

*Михаил ЯМПОЛЬСКИЙ*

## ОТВЕРГНУТЫЙ ПУТЬ

(Муратова до Муратовой)

### 1.

Существуют убедительные причины не включать ранние фильмы Киры Муратовой, сделанные ей совместно с Александром Муратовым, в корпус фильмов режиссера. Когда разговор заходит о совместных картинах, невозможно до конца понять, за что в них несет ответственность Кира, а за что — Александр. Существуют два «совместных» фильма, сделанных Муратовыми. Это среднетражная<sup>1</sup> лента «У Крутого яра» (1961) и полнометражный фильм «Наш честный хлеб» (1964). Оба фильма сделаны на хорошем уровне, но в обоих есть что-то совершенно не муратовское.

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

К тому же оба этих фильма рассказывают о жизни на селе, которая совершенно исчезает из картин, снятых Муратовой в одиночку. В некоторых ее произведениях («Перемена участи», «Среди серых камней», «Увлечения») действие помещено вне города, но это никогда не колхоз, деревня в класси-

ческом понимании. Я думаю, что отказ от сельской тематики, центральной для первых фильмов, у Муратовой не случаен. Вместе с селом из фильмов исчезла и проблематика, никогда более прямо не возникавшая в ее работах.

Полагаю, ранний опыт и последующий за ним отказ от определенной тематики и проблем имел большое значение для всего дальнейшего развития режиссера. Исчезнувшие мотивы в каком-то «снятом» виде (я имею в виду гегелевское понимание этого термина) просвечивают и в последующих фильмах. Что же это за «снятая» проблематика и в чем ее значение?

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

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

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

Мир природы дается в фильме, как мир, не знающий лжи, мир абсолютной честности. Звери и растения не врут. Эта правдивость природы издавна объяснялась тем, что природа—царство абсолютного детерминизма и идентичности, а мир человека—мир свободной воли и, соответственно, лжи и аморальности. Костя до такой степени, например, живет в мире природных звуков как в мире абсолютной правды, что не может представить себе, что Сеня мог совершить кражу, в которой его обвиняет дед Гурей. Сеня—его зрячий двойник—человек природы и не может быть причастен миру лжи, который соотносится исключительно с людьми. Эта странная пара сверхчувствительных к видимости (к феноменальному) персонажей в

фильме противопоставлена обыкновенным колхозникам, уже утратившим связь с миром природы<sup>2</sup>.

Но в рассказе Троепольского и в фильме есть одно существенное исключение из той феноменологии видимого, с которой парадоксально связан слепой. Единственное, что не способен «видеть» Костя—это, по его признанию, свет. Свет—источник видимого, он делает мир видимым, но сам остается вне поля зрения. В начале фильма Муратовы дают крупный план капли росы на травинке, росы, которую изучает Сеня. Эта капля возникает в первом же абзаце рассказа Троепольского и занимает у писателя место значительно более существенное, чем в фильме. Вот как звучит первое столкновение с каплей в рассказе: «Сеня снова устремил взор на ту же каплю росы. Если посмотреть на нее слева, то виден в ней предутренний розово-красный горизонт неба; если посмотреть справа, то видно отражение зелени поля и облака. Настоящие, но крохотные облачка! Целый мир в капле! <...> Он присел на колени и посмотрел вокруг. Роса на листьях играла и переливалась. На каждом листочке—капля, и в каждой капле—маленький мир. Много удивительного видел Сеня в поле, но такое заметил первый раз за свои двадцать четыре года»<sup>3</sup>. Сеня возвращается к этой капле в разговоре с Костей, когда речь идет о свете, как о чем-то недоступном слепцу: «—Чего удивляешься? Вот сейчас видел я небо в капле. Первый раз в жизни видел!—воскликнул Сеня с восхищением.—Понимаешь: облачка, заря—все в капле...

Константин спокойно улыбнулся и убежденно сказал:

—Не понимаю»<sup>4</sup>.

Как и в случае со светом, свернутость мира в капле лежит на грани феноменального<sup>5</sup>. Здесь феноменальное как бы обращается к собственному истоку. Мир так же содержится в свете, как и в капле. И представить это невидящему невозможно. Тот факт, что Костя «видит» мир, но не видит истока зримости этого мира—света, существенен для фильма. Дело в том, что волк—главный антагонист Сени—является солярным животным, прямо связанным со светом. Бог солнца Аполлон-Феб был сыном Лето, которая по ночам превращалась в волчицу<sup>6</sup>. Греческое обозначение волка—*lukos*—совпадает с обозначением света утренних сумерек—*luke, lycophos* (это известная пора между собакой и волком). В рассказе Троепольского именно на грани ночи и дня возникает основной антагонист героя: «...впереди на кургане, как изваяние, появившееся на грани ночи и дня, стояла огромная волчица»<sup>7</sup>. Макробий в «Сатурналиях» дает подробный отчет о связи Аполлона с волком. Он пишет о том, что одно из имен Аполлона *Lucius* может быть объяснено тем, что «так же, как волки похищают ягнят, солнечные лучи похищают земную сырость». Он указывает на связь латинского *lux*—свет—с наименованием волка и ссылается на город Ликополис, в котором в равной мере боготворили Аполлона и волка. «Действительно,—пишет он,—волк, так же, как и это светило, похищает и пожирает все вокруг (*rapit et consumit omnia in modum solis*), а его пронзительный взгляд торжествует над ночной тьмой»<sup>8</sup>.

Я полагаю, что финальное столкновение с волком в фильме—это прорыв за пелену чистой видимости в нечто, лежащее за ней, а именно: в исток этой видимости. И это столкновение, начинающееся ночью, во время грозы<sup>9</sup>, длится до утренних сумерек и наступления дня, воцарения света. Лю-

бопытно, что после победы в поединке с волками Сеня триумфально въезжает утром в деревню совершенно необычным образом, стоя на телеге с телами убитых волков, как Феб на своей колеснице. Я не хочу излишне аллегоризировать волка в картине «У Крутого яра», но роль этого животного в фильме выходит далеко за рамки непритязательного охотничьего очерка.

