочу найти что-то, но не могу больше искать. Я отдала тебе всю свою жизнь. Ты был так хорош, я не могу принадлежать твоему миру».

В то же время, размышляя о возможном самоубийстве мужа, Мари продолжает говорить о нем, как о живом. Диалоги с представителями «объективной реальности» строятся на постоянном «зазоре идентификаций». Подруга зовет отдохнуть за город, но у Мари это вызывает лишь недоумение: «А как же Жан? Я беспокоюсь за него». — «В каком смысле?» — «А что если он...» — «Он — что?» — «Я боюсь, что он подумает о самоубийстве». — «Ты хочешь сказать, что прошлым летом он совершил самоубийство?» — «Я не знаю». Очевидно, что диалог проходит в двух не связанных друг с другом системах координат: «Ты думаешь, Жан несчастен со мной?» — «Прекрати, ты не сделала ничего плохого...»

В ткань фильма введен еще один любопытный персонаж — престарелая мать Жана. Она также является носителем «любовного зрения» и, как и Мари, претендует на идеальную интерпретацию и полноту обладания объектом своей любви. В диалог жены и свекрови внесены элементы абсурда, он постоянно курсирует из индивидуального «внутреннего» мира героинь в общий «внешний» и обратно, нарушая границы времени, жизни и смерти: «Я думаю, Жан может покончить жизнь самоубийством». — «Мой сын, самоубийством? Не было самоубийств в семье Дрюлонов». — «Я только хочу сказать вам, что он угнетен, он даже обращался к врачу». — «Я знаю». — «Откуда вы знаете?» — «Я его мать!» — «А я его жена». — «Но ты не понимаешь, что он страдает». — «Не могу поверить, что он

сказал вам это”. — “Ты не права, он поддерживает со мной отношения”. — “Не смешите меня. Если вы что-то знаете, скажите мне, я не могу больше так”. — “Я ни секунды не думала, что он может покончить жизнь самоубийством или утонуть. Правда более ужасна, он просто исчез, потому что ему стало скучно. Или, если сказать точнее, — скучно с тобой. Он захотел новой жизни, начать все с нуля. Это так понятно, да? Многие мужчины думают об этом. Все равно ты не могла дать ему полноценную семью”. — “Но мне звонили из морга, они нашли тело в рыбацкой сети, похож на Жана”. — “Жан всегда любил рыбалку”. — “Вы в доме престарелых, а не дома”. — “Ты тоже будешь там скоро”.

Жажда обладания “целым” любви гонит Мари на побережье. Эмоциональной и экзистенциальной кульминацией фильма становится эпизод опознания. Показательно упорство Мари в разговоре с судмедэкспертами: “То, что мы скажем вам, очень тяжело. Вы можете остановить нас в любой момент” — “Нет, я хочу знать все”. Врач сообщает ей подробности смерти: самоубийства не было, Жан просто утонул и до последнего пытался бороться. Генетический тест подтвердил его личность на 90 процентов, но тело было сильно испорчено водой, для установления окончательного результата необходимо опознать плавки и часы покойного: “Мы вам их покажем”. — “Нет”. — “Что такое, вы не хотите их видеть?” — “Хочу, но сначала хочу увидеть тело”. — “Мы уже объясняли вам: мы даже не можем это телом назвать, труп практически разложился, и вид этого зрелища может повлиять на ваше психическое состояние...” — “Я способна это пережить”. — “Вы уверены?” — “Это очень важно для меня”. — “Могу я показать вам лишь часть тела?” — “Нет, я хочу видеть все!”

Несколько секунд зритель видит широко распахнутые глаза Мари и слышит ее учащенное дыхание. В ситуации “экзистенциального укола” происходит акт страшного отождествления. Мари видит Жана “как он есть”, вольтова дуга идентификаций замыкается “разрядом” осознания. На секунду трифоновское “то, что будило, требовало упорно...” опредмечивается, становится зримым. Однако сознание выдерживает удар, “любовное зрение” вновь начинает бороться за свои права: “Это вовсе не его часы”. — “Он же полностью подходит под ваше описание”. — “Но это не его, я бы узнала, я сама покупала их ему”. — “Пожалуйста, взгляните получше”. — “Я уверена, что это не они. Это не Жан!” — “Но вы же опознали плавки”. — “Я его жена, и я говорю вам, что это не он”.

