

Любовный треугольник

Посвящается М. Я.

Так что, Мария, я знаю, что у тебя в голове
Б. Гребенщиков

Любовный треугольник — неисчерпаемый тематический запас культуры. Треугольник Он-Она-Он тянется сквозь века — от Гомера до наших дней. Параллельными курсами и навстречу ему движутся иные конфигурации отношений: Она-Он-Она; Она-Она-Он, вплоть до совсем уж специфических фигур, прочерченных по формуле Она-Она-Она. Любовные треугольники несут в себе вызов, а потому и вызывают интерес. По этой причине они оказываются в центре эпики и лирики, комедии и трагедии, криминальной драмы и сентиментальной мелодрамы. Даже там, где треугольник не становится центральной осью сюжета, он создает интригу и напряжение в нём. Любовный треугольник является не только предметом описания, но и художественным средством. Культура, несомненно, была бы бедна, а жизнь, вероятно, скучна, если бы не любовные треугольники.

В зависимости от конфигурации сторон в любовных треугольниках и отношениях внутри них различаются их типы. В данной статье мы попытаемся выделить и описать наиболее значимые из них. Эти типы не изолированы друг от друга. Они могут сочетаться, образуя различные комбинации.

В теории психоанализа треугольник Отец-Мать-Ребенок является исходным для всех типов отношений. Эдипов треугольник лежит в основе психической конституции личности и проявляется в виде так называемого «Эдипова комплекса». Сегодня практически все психологи и психиатры сходятся на том, что отношения внутри треугольника Отец-Мать-Ребенок являются судьбоносными для индивида. Именно здесь — в семье — впервые разыгрываются драматические сюжеты отказа и удовлетворения, зависти и ревности, признания и отвержения, властного доминирования и терпеливой жертвенности. Опыт, полученный в детстве, затем пере-

носитя во взрослую жизнь, становится базовым сценарием отношений. Создавать треугольники любят нарциссы и истероиды. «Триангуляция» в психологии вообще считается основным методом нарциссических стратегий. Люди в целом с мучением и восторгом, от скуки или ревности загоняют отношения в «три угла».

Треугольник — это всегда осложнение любовной связи, когда в дуальное отношение вторгается третий элемент в качестве агента напряжения или конфликта.

Формально появление третьего лица является нарушением парных отношений. Между тем, третий не обязательно «лишний». Его присутствие способно не только разрушать, но и создавать пару, а также её пересоздавать путем испытания парной связи на прочность. Пара вообще, как правило, возникает в присутствии третьих лиц. Эти лица уже есть в качестве фона. Третий легко может оказаться тем вторым претендентом, который сыграет роль триггера в образовании пары. Более того, парность может стать способом избегания, формой защиты от избыточного давления претендентов. Таким образом, любовный треугольник может не только инициировать дуальные отношения, но и обострять их, испытывать, обновлять, перезапускать. Если дуальность понимать в смысле Ж. Бодрийяра — как дуэльность¹, то именно благодаря третьему лицу в *дуально-дуальных* отношениях появляется повышательная ставка: «если не ты, то он (она)». То есть этот третий может и не появиться на сцене, но он всегда имеется в виду. Его присутствие на заднем плане создает напряжение в паре, а выход на сцену взрывает спокойное течение жизни. Этот взрыв становится испытанием на прочность, ибо способен разрушить самые тесные связи. Разрушительное вторжение третьего оставляет в душе отверженного глубочайшие раны, что нередко становится причиной трагической развязки, порой, губельной для всех сторон любовного треугольника.

Но и сами треугольники недолговечны: они распадаются в результате согласия и примирения, разочарования и отрезвления его участников, одним словом, — в результате того или иного *самоограничения* сторон.

¹ Бодрийяр Ж. Соблазн. М. : Ad Marginem, 2000.