В фильме знание природы, прямой контакт с ней лишь подготавливают финальную стычку с волком, которая производит знание, выходящее за рамки слышания, видения, чтения едва заметных знаков и примет. Само видение уже предполагает наличие некоего источника—света—который, будучи невидим, обеспечивает зрение. Хайдеггер писал, что у греков «зрение—это способность видеть и видимое как таковое, *сопряженные светом*»<sup>10</sup>. Именно поэтому знание света позволяет соприкоснуться с истоком видимого, истоком знания. Прорыв по ту сторону видимого предполагает первоначально максимально полное растворение в природе, в видимом, за которым следует прыжок в незримое.

Сказанное подтверждается необычным ритуалом охоты на волка, придуманным Троепольским и перенесенным на экран Муратовыми. Пятью годами раньше Борис Долин снял фильм «Серый разбойник» (1956), в котором история сельских пионеров использовалась для того, чтобы показать в деталях особенности охоты на волков, представленных в духе времени, как злейшие враги сельского хозяйства, которых необходимо безжалостно уничтожать. В «Сером разбойнике» показывают, как находят волчье логово, как гонят волков и убивают их. Тут есть своя хорошо известная охотникам стратегия. На фоне фильма Долина особенно хорошо видна необычность охоты «У Крутого яра».

Сеня готовится к поединку, выслеживая волчицу. Для этого он подбирается ближе к ее логову. Но приходит сначала без ружья, чтобы ее не вспугнуть. Он берет с собой косу и косит траву, чтобы приучить волчицу к безопасности своего присутствия. Тем временем он старается уяснить для себя волчьи повадки, установить время, когда звери отправляются на охоту, оставляя в логове волчат. Самой охоте предшествует период взаимного знакомства, притирания друг к другу, примеривания. Сеня как бы вживается в волчий мир, и вся подготовка к финальному поединку строится как психологическое сближение зверя и человека. В заключительной части Сеня проникает в лес и ведет себя как зверь—он ползает, движется на четырех конечностях. Троепольский подчеркивает, что мимикрия человека и зверя тут симметрична, потому что волчица точно так же выслеживает Сеню и точно так же разгадывает его хитрости: «Сеня был убежден: “знакомая” знает его в лицо, узнает его по походке, даже по кашлю или чоху<sup>11</sup> и, если учует при нем ружье, перетащит волчат в другое место немедленно. Волк не может поверить человеку»<sup>12</sup>. В какой-то момент охотник вдруг понимает, что зверь умнее его, и ему не удастся его обмануть. Сближение волка и человека подчеркивается в фильме и тем, что Муратовы показывают нам параллельно две охоты. Волки нападают на отару, убивают овец и успешно уходят от людей с ружьями в то время, как Сеня орудует в их логове, крадет волчат. Симметрия подчеркивается и в конце столкновения, когда Сеня убивает волчицу. Троепольский пишет: «Все было кончено. “Знакомая” лежала перед Сеней. А он

еще с минуту все стоял на коленях с кинжалом в руках, с запекшейся от царапин кровью на лице, в изорванной рубахе; он тоже был страшен»<sup>13</sup>. Победа Сени покупается странной ценой, его собственным превращением в зверя.

Это сближение человека и зверя делает финальный поединок поединком равных. И это равенство принципиально важно. Троепольскому и Муратовым было необходимо показать охоту не как уничтожение зверя человеком, но как поединок. Поэтому Сеня не выслеживает зверя и не убивает его из засады, хотя в принципе нет ничего, что бы этому препятствовало. Вместо этого он похищает из логова двух волчат (у Троепольского—одного) и вешает их в мешке на дерево, под которое садится сам. К дереву ведет тропа, по которой от логова, обнаружив кражу, должна двинуться на него на все готовая ради своих детенышей волчица. Сеня не прячется в стороне от дерева, но сидит под ним, вызывая зверя на любовую атаку. К тому же у него одностовка, не позволяющая произвести два выстрела. Если ему не удастся поразить волчицу сразу же и насмерть, судьба его предрешена. Зверь мгновенно перекусит ему горло. Вся стратегия поединка строится в соответствии с наиболее опасной, совершенно иррациональной моделью, которая не может быть объяснена логикой охоты. Речь идет об установлении равных шансов на выживание для участников этого поединка. Муратовы подчеркивают эту экзистенциальную глубину смертельного столкновения, напоминающего дуэль Моби Дика с Ахабом. Они, например, стараются запечатлеть фронтальность атаки, дают кадр снятого снизу прыжка зверя и т.д.<sup>14</sup> Кроме того, они вводят в фильм зловещего ворона-«вещуна», который садится на ветку того дерева, под которым сидит Сеня, и который своим криком возвещает начало финальной стадии борьбы (у Троепольского фигурирует болтливая сорока). Особый характер поединка подчеркивается «сухой» грозой, вспышками молний в лесной тьме<sup>15</sup>.

Ранее мне уже приходилось писать о том, как Муратова оценивает отношения между человеком и животными, о ее презрении к человеку, который готов убивать беззащитных животных или превращать их в свою забаву. Охота в фильме «У Крутого яра» помещает отношения человека и зверя в совершенно иную плоскость. Отношения эти характерны для далекого прошлого. Мэтт Картмилл так описывает этос охоты, господствовавший во времена, предшествовавшие Новому времени: «Удачная охота завершается смертью зверя, но это должен быть особый зверь, убитый особым образом. Он должен быть свободным и способным убежать или атаковать охотника. Он должен быть намеренно убит, с применением насилия и лично: никаких ловушек, клеток, отравленных приманок, автомобильных наездов. И прежде всего это должно быть *дикое* животное, а для охотника это означает, что оно должно быть *враждебным*, а не расположенным к людям или подчиняющимся их власти. Вы можете убить коров в телятнике, но вы не можете охотиться на них. Охота—это, по определению, вооруженное столкновение между человеческим миром и неприрученной дикой природой...»<sup>16</sup>

