

МАЛЕНЬКИЙ КОММЕНТАРИЙ
К ТРАНСЦЕНДЕНТАЛЬНОЙ АНАЛИТИКЕ
ЭРИКА РОМЕРА*

НИНА САВЧЕНКОВА

Савченкова Нина Михайловна — доктор философских наук, доцент кафедры междисциплинарных исследований и практик в области искусств факультета свободных искусств и наук Санкт-Петербургского государственного университета.

E-mail: ninasavchenkova@mail.ru

A SMALL COMMENTARY ON THE TRANSCENDENTAL
ANALYTICS OF ERIC ROMER

Nina Savchenkova

D.Sc. in Philosophy, docent of department of interdisciplinary research and practice in the field of arts, faculty of liberal arts and sciences, St.Petersburg state university

E-mail: ninasavchenkova@mail.ru

Кинематограф — один из наиболее совершенных инструментов, подражающих жизни и производящих в нас впечатление ее живой и неповторимой конкретности. Однако это лишь впечатление, и необходимо оно, возможно, для того, чтобы окутать фильм мантией подобия, в складках которой может быть надежно укрыта гораздо более интимная, высоко абстрактная и предельно собственная связь кино и жизни. Связь, которая обнажает природу и призвание кинематографического

* Исследование выполнено при финансовой поддержке гранта РФФИ №17-03-00495 «Стратегии философского анализа кинематографического опыта»

образа — быть той фактичностью, что, расплавляя существующие формы, стремится к себе как к мысли, претерпевает этот род становления.

Фильм Эрика Ромера «Колено Клер» и есть такой омонимический прецедент. Производя на нас впечатление теплого человеческого мира, где обитают симпатичные люди, совместно живущие, испытывающие чувства друг к другу, беседующие и гуляющие, фильм этот, предъясняя себя в качестве некоей вселенной общения, открывает и другую перспективу, обнаруживает интенцию гораздо более страстную, строгую и, как это ни странно, неопределенную; таким образом, что контраст высоко конкретизированного контекста, где интенция эта рождается, и самой интенции, достигшей чистоты, гарантирует накал фильмического события.

Итак, речь идет о швейцарском побережье, где проводят лето люди, чье детство проходило в этих местах, люди, странствующие по миру, но то и дело встречающиеся на различных перекрестках, влюбляющиеся, расстающиеся, но снова встречающиеся, потому что мир — один, и опыт этих встреч постепенно формирует доброжелательную мудрость их совместного существования. Ромер подчеркивает их переплетенность и взаимосвязанность, каждый из персонажей отвечает формуле «друг моей подруги»: детскую подругу Жерома, конечно, знает, владелица дома на берегу, подруга писательницы Авроры, знает, за кого она вышла замуж, так что у героя всегда есть возможность реплики «я знал, что она изменяет мне с ним». Ромер подчеркивает тесноту этого человеческого мира, однако в визуальном измерении фильма дело обстоит совершенно иначе, и там люди — скорее, космические тела, перемещающиеся по своим орбитам. Любимый способ Ромера, каким он изолирует свои визуальные объекты, — это цвет. Герои, подобны космонавтам: абсолютно одинаковые пуговицы и детали одежды, различающиеся цветом, напоминают скафандры. Они замкнуты в свой собственный цвет. Лора — в красный, Клер — в голубой. Жером и Аврора обладают большими степенями свободы, и таким образом мы можем различить в них не только персонажей, но и авторов этой вселенной. События фильма целиком определяются разговором

Авроры (писательницы) и Жерома (либерального либертена, ее персонажа и бывшего возлюбленного). Разговор этот, разумеется, о любви или, точнее, о желании как средоточии субъективности. Жером собирается жениться, делает окончательный выбор, выбирает самого себя, и предметом обсуждения становится вопрос о том, какого себя он выбирает. Соединяясь с женщиной, с которой давно знаком, он задается вопросом, выбирает ли он постоянство и самоотжество самого себя, или же основание этого выбора несет в себе проблему. Кроме того, этот выбор предполагает и вполне традиционный вопрос о свободе, о том, что это значит, быть свободным с Другим, возможно ли вновь и вновь свободно желать его, или долг здесь неизбежен.

Герои Ромера размышляют об этом в кантовской перспективе. Для них здесь не обойтись без решения вопроса об априорности и опыте. Писательница Аврора говорит: я лишь наблюдаю и описываю жизнь, мне нужно чтобы что-то произошло, — однако условия задачи она формулирует сама. Она сообщает Жерому: я пишу одну вещь, в которой взрослый мужчина наблюдает за тем, как юные девушки играют в теннис, мяч залетает к нему в сад, это повторяется несколько раз, и вдруг он понимает, что с ним что-то происходит... И продолжает: у моей подруги есть юная дочь, Лора, очень живая и привлекательная, она сейчас на каникулах и скучает. Что, если в доме в этот момент появится умный и интересный гость? Жером отвечает со всей определенностью: мне это неинтересно, юная девочка — слишком слабый противник, очевидная жертва, и, кроме того, я не хочу быть твоим подопытным кроликом. На протяжении всего фильма Ромер строго верифицирует последовательность событий подвижными рефлексивными горизонтами: замыслом Авроры, регулярными отчетами о происходящем. Случайность совершающегося и его предопределенность в мысли, либо рефлексивное отражение в ней же, находятся в постоянной связи и взаимодействии.