Финал фильма застает героиню на побережье. Рыдая, она запускает руку с обручальным кольцом под песок. Но, поднимая глаза, видит одинокую миражную мужскую фигуру на кромке прилива и бросается к ней.

Ситуация, при которой “любовное зрение” замещает реальность, педалирование постоянного присутствия невидимого



«ТАЙНА СИЯ
ВЕЛИКА...»



и оттого пугающего “второго плана” действительности, ненавязчиво акцентируется в кинотексте. В начале фильма Жан, собирая хворост в лесу, переворачивает старый пенёк, под которым обнаруживает кишачий муравейник — непонятную, скрытую от глаз жизнь, альтернативную действительность, также имеющую право на существование. В финальной части картины Мари, возвращаясь в дом на атлантическом побережье, поднимает большой камень у крыльца, под которым лежат ключи.

Эти символические находки с предлогом “под”, дешифрующие название фильма и намекающие на наличие “тыльной стороны” существования, на присутствие в любви непонятного, сокровенного, но в то же время и пугающего, аналогичным образом использованы в другой интересной киноработе о трудностях любовной идентификации — картине А.Г. Иньярриту “Сука-любовь” (2000).

Героями одной из трех сюжетных линий киноповествования становятся успешный издатель Даниэль (Альваро Герреро) и блестящая фотомодель Валенсия (Гойя Толедо). Ради Валенсии Даниэль бросает жену и дочерей, любовники поселяются в специально купленной квартире, но их планы ломает автокатастрофа, в которую попадает девушка, — в ходе аварии оказывается сильно травмированной ее нога. Валенсия проходит реабилитацию дома, в инвалидном кресле, когда ее собака неожиданно проваливается в незакрытую строителями дыру в полу. С этого момента героев преследует ситуация “под”. Даниэль не решается разрушить пол в только что купленной квартире (теперь, в связи с приобретением дорогого жилья и из-за болезни Валенсии, они ограничены в средствах), и фоном их жизни становятся странные ночные шумы под полом — то ли визг собаки, то ли писк готовых напасть на нее крыс. Попытка самой Валенсии тайком от Даниэля спасти питомца приводит к осложнению болезни — развивается гангрена, ногу приходится ампутировать. Надежды на будущее рушатся. Даниэль, уже начавший подумывать о возвращении к жене, в отчаянии крушит пол и находит полуживого пса. Символический круг любовных идентификаций замыкается.

Специфика любовного взгляда, непрестанно генерирующего фантомы и симулякры, анализируется и в любопытном фильме Й. Лантимоса “Альпы” (2011). Тайное общество с одноименным названием по сходной цене на время “заменяет” покойных для их близких. Кажется поразительным, но потерявшие любимых люди охотно идут на подмену. Они инструктируют доморощенных актеров — одевают их в вещи усопших, заставляют выучивать характерные для покойных фразы, разыгрывают сцены с участием любимых.

Подобное остранение производит жутковатый эффект. В одном из эпизодов в “Альпы” обращается мужчина с просьбой временно “воскресить” его покойного друга. Руководителем общества — врач скорой помощи, взявший себе громкое имя

Монблан, — узнает, что покойный часто ел спагетти с соусом “Неаполитано”, любил в одиночестве ходить на фильмы с участием Морган Фримена, а перед каждой фразой вставлял словосочетание-паразит “тем не менее”: “Тем не менее сегодня очень ветрено”, “Тем не менее пока, увидимся позже”. Заказчику показывают “исполнителя”, и он долго смотрит на него, затем водружает ему на голову фуражку любимого друга. Та оказывается мала. “Мы перделаем это, — спешит уверить Монблан. — Может быть, у тебя слишком густые волосы?” “Нет, это не так”, — отрицает “актер” —



простой тренер по художественной гимнастике. “У моего друга вообще не было никаких волос”, — вклинивается в их разговор заказчик. “Тебя это волнует?” — спрашивает Монблан. — “Нет. Не думаю, нет”. Он подходит к “другу” и обнимает его за плечо, картинно застывая, как перед фотообъективом, и вопросительно поглядывая на Монблана. “Очень хорошо!” — убеждает тот. — Если бы он надел очки, он был бы совершенно другим”. — “Я посмотрю еще раз. Я найду их”. — “Ты должен”. — “Я сделаю это”.

Образ-симулякр, живущий на правах автономного комплекса (К.Г. Юнг) в сознании любящего, как и в фильме Ф. Озона, оказывается для него несравненно важнее реального, уже ушедшего близкого¹. И, как это случается в состоянии гипноза, для любящего бывает достаточно одной направляющей фразы или жеста, чтобы мгновенно воссоздать в воображении его-для-меня-бытие.