Смерть животного—абсолютно необходимый элемент охоты, который в ленте «У Крутого яра» не вызывает ни малейшего протеста режиссеров. И связано это с тем, что в момент смерти человек и зверь приобретают особое достоинство, поднимающее их над собственной природой. В «Зеленых

холмах Африки» Хемингуэй пишет о «путанном и неудовлетворительном» (confused and unsatisfactory) убийении льва, который был убит одним выстрелом до того, как он смог атаковать охотников<sup>17</sup>. В рассуждениях Хемингуэя о корриде высказываются важные мысли о необходимости убийства быка на арене, но убийства, обставленного таким же образом, как умерщвление волчицы в фильме «У Крутого яра»: «Существуют только два подобающих способа убивать быков с помощью шпаги и мулеты, и оба намеренно включают момент неотвратимого кровопролития со стороны человека, если бык не последует, как ожидается, за тканью; матадоры постоянно ловчили во время этой утонченнейшей части боя, так что убийство девяноста из ста быков, которых при вас убьют, оказывается пародией на настоящий способ убийения»<sup>18</sup>. Убийство быка должно быть кульминацией боя, моментом финальной эпифании. По мнению Хемингуэя, абсолютная правда этого момента сейчас все чаще подменяется театральной эффектной игрой плащом или бандерильями. Момент этот исчез из-за того, что он предполагал прямое противостояние быка и матадора, слишком опасное для человека. Вот как описывает Хемингуэй способ убийения быка *recibiendo*. Матадор перестает двигаться и стоит неподвижно, едва заметным движением мулеты провоцируя прямую атаку быка на себя, «позволяя быку подойти к человеку; шпага погружается, покуда человек и бык не сольются в одну фигуру; затем фигура разбивается от шока столкновения, потом наступает момент, когда они соединяются шпагой, как будто уходящей вглубь дюйм за дюймом; это один из наиболее надменных способов обращения со смертью, и один из утонченнейших моментов, являемых боем быков»<sup>19</sup>.

В финальном соединении человека и зверя жизнь и смерть сливаются воедино (это хорошо отразил в своих мексиканских рисунках Эйзенштейн), их различие исчезает. Отсюда очевидный сакральный и эротический аспект корриды и любого поединка со зверем, в котором эта модель неразличения/слияния имеет место<sup>20</sup>. В момент убийения бык и матадор идут на слияние, в котором отменяется, трансцендируется сам момент смерти. Момент этот преобразуется из печального завершения боя в его высшую кульминацию, приобщающую человека и зверя к чему-то высшему, невыразимому. Смерть оказывается как раз точкой, отмечающей эту невыразимость абсолюта. Соединение быка и человека в одной фигуре столь драматично еще и потому, что достигает границы зрения, гребня распада привычных гештальтов и форм, когда глаз перестает отличать животное от человека, смерть от триумфа, умирание от жизни. Время приостанавливается, и тотальность существования отражается в этом моменте так же, как мир в капле росы. Это именно такой момент «ослепления», который как раз и недоступен слепому, парадоксально мыслящему мир исключительно в категориях феноменального, видимого. Именно поэтому Костя «видит» желтый и зеленый цвет листьев, но не понимает, «не видит» мир в капле, для него разнообразие элементов мира не может слиться воедино, как не может соединиться зверь и человек в моменте смерти.

В принципе, финальный жест охоты—убийство волчицы (следующее за тем убийство волка трактуется Троепольским как *anticlimax*<sup>21</sup>)—это выход за пределы видимого. Этот выход из феноменального дается в крат-

чайший момент выстрела (или в бое быков—удара шпаги). Выстрел—это трансцендирование времени в *моменте*, который выводит нас, как считал Кьеркегор, за пределы причинности, лежащей в мире, данном нам в категориях времени и пространства. В этом моменте время и пространство коллапсируют, и мы сталкиваемся с абсолютотом. В момент атаки волка и ответного выстрела—пространства и времени больше нет. Вот почему этот момент одновременно и момент озарения, прозрения, и момент ослепления.

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

Сеня выходит из столкновения с волчицей преобразенным. Когда толпа собирается у телеги и начинает обсуждать лежащих волков, Сеня чувствует момент предельного отчуждения от людей. Он говорит: «Вот и все, вот и все...»—и незаметно уходит прочь. Троепольский добавляет: «Ему до боли жаль было расставаться с волчицей»<sup>22</sup>. Странный эротический элемент тут почти очевиден.

То, что убийство волчицы является своего рода религиозным откровением, очевидно из одного мотива рассказа, сохраненного и в фильме. Антагонист Сени, оклеветавший его старик Гурей, выставляет себя истовым христианином. Но вера его—фальшивая. Во время сбора урожая, покоса Гурей вдруг заявлял о своем духовном призвании и надолго уходил с работы: «Человек я леригиознай,—говорил он.—Обратно, в Житуках у меня теща престарелая: должен я ей предпочтение преподнести. Обратно же, и в храм Христов обязан там сходить, поскольку у нас не имеется. Грехов-то на нас, грехов-то! Господи вышний, грехов-то!»<sup>23</sup> Но, как сообщает Троепольский, уходил он в свои паломничества исключительно ради пьянки. Сеня с самого начала оказывается в странной необъяснимой связи с Гуреем. Связь эта заключается не только в том, что Гурей застает его косящим траву, когда возвращается с «богомолья», и оговаривает его. Дело в том, что Сеня, точно так же, как Гурей просится в церковь, просит отпустить его с работ на охоту. И то и другое—выход за пределы рабочей рутины в область сакрального. И в конце, когда Сеня привозит в деревню свои охотничьи трофеи, Гурей оказывается тут как тут. На слова Сени «вот и все» Гурей откликается, и Муратовы сохраняют этот странный диалог:

«Гурей понял это по-своему и сказал:

—Это, Семен Степаныч, тебя Господь бог, обратно, спас.

—Глупый ты, Гурей Митрич, хоть и пожилой человек,—возразил Сеня.