Итак, Аврора задает условия возможного опыта, и Жером начинает двигаться по сценарию. Зритель же с наслаждением следит за *естественностью* этого движения, разумеется, чутко реагируя на возникающие отклонения. А они возникают,

затрагивая прежде всего самую тонкую дистинкцию добровольности и долга в сознании Жерома. Дело в том, что когда юная Лора в момент, определенный сценарием, появляется на сцене, отвечая всем характеристикам своего персонажа, обнаруживается лишь одно сущностное несовпадение с ролью — она слишком живая. Красный цвет Ромера, чистая эротическая интенсивность, линия воротника, подвижность ключиц, нежность подключичных ямок, готовность к присутствию и к приключению, природа которого ею тоже ясно осознается, — все это выводит на сцену саму жизнь, на призыв которой Жером не может не ответить. Аврора может быть довольна: Жером вовлечен в игру, которая дарит наслаждение всем участникам, при этом он не утрачивает способности наблюдать за самим собой, и получает не только удовольствие от общения с Лорой, но и от наблюдения за игрой своих способностей, и в еще большей степени — от своей самотождественности. Лора активно провоцирует, Жером наслаждается провокацией. Кульминация эротического приключения — совместное путешествие на гору, где логическим развитием игры, как видит ее Жером, становится поцелуй. Лора ищет эротического переживания, Жером дарит его ей. Он целует Лору. Однако здесь происходит нечто странное. Поцелуй не тот. Лора вырывается и убегает. Дальнейшая прогулка проходит совершенно в другой интонации. Движение каждого из них, восхождение по спирали внутреннего опыта вдруг остановлено. Парадоксально, что эта остановка происходит именно тогда, когда уже очевидно — герои и в самом деле близки друг другу, их ценности и стиль соотносимы, они прекрасные собеседники. Условия для дальнейшего продвижения, изобретения отношений — наилучшие. Но — вернувшись к Авроре, Жером не без разочарования скажет: не о чем рассказывать. Лора, воплощавшая присутствие, жизнь, эротизм, страстный интерес, уйдет с авансцены.

На следующий день Жером вновь приедет к дому своих друзей, навстречу ему встанет высокая светловолосая девушка с любезным, но безразличным взглядом. Клер, о которой говорили его друзья и без которой сложилась вся эта

рефлексивно-эротическая атмосфера праздника и взаимного интереса, вернулась домой. Клер старше Лоры, у нее есть парень, ее эротизм носит совсем иной, «овнешненный», легитимный характер. Она «замкнута» в голубой цвет, позволяющий ей не рваться из своих границ, но спокойно в них пребывать. Кроме того, в сценарии Авроры как будто отсутствует соответствующий поворот сюжета, и Жером по инерции бродит вокруг дома, по саду, где Клер и Жиль, забравшись на дерево, собирают едва поспевающую черешню.

Здесь и происходит случайное столкновение взгляда Жерома с коленом Клер. Столкновение остранинное, — это отнюдь не эротическое узнавание, не любопытство, не возбуждение. Жером натывается на это колено, как напарываются на гвоздь. Правда, он, казалось бы, не испытывает боли (не забудем, перед нами человек, защищенный многообразными символическими складками, который чуть позже скажет о себе: я-то не чувствую). Перед ним — неизвестный объект, который его останавливает, но неизвестно, в силу чего. Он не может оторвать взгляда, но не понимает, почему. Психоаналитик, наверное, сказал бы, что колено здесь — *объект а*, что-то, что запускает машину желания, но, похоже, что дело обстоит гораздо сложнее. Дело в том, что Жером не желает и не будет желать Клер. Однако с ним в этот момент, несомненно, что-то происходит. Ромер подчеркивает значимость этого эпизода скрещением траекторий. Лора видит и то, что видит Жером, и его взгляд. Лора, понимающая в эротической игре, более чем кто-либо, способная понять и принять эротическую состязательность, вдруг мрачнеет и уходит.

В следующем разговоре с Авророй Жером пытается выразить настигший его род трудностей, которые уже очевидно не являются технологическими. Он запинается в разговоре, все чаще завершая паузой свое «ты знаешь», и на вопрос Авроры «что?» отвечает «да нет, ничего». Он сетует на то, что сценарий больше не ведет его, отмечает, что его забавляет, что теперь не автор (Аврора), но он (персонаж) кует эту историю. Более того, он ощущает, что между ним самим и его персонажем, складываются все более сложные отношения. И что если