Символическим противовесом подобным “оптическим инверсиям” в “Альпах” выступает образ отца главной героини (которая в итоге становится заложницей перевоплощений и окончательно теряет собственную самость). Он педантично заставляет дочь капать ему глазные капли, чтобы не терять четкости зрения (читай — не попасть в плен химер-симулякров), и его незатейливый роман с пожилой любительницей танцев на фоне бесконечных подмен и самообманов выглядит настоящим любовным открытием.

Метафора ускользания, расслоения объекта любви в столкновении идентификаций любящего, рефлексии самого воз-

Константин Бранкузи. Поцелуй. 1907–1908

¹ В этом плане интересны возникающие параллели с практикой посмертных фотографий, имевшей распространение в Европе второй половины XIX века [6].



любленного и бесстрастной “документации” Других находит отражение в простой, но убедительной картине Ольги Булгаковой “Влюбленные”. Номинальные любовники представлены взаимонаслоением двух условных фигур. Телосложение, синхронность поз персонажей, совпадение черт лица и контуров голов позволяют говорить как о мотиве двойничества, так и о феномене перенесения себя в ментальную проекцию объекта любви. Влюбленные Булгаковой проницаемы друг для друга, их транспарентность становится знаком “экзистенциальной лессировки”, принципиального несовпадения влюбленного и любимого, расположенных в разных плоскостях бытия. Как писал В. Розанов, «“Я” есть “я”, и это “я” никогда не станет — “ты”. И “ты” есть “ты”, и это “ты” никогда не делается как “я”. Чего же разговаривать. Ступайте вы “направо”, я — “налево”, или вы “налево”, я “направо”. Все люди “не по дороге друг другу”. И нечего притворяться. Всякий идет к своей Судьбе. Все люди — solo» [14].

Поиск любви в дискретном мире

Ошибкой было бы утверждать, что XX век породил принципиально “нового человека” — иначе чувствующего, иначе воспринимающего, иначе мыслящего по сравнению, скажем, с собирательной личностью Возрождения или Античности. Экзистенциальные проблемы будут оставаться острыми и актуальными до тех пор, пока человек существует в стандартном диапазоне своих биологических измерений: пока радикально не изменится его геном или пока в его “гормональный коктейль” не добавятся невиданные доселе ингредиенты. В этом смысле жалобы египтянина Синухета, записанные почти четыре тысячи лет назад, мало чем отличаются не только от пессимистических сентенций Сенеки или поэтических “плачей” П. Абеляра, но и от плодов горестного “внутреннего опыта” Ж. Батая.

В то же время нельзя отрицать тот факт, что череда мировоззренческих революций (открытия в области квантовой физики, обнаружение “второго дна” личности в психоанализе, тотальная десакрализация, выраженная констатацией “смерти богов”) и вполне осязаемых войн и социально-политических катастроф породили в XX веке феномен взвихренного, недоверчивого сознания, которое стало ассоциировать себя с такими понятиями, как нестабильность, дискретность, хаос.

Неслучайно искусство, всегда безотчетно или осознанно ищущее художественный эквивалент наличному бытию, активно востребует в этот период поэтику открытости и симультанности, обращается к радикальной деформации форм реального мира, пытается выстроить изобразительный аналог соотношений невидимых глазу сил и взаимодействий.

В XX веке трансформацию претерпевало и мировоззрение, и язык искусства, и язык искусства о любви. Разрушение ил-

люзии стабильности — в том числе стабильности обращенных друг к другу влюбленных взглядов — прочитывается и во взвеси разноцветных микрочастиц, которые дробят картины П. Филонова (например, “Мужчина и женщина”, 1913), и во взаимоатакующих плоскостях, из которых композиционно складываются женские портреты П. Пикассо, и в симультанных приемах репрезентации страстного соития (М. Эрнст, В. Адами, М. Кишев и др.).