И удивительно: Скворец ничуть не обиделся, а сказал в ответ так:

—Каждому человеку, Семен Степаныч, богом, обратно же, свой разум дан.—Он помолчал и с явной завистью продолжал:—Это, значит, по триста

рублей за голову от государства—полторы тыщи, да за шкуры, обратно, не меньше шестисот. Эва! Больше двух тыщ!—Он почесал в затылке, крякнул от зависти и поддернул брючишки, уцепившись одной рукой за переднюю пуговку, а другой—позади. Гурка Скворец очень сожалел сейчас о том, что не он убил волков, и ему казалось, что он вполне мог бы это сделать. Но он только повторил еще раз:—Да-а... Более двух тыщ. <...> Но Сеня не слушал Гурку. Сеня смотрел и смотрел на “знакомую” не отрываясь и сказал еще раз, тихо, шепотом:

—Вот и все кончено...»<sup>24</sup>

Троепольский и Муратовы противопоставляют откровение, пережитое Сеней и лежащее в области невыразимого абсолюта, болтливому цинизму псевдоправославия. Опыт Сени не мыслим внутри церкви и является чисто индивидуальным переживанием пограничной ситуации, как ее определял Карл Ясперс. Ясперс проводил различие между *Dasein* и *Existenz*. В *Dasein* человек предстает в виде объекта, как одно из существ среди многих. В этом смысле *Dasein* это мир феноменального, видимого, мир, населенный объектами. *Existenz* предполагает человека, как необъективируемое Я. *Existenz* поэтому переживается, но лежит в области невидимого. Видимое в нем утрачивает силу связи с истинным. *Existenz* переживается в одиночестве, в это состояние человек вводится прыжком, прорывом. Оно прямо связано, как и у Кьеркегора, с *моментом*. «После рывка,—писал Ясперс,—моя жизнь становится для меня иной, чем простое существование. Когда теперь я говорю: “Я есть”,— это утверждение получает новый смысл. Рывок в *Existenz* не похож на рост живого существа, происходящий шаг за шагом, каждый в свое время с помощью рефлексивного действия, следующего описываемым законам»<sup>25</sup>. *Existenz* лежит на грани артикулируемого знания и молчания. Кроме «вот и все кончено» Сеня не может вымолвить ничего иного. В прямом поединке со зверем и в нерасторжимом соединении смерти и любви он познал нечто непредставимое и невыразимое. Это абсолютное экзистенциальное знание лежит по ту сторону видимого и является высшим критерием истинного. Соединение зверя и убивающего его человека «в одну фигуру»—это только видимый иероглиф этого высшего знания.

Молодые режиссеры во время создания фильма, возможно, не были до конца готовы к выражению этой сложной проблематики. Но никогда более Муратова не подойдет столь непосредственно к трактовке *абсолютного* как откровения. Важно, однако, понимать, что проблематика эта была заявлена ею и ее соавтором в самом начале творческого пути, еще в дипломной работе. Дальнейшая эволюция режиссера свидетельствует о постепенном отходе от проблематики абсолюта, истинного, правды. Отход этот ощущается уже в первом полнометражном фильме Муратовой, сделанной в соавторстве с мужем картине «Наш честный хлеб» (1964), которая, впрочем, по всем внешним признакам является продолжением и амплификацией проблематики «У Крутого яра». В дебюте Муратовых, как и в последующих фильмах, разворачивается *ситуация*, испытывающая человека, но ситуация эта носит не антропологический, а экзистенциальный характер. Здесь выражаются не столько свойства существа под названием «человек», как это

происходит в Dasein, сколько связь человека с абсолютом, выходящая за рамки антропологии и теологию или экзистенциальную философию. Именно поэтому Сенья и Костя—одиночки-визионеры, противопоставленные обществу.

Второй фильм режиссеров—это уже чисто *антропологическая* работа. Здесь в центре отношения человека с другими людьми, хотя эти отношения и опосредуются природой. Мишель Фуко в своем исследовании философской антропологии Канта писал о том, что абсолют необходимо мыслить, исходя из человека. Человек же не может мыслиться автономно: «Само содержание вопроса “Was ist der Mensch?” не может разворачиваться в первичной автономии; дело в том, что с самого начала человек определяет себя как жителя мира, как “Weltbewohner“: “Der Mensch gehört zwar mit zur Welt“». И вся рефлексия о человеке вводится в круг рефлексии о мире»<sup>26</sup>. Человек в повседневности антропологизируется не через контакт или столкновение с животным, но с другими людьми. Именно отношение с другими выдвигается на первый план во втором фильме Муратовых.

## 2.

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

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

которых честность и природа—понятия одного порядка. Эта проблематика прямо восходит к сталинским фильмам, в которых покорение природы провозглашалось целью человека, а сельское хозяйство рисовалось как арена борьбы между генетиками и «мичуринцами». Генетики в этих фильмах фетишизируют наследственность (природу) как нечто абсолютное, против чего бессильна воля человека, в то время как мичуринцы утверждают возможность подчинения природы воле человека, то есть отрицают некий природный абсолют.

Примером такого кино может служить фильм Владимира Шмидтгофа «Макар Нечай» (1940), в котором ученые агрономы бьются над выведением хлопчатника для Украины. Генетик в фильме—академик Адамов—верит, что такой хлопчатник может быть выведен только на основании уже имеющихся в природе сортов, в то время как «прогрессивный мичуринец» Макар Нечай верит в возможность подчинения природы человеческому произволу. Между Адамовым и Нечаем происходит типичный для подобных фильмов диалог: «Адамов:—Переделать наследственную природу растений нельзя. Нечай:—В жизни растения изменяются. Дарвин и Мичурин доказали зависимость растений от внешних условий. Адамов:—Растительный мир изменяется по внутренним причинам, и воздействие на него человека возможно только в рамках, допускаемых наследственностью». Наследственность, то есть природа, это абсолют, та правда, которой нельзя пренебречь. Поэтому в 1950–1960-е годы вопрос о правде в фильмах на сельскую тему ставится с особой остротой. И природа в этих фильмах постоянно выступает как оселок, на котором проверяется приверженность высшей, абсолютной, несокрушимой правде или установка на волевой произвол по отношению к ней. Существование абсолюта, и это показательно, ни в одном из этих фильмов, несмотря на радикальную смену позиций, не подвергается сомнению.