аутентичный Жером ничего не чувствует, то с Жеромом-персонажем дело обстоит иначе. Его чрезвычайно тревожит, что он не видит тех путей, какими автор (Аврора) может догадаться о мысли, возникающей в сознании ее персонажа, догадаться — в смысле схватить ее во всей ее странности. Жером хочет сказать, что то, что с ним происходит, уже не является делом воображения. Дайджест его монолога выглядит примерно так. «Клер — это идея. Я интересуюсь ею. Она смущает меня, меня смущает ее внешность (подчеркнем, речь идет о внешности, как способе быть). Она вызывает у меня стойкое, но бесцельное желание. Чистое желание, сам факт которого меня смущает. Мне нужно что-то вроде права на нее, права, порожденного силой моего желания». В этом монологе неоднократно повторяется «смущение» и Жером подчеркивает: «я не хочу ее, если бы она сама бросилась ко мне в объятия, я бы ее оттолкнул». Мы видим, что логика желания как стремления обращена, перевернута; герой пассивирован, и его проблема теперь состоит в поиске правильного действия, жеста, который единственно может быть разрешением видящейся Жерому неразрешимой ситуации чистого желания. Элементы этой ситуации — само чистое желание, обнаружение «предельно волнующей точки» и правильный жест. Теоретическая сборка этой конструкции — рефлексивный сценарий события прикосновения, которое может быть лишь живым и которое обрушивает грозовой горизонт желания, предоставляя последнему возможность быть в своем собственном праве. Говоря о колене, ставшем «магнитным полюсом» его желания, Жером уходит из человеческого мира мудрой доброжелательности и добрососедства, из мира общительности, в мир эпический, где все одиноки, где сближения не опосредуются улыбкой или словом, а значит всегда являются героическими, где один жест решает судьбу народов, и где ясность сознания и аффект не противоречат друг другу. Другое дело, что этот уход не так уж и заметен, поскольку пейзаж все тот же, люди все те же, и листочки календаря по-прежнему сменяют друг друга.

Однако с этого момента движение героя целиком определяется Клер. Сложность состоит в том, что, в отличие от

стратегии соблазнения оно не может быть целеполагающим. При том, что Жером менее, чем когда-либо, может сказать, чего он хочет, цель все же есть, и даже слишком точная, но путь к ней неясен, не может быть предвиден и предопределен. Потому Жером расслабленно и, вместе с тем, сосредоточенно, движется туда, где акт чистой воли, который он, по его признанию, впервые совершает, совершается именно потому, что это «надо было сделать».

Пережидая грозу в беседке, Жером рассказывает Клер о том, что Жиль изменяет ей с их общей подружкой. Всматриваясь в эту сцену, мы видим отчетливое раздвоение говорящего Жерома, поддерживающего психологическую линию повествования, линию отношений и общения, и Жерома, напряженно следящего за расположением объектов, геометрией пространства, их собственными движениями, отслеживающего верность естественного жеста: взять ящик, подойти к Клер, сесть рядом.

Смущенный, довольный, расстроенный, — скажет он о себе Авроре, описывая то «противонастроение», из которого ему удастся взойти к пережитому им наслаждению. Колено было острое, напряженное, гладкое, хрупкое. Коснуться его было самым странным поступком и вместе с тем самым простым. Хаос этих свойств, рассыпающий так прекрасно собранный и организованный мир, — восстанавливает в сознании Жерома переживание остановленного времени. Для фильма Ромера — это своего рода критическая точка. Прикосновение задано им как условие опыта; это чувственное событие, имеющее теоретический смысл; встреча с ним в поле видимого крайне опасна. Тем не менее, Ромер позволяет Жерому род властной ласки, повторяющуюся колыбель движения, — но рассекает ее пейзажным кадром затихающей грозы, берега, воды, с тем, чтобы потом снова вернуться к дрящемуся прикосновению, сосредоточенному лишь в самом себе.

В очередной беседе с Авророй Жером заботливо восстанавливает драгоценные детали пережитого события, спрашивая свою слушательницу: ну, что ты скажешь? Аврора отвечает примерно следующее: рассказ этот столь прекрасен, что если бы я владела стенографией, я бы его непременно

записала. Но поскольку точное повторение, единственно уместное в этом случае невозможно, событие останется надежно защищенным интимностью дружеского разговора. Письмо же, в свою очередь, и автор при нем, будут ответственны лишь за созидание тех пространств, в которых событие случается.

Еще две детали в этом фильме не могут не обратить на себя внимание зрителя. Несколько раз мы имеем возможность внимательно рассмотреть фотографию Люсинды (собственными глазами и глазами других персонажей), на которой собирается жениться Жером. Нельзя не отметить ее абсолютную чужеродность миру фильма. Если каждый из персонажей тщательно стилизован и вписан в «литературное измерение» европейской культуры, то Люсинда — совершенно реальный человек, как будто изъятый из потока городской жизни. История чистого желания, в этом смысле, получает другую мотивировку, связанную с овладением странностью реального. Колено Клер — своего рода, поворотный круг, движение которого замещает близкую и понятную внутреннюю реальность, незнакомой и дышащей холодком реальностью единственной.

Вторая же деталь — лишь фраза, произнесенная приятелем Лоры, но звучащая как предупреждение/напоминание о хрупкости аполлонических идиллий: «Это все-таки греки, аккуратней с ними».