Не менее яркие пластические эквиваленты находит и художественная проза прошлого столетия. В романе Е. Замятина “Мы” (1924), явно подверженном влиянию стилистики экспрессионизма, лихорадочность осмысления объекта любви — загадочной женщины с числовым номером I-330 вместо имени — передается синкопированным ритмом самого текста, демонстрируя спазматическое мелькание “любвонной интенции”, словно дробящей “смутный объект желанья” на серию разорванных фотокадров:

“Я молча смотрел на нее. Ребра — железные прутья, тесно... Когда она говорит — лицо у ней как быстрое, сверкающее колесо: не разглядеть отдельных спиц. Но сейчас колесо — неподвижно. И я увидел странное сочетание: высоко вздернутые у висков темные брови — насмешливый острый треугольник, обращенный вершиною вверх — две глубокие морщинки, от носа к углам рта. И эти два треугольника как-то противоречили один другому, клали на все лицо этот неприятный, раздражающий X — как крест: перечеркнутое крестом лицо” [8].

Любовь как способ сорвать “покров тайны” с любимого и себя самого находит отражение и в другом, не менее значимом для русской литературы романе Г. Газданова “Вечер у Клэр” (1929). Эффект “фрагментарной идентификации” здесь дан столь же зримо, как и в перформансе С. Стоянова.

Желанная близость, которой герой Газданова ждал десять лет, неожиданно заканчивается разрушением “идеальной идентификации”. Автор описывает предельно конкретный, холодно-анатомический облик женщины, словно лежащей на столе патологоанатома. “Прожектор” интенции безжалостно режет образ любимой на манер медицинского лазера:

“Она лежит на диване, с бледным лицом, со стиснутыми зубами, ее соски выступают под белой кофточкой, ноги в черных чулках плывут по воздуху, как по воде, и тонкие жилки под коленями набухают от набегающей в них крови... — Клэр, я жду вас, — говорил я вслух. — Клэр, я всегда жду вас. — И опять я видел бледное лицо, отдельно от тела, и колени Клэр, словно отрубленные чьей-то рукой и показанные мне. — Ты хотел видеть лицо Клэр, ты хотел видеть ее ноги? Смотри. — И я смотрел в это лицо, как глядел бы в паноптикуме на говорящую голову, окруженную восковыми фигурами в странных костюмах, нищими, бродягами и убийцами” [5].



«ТАЙНА СИЯ
ВЕЛИКА...»



Вильгельм Лебрук.
Двое. 1917

Последняя встреча с Клэр сбрасывает покровы “любовного ослепления”. Момент близости провоцирует “точечный прокол” понимания и трансформацию созданного воображением “ослепляющего” образа:

“Я лежал рядом с Клэр и не мог заснуть; и, отводя взгляд от ее побледневшего лица, я заметил, что синий цвет обоев в комнате Клэр мне показался внезапно посветлевшим и странно изменившимся. Темно-синий цвет, каким я видел его перед закрытыми глазами, представлялся мне всегда выражением какой-то постигнутой тайны — и постижение было мрачным и внезапным и точно застыло, не успев высказать все до конца...” [там же].

Удивительно, но в то же самое время рефлексирующий герой Газданова полностью отдает себе отчет в том, что рано или поздно “любственное зрение” вернет все на круги своя — нужно только установить дистанцию, которая волшебным образом сотворит новый “ослепляющий” образ Клэр:

“...теперь я жалел о том, что я уже не могу больше мечтать о Клэр, как я мечтал всегда; и что пройдет еще много времени, пока я создам себе иной ее образ и он опять станет в ином смысле столь же недостижимым для меня, сколь недостижимым было до сих пор это тело, эти волосы, эти светло-синие облака” [там же].

Поиск любви, отчаяние от ее невозможности в условиях шаткого бытия становятся лейтмотивом в программном для всего модернизма “Распаде атома” (1937) Георгия Иванова. Эту поэму в прозе не случайно называют “самоубийством Серебряного века” (А. Ранчин). Иванов акцентирует болезненное расставание с ценностями, ментальностью и стилистикой “прекрасной эпохи” Пушкина и Гоголя. Нагромождение гротескных, переходящих грань отвращения образов, нескрываемое отчаяние, перемежающееся с изысканным цинизмом, рваный ритм беспощадного самоотчета делают это произведение важным эстетическим и экзистенциальным документом XX века.

Постоянные смены ракурса, перефокусировки ищущего взгляда, “пляски” текстовых фрагментов олицетворяют мелькание беспорядочных “фотовспышек” сознания:

“Я хочу в последний раз вызвать из пустоты твое лицо, твое тело, твою нежность, твою бессердечность, собрать перемешанное, истлевшее твое и мое, как горсточку праха на ладони, и с облегчением дунуть на нее. Но жалость снова все путает, снова мешает мне. Я опять вижу туман чужого города. Нищий вертит ручку шарманки, обезьянка, дрожь от холода, с блюдечком обходит зевак. Те под зонтиками хмурые, нехотя бросают медяки. Хватит ли на ночлег, чтобы укрыться, обнявшись до утра...