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

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

В древности отношения человека с природой строились на основании некой магии ритуальных обменов. Сельское хозяйство мыслилось вне категорий производства, но в категориях плодородия, спонтанного порождения плодов, которое было ответом на ритуальное поведение человека и приносимые природе жертвоприношения. Природа дарит человеку плоды в обмен на дары от человека. В этот обмен включен и труд земледельца, чьи усилия понимались как жертва, приносимая богам<sup>27</sup>. Жан-Пьер Вернан указал на существенное различие в Древней Греции между культурой плодородства, когда деревья как бы одаривают людей своими дарами в обмен на человеческие дары, и культурой злаков, которая требует упорядоченного труда. Богиней хлебороба являлась Деметра: «В противоположность божествам растительности, функция Деметры—в меньшей степени распределять дары, но гарантировать строгий порядок в отношениях с людьми <...> Он [хлебороб] с полным доверием подчиняется жесткому закону, управляющему его отношениями с богами. Труд для него—это форма нравственной жизни, утверждающаяся в противоположность идеалу воина»<sup>28</sup>. Ксенофонт прямо связывает порядок труда с нравственностью: «...земля, будучи богиней, учит справедливости тех, кто способен учиться, так как она дает больше добра тем, кто лучше ей служит»<sup>29</sup>. И только позже, с развитием труда ремесленника, плоды которого целиком зависят от самого мастера, отношения труженика с богами ослабевают, а земледелец начинает ассоциироваться с воином, как носитель сходных добродетелей, например, у того же Ксенофонта<sup>30</sup>.

Макар Задорожный поддерживает с природой отношения такого «первобытного» обмена, из которых возникает его этика. В таком контексте заклание барана вовсе не является убийством, чем-то аморальным, но входит в жизненный цикл, становится жертвоприношением природе. И сам баран как будто это понимает. Речь не идет о жестокости по отношению к животным. Показательно, что выученный в городе Саша отказывается убить барана, считая этот свой отказ нравственным, но в действительности он лишь нарушает строгую этику справедливого распределения трудов и даров. В «Мелодии для шарманки» (2009) тема обмена дарами между небом и землей возникнет вновь, но уже в совершенно ироническом ключе, в жанре «святочного» повествования.

В начале фильма мы узнаем о том, что Макар болен. К нему в дом приходят члены правления колхоза, от лица которых к Макару обращается его сын Федор. Он говорит, что хотя многие в деревне недолюбливают отца, «все честные работяги», конечно, за него. Принимают решение отправить Макара на лечение, вручают ему путевку в санаторий, и вскоре он отбывает на юг, передавая бразды правления новоиспеченному агроному Саше.

Мы узнаем, что Саша, уезжая три года назад в город, оставил на селе беременную доярку Катю, которая все еще вздыхает по Саше, хотя и не может простить ему аборта. За ней ухаживает «честный»<sup>31</sup> Степан, мастер на все руки, которого она ценит, но держит на расстоянии.

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

До отъезда отца между ним и сыном состоятся несколько «философских» разговоров, в которых сформулированы принципиальные для фильма темы. Сначала Макар предупреждает сына, что ему предстоит война<sup>32</sup>, что бюрократы будут обстреливать его бумагами, и даже говорит о бумажном пулемете. Саша отвечает: «А я буду бумагой и отстреливаться». Макар учит его: «Нет, ты можешь отстреливаться только хлебом, мясом и молоком». Речь идет о странной форме коммуникации обмена. Саша не должен входить в словесные обмены с людьми, с начальством. Сама стихия словесного, бумажного в глазах Муратовой неотвратимо фальшива. Эта чистая область циркуляции бессмысленных и лживых означающих. Только первичные, ритуальные, «мифологические» обмены, о которых говорили древние, имеют смысл.

Разговор между отцом и сыном возобновляется ночью. Макар говорит: «Я вожусь с землей с малых лет, и с малых лет она меня не обманывает. А я хочу быть уверенным в ней, избежать случайностей». Затем он дает сыну совет: «Если ты уверен в чем-то, держись своей точки, и никаких. А со всеми дружить, как ты говоришь, не получается. Тут нужен слишком гибкий хребет. А человек—не змея». Саша в ответ: «Но и не телеграфный столб». Верность земле перерастает в верность нравственным принципам, которые декларируются укорененными в абсолюте. Приспособление к другим, «дружба»—это источник коррозии правды, которая лежит вне области мнения, но в области трансцендентного абсолюта. Внешне эта позиция похожа на ту, которую Муратовы выражали в первом фильме. Но в философии двух фильмов есть существенное различие. В своих отношениях с волчицей Сеня проявлял абсолютную гибкость. Никаких твердых нравственных принципов там не декларировалось. Мораль вообще лежала за пределами первого фильма. Несокрушимая верность своим решениям становится принципиально важной при переходе от природы к людям. И именно в этой стоической моральной неизменности теперь отражается принцип «честности», истины. В картине «У Крутого яра» абсолюте, истина даются в движении к некоей ситуации, в которой видимость трансцендируется, то есть отрицается, и *в этом отрицании являет себя истина*. Здесь же все происходит наоборот. Истина дается как нечто неизменное, изначально данное, присутствующее, не скрытое видимостью, иллюзией. А неправда являет себя как отрицание этой наличествующей, несгибаемой, неотвратимой истины. В «Нашем честном хлебе» Муратовы приходят к более привычной логике. Хайдеггер писал: «Правда—это то, что *отрицает*

ся не-правдой. Существует старая логическая доктрина, согласно которой отрицание *предполагает* нечто, *способное* быть отрицаемым, то есть нечто уже утверждаемое, утвержденное, то есть утверждение. Хотеть *начать* с отрицания, будь то в качестве обходного маневра или же нет, таким образом, означает нарушить самую элементарную логику»<sup>33</sup>. В «Нашем честном хлебе» истина, нравственное кредо укоренены в отношениях с природой, и в силу одного этого заданы изначально. Ведь «природа» в таком понимании предшествует морали и ее детерминирует. Неправда—это негативность по отношению к этому кредо. Когда Макар отказывает свойству гибкости в какой бы то ни было добродетели, он упоминает змею—старый библейский символ первородного греха.

Этика Макара, как и его отношения с природой, архаична. По своим принципам она предшествует Руссо, и тем более Канту, и напоминает этику стоиков или Аристотеля, для которого «добродетель» человека укоренена в его природе. Незыблемость позиции как «добродетель» восходит к незыблемости животного в следовании своей природе. Но человек—не животное и не растение. В начале «Рассуждения о происхождении неравенства» Руссо писал об отношениях человека и зверя: «Люди, рассеянные среди них [животных], наблюдают, перенимают их навыки и поднимаются таким образом до инстинкта животных: с тем преимуществом, что каждый вид животных обладает лишь своим собственным инстинктом, а человек, который, быть может, не обладает ни одним принадлежащим только ему инстинктом, присваивает себе их все...»<sup>34</sup> Зверь обладает инстинктом, который определяет его природу и детерминирует его поведение, задает ему несокрушимую стойкость, «честность». Человек свободен, а потому не запрограммирован, не имеет природы, которой он может быть верен. Руссо соответственно приходил к выводу: «...природа одна управляет всеми действиями животного, тогда как человек и сам в этом участвует как свободно действующее лицо. Одно выбирает или отвергает по инстинкту, другой—актом своей свободной воли. Это приводит к тому, что животное не может уклониться от предписанного ему порядка, даже если бы то было ему выгодно, человек же часто уклоняется от этого порядка себе во вред»<sup>35</sup>. Свобода выбора становится основным принципом кантовской этики. Вот почему укоренение этики в природе страдает существенными недостатками.

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

Фильм кончается двусмысленно. Саша осознает ошибки и обещает исправить положение. К тому же он женится на Кате, которая, в конце концов, выходит за него, несмотря на любовь преданного ей и гораздо более порядочного Степана. После свадьбы Макар и его жена рано-рано утром покидают свою старую хату и переходят в соседнюю нищую деревню, хозяйство которой согласился поднимать Задорожный. Мир его родного колхоза уходит от его стоических принципов и честности и принимает стандарты морали, характерные не для отношений с природой, но для человеческого сообщества. В этом «нормализованном» мире Макару не остается места.

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

Первый самостоятельный фильм Муратовой «Короткие встречи» был сделан в 1967 году, а первый самостоятельный фильм Александра Муратова «Авдотья Павловна»—в 1966. «Авдотья Павловна» является гораздо более непосредственным продолжением «Нашего честного хлеба», нежели «Короткие встречи». Возникает ощущение, что Муратов работает в режиме инерции, которая создана «Нашим честным хлебом», но проблематика истины решается тут в еще более традиционном жанровом ключе, в соответствии со стереотипами, наработанными в фильмах о «мичуринцах», правда, теперь, в духе «нового времени», доступ к истине открыт генетике, а не мичуринцам. Действие этого фильма происходит на селе (Муратова же никогда больше в «село» не возвращалась). В центре картины все та же проблематика абсолютной верности принципам, честности по отношению к природе. Но поворот этой темы, при всем внешнем сходстве, существенно иной. Фильм явно отмечен реакцией на недавно завершившийся период правления Хрущева. Это один из первых фильмов, восстанавливающих научную репутацию генетики и разоблачающих лысенковщину. В центре фильма—бывшая фронтовичка, агроном Авдотья Павловна Белобородова, своей прямоотой и стоической принципиальностью прямо восходящая к Макару Задорожному. Ее присылают директором в опытное селекционное хозяйство. В научном плане она является последовательницей Лысенко. На станции работает генетик Сергей Петрович Шамрай, остающийся верным принципам науки, но старающийся не попадаться на глаза, отсидеться в уголке. Шамрай и Белобородова придерживаются противоположных научных взглядов, но Шамраю удается доказать Авдотье Павловне свою пра-

воту, вернее даже не столько доказать самому, сколько дать природе, земле поставить точки над *i* в их споре. С этого момента Белобородова становится убежденным поборником генетики. В какой-то момент Шамрай пытается отстоять свои взгляды на конференции, но пугается и публикует в газете покаяние и отказ от своих взглядов как ошибочных. Этот момент ведет к разрыву Шамрая и Белобородовой, тем временем ставших любовниками. Авдотья Павловна, непоколебимая в своей правоте (в своем честном отношении к хлебу), уезжает в далекую деревню, где сначала ведет селекцию на юннатском участке местной школы, а затем на нескольких гектарах, выделенных ей председателем местного колхоза. Действие фильма завершается в 1965 году, когда лысенковщина официально отвергается как лженаука. Перед нами вновь конференция, где выступает Шамрай, но молодежь видит в нем лишь бывшего ученого, хотя на него и обращены софиты и его снимают для кинохроники. Выходящая же на трибуну Авдотья Павловна приносит с собой выведенный ею «в подполье» новый сорт пшеницы—триумф ее настойчивых усилий. Эти колосья Муратов орнаментально размещает на крупном плане, а когда героиня берет их в руки, на экране возникает портрет Ленина—высшей инстанции в установлении правды. В то время как Шамрай, от трусости предавший свои принципы, исчезает в небытии, Белобородова становится триумфатором: ее выступление демонстрируют по телевидению в программе новостей.