Мне представилось это среди шумного бала — под шампанское, музыку, смех, шелест шелка, запах духов. Это был один из твоих самых счастливых дней. Ты сияла молодостью, прелестью, бессердечностью. Ты веселилась, ты торжествовала над жизнью. Я взглянул на тебя, улыбающуюся, окруженную людьми. И увидел: обезьянка, туман, зонтики, одиночество, нищета. И от едкой жалости, как от невыносимого блеска, я опустил глаза” [9].

“Распад атома” демонстрирует трагический тупик сознания, ставящего безответные вопросы о любви и вере (“Сознание, трепеща, изнемогая, ищет ответа. Ответа нет ни на что. Жизнь ставит вопросы и не отвечает на них. Любовь ставит... Бог поставил человеку — человеком — вопрос, но ответа не дал. И человек, обреченный только спрашивать, не умеющий ответить ни на что” [там же]), но забывающий о том, что само



вопрошание Бытия — словом, кистью, звуком — уже содержит часть ответа, если не сам ответ².

В сложных оптических коллизиях “любовной интенции”, в прихотливых взаимоналожениях и взаимоотражениях интерпретаций объекта любви, данных языком искусства XX века, сквозит нечто сокровенное о человеке любящем, способное если и не сделать нас счастливыми, то по меньшей мере — настаивать, вооружить, укрепить.

Впрочем, в этом “деле” непременно “должна быть выслушана и другая сторона”.

Как известно, после сакраментальной фразы “И стали они жить долго и счастливо” любое повествование заканчивается. Когда искусство верит влюбленным на слово, оно отворачивается от них. Их дальнейшая судьба ему уже неинтересна.

Проблема лишь в том, что — на счастье или на беду — искусство никогда не устает сомневаться.

Литература

1. *Апресян Р.* Любовь. Энциклопедия “Кругосвет”. Универсальная научно-популярная онлайн-энциклопедия.

2. *Бодрийяр Ж.* Соблазн: <http://knigosite.org/library/read/63778>

3. Большая советская энциклопедия. М., 1969–1978.

4. *Ван Гог В.* Письма. Л.-М., 1966.

5. *Газданов Г.* Вечер у Клэр: <http://www.lib.ru/PROZA/GAZDANOW/cler.txt>

6. *Гор В.Е.* Дыхание Танатоса. О викторианской фотографии post mortem // Художественная аура. Истоки, восприятие, мифология / Отв. ред. О.А. Кривцун. М.: Индрик, 2011.

7. *Гуссерль Э.* Идеи к чистой феноменологии и феноменологической философии. Кн. 1. § 27: http://royallib.com/book/gusserl_edmund/idei_k_chistoy_fenomenologii_i_fenomenologicheskoy_filosofii_kniga_1.html

8. *Замятин Е.* Мыг. http://az.lib.ru/z/zamjatin_e_i/text_0050.shtml

9. *Иванов Г.* Распад атома. <http://www.lib.ru/RUSSLIT/IWANOWG/raspad.txt>

10. *Кривцун О.А.* “Переселение части меня в Другого”. Диалог художника с предметом изображения / Кривцун О.А. Творческое сознание художника. М.: Памятники исторической мысли, 2008.

11. *Льюис К.С.* Любовь: <http://knigosite.org/library/books/1833>

12. Малый энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона: <https://slovari.yandex.ru/~книги/Брокгауз%20и%20Ефрон/Любовь>

13. *Ортега-и-Гассет Х.* Этюды о любви: <http://lib.ru/FILOSOF/ORTEGA/ortega16.txt>

14. *Розанов В.В.* Последние листья. 1916 год. http://royallib.com/book/rozanov_vasiliy/poslednie_listya.html

15. *Трифонов Ю.* Другая жизнь: royallib.com/book/trifonov_yuriy/dругая_gizn.html

16. *Фаворский В.А.* Литературно-теоретическое наследие / Сост. Мурина Е.Б., Чебанова Д.Д. М.: Советский художник. 1988.

17. *Хайдеггер М.* Что такое метафизика? // Новая технократическая волна на Западе / Пер. В.В. Библихина. М.: Прогресс, 1986.

² Настоящая монография предполагает отдельную главу об “экзистенциале вопрошания”.