Когда-то Кьеркегор говорил об особой верности внутреннему Я, приобретающей глубокий экзистенциальный смысл в аффектах любви и веры. Он называет эти аффекты (*pathos*) «абсолютной страстью», которой не может понять сторонний наблюдатель. Дело в том, объяснял он, что наблюдатель вносит в эту страсть относительность: «Абсолютно влюбленный не знает, любит он больше или меньше, чем другие, так как любой, знающий это, уже в силу этого не абсолютно влюблен»<sup>36</sup>. Кьеркегор приходит к выводу, что человек, претендующий на непосредственное переживание абсолюта, утрачивает связь с этим абсолютом и с собой в этом переживании, как только он начинает принимать в расчет стороннего наблюдателя. Более того, датский философ считал, что само появление зрителя сейчас же искажает *непосредственное*, превращая его в *комическое*: «Комическое возникает, когда скрытое внутреннее вступает в отношении с окружающим, в нем религиозный человек начинает видеть и слышать то, что, соприкасаясь с его внутренней страстью, производит комический эффект. Вот почему, даже когда два религиозных человека разговаривают друг с другом, один может произвести комическое впечатление на другого...»<sup>37</sup> Эти наблюдения в полной мере относятся именно к Авдотье Павловне, которая, несмотря на всю верность «внутренней страсти», стоит ей выйти на трибуну, становится «комическим» персонажем в понимании Кьеркегора. Глубинная страсть не может выражаться вовне без элемента комедийного, в котором фиксирует искажение этой страсти в глазах внешнего наблюдателя. Вот почему ее выражение требует иронии, масок, псевдонимии и т.д. Этот урок Кьеркегора Муратова, в отличие от своего соавтора, глубоко усвоит, сделав иронии главным подходом к тематике внутреннего пафоса, а маски—неизменной принадлежностью своих персонажей. Но главное—Муратова поймет, что

сфера истинного, глубинно имманентного не может быть выражена без гротескной деформации зрелищем, особенно в таком медиуме, как кино, которое само является зрелищем (то есть поприщем комического). Впредь Муратова ограничивает область своего исследования в основном внешним, выраженным, искаженным, гротескным. Глубокая внутренняя верность принципам не будет занимать ее. Несгибаемость же приобретет отчетливо комический оттенок в «Долгих проводах», где, впрочем, она отделена от этической проблематики.

В «Авдотье Павловне» конечным триумфом верности и честности оказывается всенародное признание, их торжество на телевизионном экране. В этом смысле картина (несмотря на формальную изысканность) не выходит за рамки советских фильмов о верности идеалам, о партийной принципиальности, о финальном триумфе на страницах газет. Это советское триумфаторство неизбежно приобретает в глазах истинно честного человека комический оттенок. В «Нашем честном хлебе» этого, конечно, нет. Макара узнает о нравственном падении своего сына<sup>38</sup>, прочитав в газете статью о рекордных урожаях в его колхозе. От одного вида этой триумфаторской газетной полосы он впадает в ярость, прерывает отдых и мчится домой, чтобы пока не поздно остановить своего «успешного» сына. Масс-медиа для Макара—область абсолютной фальши, область «мнения», не имеющего никакого положительного смысла. «Авдотья Павловна», при всем сходстве с «Нашим честным хлебом», выражает совершенно иной взгляд на жизнь. Конференции, собрания в фильме имеют прямое отношение к установлению истины. Героиня проводит 15 лет жизни в изоляции и забвении, неустанно работая над своей пшеницей—ни на секунду не подвергая сомнению свою правоту. Но этой правоты в одиночестве, молчания недостаточно. Признание правоты должно прийти от людей, от коллектива, собранного вместе под одной крышей. При этом правота Шамрая совершенно скомпрометирована его малодушием. В «Авдотье Павловне» истина связывается с предъявлением своей правоты коллективу. Соотнесенность правды с природой тут сама по себе недостаточна. Правда предъявляется в виде зрелища, как в театре. Речь идет о буквальном схождении этического, религиозного, абсолютного и истинного в сфере эстетического<sup>39</sup>.

Мишель Фуко исследовал практику бесстрашного говорения правды в глаза сильным мира сего, так называемую *parthésia*, в Древней Греции. *Parthésias*—это не тот человек, который претендует на *знание* истины, но на бесстрашное и несгибаемое *служение* истине, даже если его убеждения ошибочны. Фуко заметил, что задача *parthésia* заключается не в «изменении чьего-то мнения и убеждения, но в изменении чьего-то стиля жизни, чьего-то отношения с другими и с самим собой»<sup>40</sup>. Поведение Белобородовой в конце концов имеет силу нравственного примера, который должен чему-то научить младшее поколение. В поведении Макара очень мало педагогического. Он уходит из своего дома, оставляя его детям, чье поведение совершенно не соотносимо с его принципами, уходит без малейшего намерения преподавать урок, которому можно следовать. И все же поведение Авдотьи Павловны в каком-то смысле является закономерным развитием проблематики «Нашего честного хлеба». Как только герой покидает одиночество леса, в котором су-

ществует Сеня в фильме «У Крутого яра», он входит в сообщество людей, где радикально меняется понятие об истине. В человеческом сообществе соотношение с абсолютном перестает быть критерием, истина становится компонентом социальных и политических отношений, и в процессе такого превращения она становится *мнением*, тем, что греки называли *doxa*.

Ханна Арендт показала, что именно *doxa*, а не истина, господствует в мире политики и социального устройства. Известно, что яростным противником *мнения* был Платон, противопоставлявший мнению политиков истину, доступную философам. Но *doxa* чрезвычайно важна для существования человеческого сообщества, которое укоренено в мнениях, разделяемых его членами. Сократ, которого в вопросе о мнении и истине Арендт считала противоположностью Платону, в какой-то момент сам отказался разделять «мнение» полиса, вступил в конфликт с последним и был уничтожен. Арендт писала об опасности, которую представляет истина для мнения, а следовательно, и для сообщества: «Поиск истины в *doxa* может привести к катастрофическим последствиям, так что *doxa* может быть полностью разрушена или видимое может предстать иллюзией. <...> Истина, таким образом, может разрушить *doxa*, она может разрушить специфическую политическую реальность граждан»<sup>41</sup>.

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

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

1. Длительность фильма 43 минуты.

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

3. *Троепольский Г.* У Крутого яра.—URL: <http://www.hrono.ru/text/podyem/troep.html>.
4. Там же.
5. В рассказе Сеня пытается поделиться со своей женой Машей пережитым им открытием мира в капле росы: «Понимаешь, Машенька: дрожит, переливается то ясно, то смутно... И такая крохотулька. В кино того не может быть—недоступно им».—*Троепольский Г.* У Крутого яра.—URL: <http://www.hrono.ru/text/podyem/troep.html>. Любопытно, конечно, это упоминание кино как инструментальной формы зрения, которой недоступна эта пограничная феноменальность мира в капле.
6. *Detienne, Marcel.* Apollon le couteau à la main. Paris: Gallimard, 1998. P. 19.
7. *Троепольский Г.* У Крутого яра. Существенно, что волчица является у Троепольского сразу же после открытия Сеней мира в капле росы. Волчица возникает на грани тьмы и света, видимого и невидимого.
8. *Oeuvres de Macrobe, t. 1.* Paris: C. L. F. Panckouke, 1845. P. 212. Более подробно о солярности волка см.: *Charbonneau-Lassay, Louis.* The Bestiary of Christ. Harmondsworth: Penguin books, 1992. P. 138–142.
9. Гроза, молнии ассоциируются с волками в северных, в частности балтийских мифологиях.—*Charbonneau-Lassay, Louis.* The Bestiary of Christ. P. 141.
10. *Heidegger, Martin.* The Essence of Truth. London: Continuum, 2002. P. 75.
11. Любопытно это приписывание волчице свойств Кости.
12. *Троепольский Г.* У Крутого яра.
13. Там же.
14. У Троепольского нет этого прыжка. Сеня убивает волчицу, когда она стоит перед охотником, еще не собравшись для прыжка.
15. У Троепольского гроза случается накануне финального поединка и являет волчицу именно как создание с границы света и тьмы: «Он увидел ее на какую-то долю секунды. Потом снова темень, непроглядная, тяжелая, давящая на плечи. Сене все казалось, что волчица стоит позади, но вскоре он заметил сбоку, еще дальше, два фосфорических огонька, похожих на свет кусочков гнилушки: “знакомая” спокойно уходила к логову». *Троепольский Г.* У Крутого яра.
16. *Cartmill, Matt.* Hunting and Humanity in Western Thought // *Social Research*, v. 62. 1995, Fall. N. 3. P. 774.
17. *Хемингуэй Э.* Зеленые холмы Африки // *Хемингуэй Э.* Собр. соч. в 4 тт. М.: Худ. лит., 1968. Т. 2. С. 318.
18. *Hemingway, Ernest.* Death in the Afternoon. New York: Charles Scribner's sons, 1960. P. 232.
19. *Ibid.* P. 238.
20. По отношению к корриде эротико-сакральный аспект боя проанализирован Мишелем Лейрисом.—*Leiris, Michel.* Bullfight as Mirror // *October*. 1993, Winter. N. 63. P. 21–40.
21. «... Самца он убил на следу волчицы: Сеня тащил ее волоком метров сто и снова засел в засаду. Волк напоролся на него, подскочив на больших прыжках, не подозревая засады. Увидев Сено, он резко повернул в сторону, бросившись наутек, но картечь ударила в бок.  
—Трус!—презрительно сказал Сеня, подходя к мертвому самцу».—*Троепольский Г.* У Крутого яра. —URL: <http://www.hrono.ru/text/podyem/troep.html>. Муратовы, однако, сохраняют героический характер и второго поединка, не позволяя ему превратиться, по выражению Хемингуэя, в «путанное и неудовлетворительное» убийство.
22. Там же.
23. Там же.
24. Там же.
25. *Jaspers, Karl.* Basic Philosophical Writings. / Ed. By Edith and Leonard Ehrlich and George V. Pepper. New Jersey: Humanities Press, 1986. P. 99–100.
26. *Foucault, Michel.* Introduction à l'*Anthropologie* // *E.Kant.* Anthropologie d'un point de vue pragmatique. Paris: Vrin. P. 49.

27. См. *Breton, Stéphane*. La mascarade des sexes. Paris: Calman-Lévy, 1989. P. 40.
28. *Vernant, Jean-Pierre*. Mythe et pensée chez les Grecs. Paris: Editions de la Découverte, 1988. P. 277.
29. *Xenophon*. The Oeconomicus (V, 12) // Xenophon's Socratic Discourse by Leo Strauss. Ithaca: Cornell University Press, 1970. P. 24.
30. Ксенофонт писал: «Боги—господа над крестьянами в той же мере, как и над воюющими. Тот, кто воюет, я полагаю, старается добиться милости от богов, прежде чем вступить в бой, и советуется с ними с помощью жертвоприношений и авгуров относительно того, что следует и чего не следует предпринимать. Думаете ли вы, что по отношению к земледелию нет такой же необходимости умиловлять богов?»—*Xenophon*. The Oeconomicus (V, 19). P. 25.
31. Я использую этот термин для характеристики персонажей потому, что принцип честности или нечестности пронизывает в фильме все отношения между людьми.
32. Война, конечно, в советском кино это также область абсолютного, высшей честности. К мотиву войны Макар в фильме обращается и позже, в разговоре со сломанным жизнью председателем соседнего колхоза: «Кого же ты боялся, ты, боевой командир?» Отношения с землей, как и отношения со смертью, не терпят лжи.
33. *Heidegger, Martin*. The Essence of Truth. London-New York: Continuum, Athlone, 2002. P. 95.
34. *Руссо Ж.-Ж.* Об общественном договоре. Трактаты. М., 1998. С. 75.
35. Там же. С. 82.
36. *Kierkegaard, Søren*. Concluding Unscientific Postscript. Princeton: Princeton University Press, 1968. P. 454–455.
37. Ibid. P. 457.
38. Падение это, как я отмечал, явлено раньше, в любовных отношениях. И это неслучайно. Именно любовная страсть—тот глубинный аффект, на котором проверяется отношение к абсолюту, высшая честность.
39. Вот как Адорно определяет эстетическое в «Concluding Unscientific Postscript»: «...эстетическое означает именно способ, каким внутреннее—как вид субъективной коммуникации—манифестирует себя, так как оно, согласно его учению, не может стать “объективным”».—*Adorno, Theodor W.* Kierkegaard: Construction of the Aesthetics. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989. P. 15.
40. *Foucault, Michel*. Fearless Speech. Los Angeles: Semiotext(e), 2001. P. 106.
41. *Arendt, Hannah*. The Promise of Politics. New York: Schocken, 2005. P. 25.
-