В культурно-историческом плане любовный треугольник, по всей видимости, является эффектом перехода к моногамному браку. В основе треугольника лежит борьба претендентов в отношении избранного лица, которое должно произвести отбор. Такая борьба отвечает закону социальной конкуренции и обычно приводит к «отбраковке» менее успешного претендента. Треугольник как таковой возникает в коллизии *выбора* партнёра.

Этот выбор тем сложнее, чем «равнее» претенденты. И хотя бывает трудно выбрать лучшего из лучших, такой выбор, по большому счёту, не является серьёзной проблемой. Это обусловлено тем, что вопрос не стоит о выборе между равнозначными *ценностями*, а лишь о правильной *оценке* претендента на предмет его соответствия той или иной ценности. Такой треугольник столь же быстро распадается = разрешается, как и образуется, поскольку субъект не «зависает» в ситуации неразрешимости. А если и «зависает», то ненадолго, порой предоставляя решение «случаю». Примером может служить мелодрама «Сабрина» (1965 г.), где героиня, колеблющаяся между двумя богатыми братьями, выходит из положения, предоставив каждому из них проявить собственную силу влечения.

Всё это банальные ситуации, в которых коллизия выбора изначально ослаблена — ослаблена отсутствием серьёзного противоречия в системе ценностей. По этой причине такие треугольники мало интересны. По-настоящему захватывают лишь те истории, где существует проблема выбора равновеликих, но содержательно разных ценностей, где разворачивается их конфликт.

Поскольку любовный треугольник создается взаимной тягой и отвержением претендентов, то особый интерес представляют не сами персонажи, а те полюса, в которых они расположены. Драматизм отношений в треугольнике тем острее, чем дальше друг от друга находятся эти полюса, то есть чем выше «разность потенциалов», следовательно, напряжение. Близость полюсов создает мелодраму. Отдаленность — трагедию. Трагический треугольник зачастую разрешается гибелью одной и более сторон. Ярчайшие образцы гибельного разрешения представлены в произведениях У. Шекспира

(«Отелло»), П. Мериме («Кармен»), А. Островского («Бесприданница»), Н. Лескова («Леди Макбет Мценского уезда») и др. Роковой треугольник разрешается физическим устранением как соперника, так и самого объекта страсти по принципу «так не доставайся же ты никому!»

На первый взгляд, любовный треугольник легко описывается логической триадой: тезис-антитезис-синтез. Тезис и антитезис разворачиваются в двух аспектах: 1) любимый — избранный, 2) любимый — отверженный. В первом случае это *агональное* противоречие, во втором — *антагонистическое* — различие, которое мы в данном случае трактуем иначе, нежели Ш. Муфф, но только для того, чтобы подчеркнуть разницу, а именно, статус отверженности. Агональное столкновение соперников в условиях демократии, как его определяет Ш. Муфф², не означает выведения проигравшего за контур демократических институтов. В любовных же делах существует неписанное правило, что «третий должен уйти». По этой причине этот вектор отношения в треугольнике мы вправе назвать антагонистическим. Антагонистическое противоречие воспринимается как неприемлемое и устраняется вместе с выбором одного претендента и отвержением другого. Но агональное противоречие в той или иной форме сохраняется в паре всю жизнь. Приглушаясь и разгораясь снова, оно согревает обоих искрами душевного огня. Как гласит русская поговорка, «милые ругаются — только тешатся». Разрешением противоречия между тезисом и антитезисом, что характерно для периода принятия решения и «выяснения отношений», является синтез, который в полной мере завершается в браке, с рождением ребенка, или благодаря длительной совместной жизни. Отклонив одну сторону и остановившись на другой, субъект выбора не просто определяет для себя претендента, но и *сам* определяется в системе предпочтений. Он не только сам определяется в системе ценностей, но и *доопределяет* эту систему для себя. Таким образом, выход из треугольника — это некоторый синтез. Так в логике. Однако на практике всё оказывается сложнее и драматичнее. Речь идет

² Муфф Ш. К агонистической модели демократии // Логос. 2004. 2(42). С. 195.

о рецидивах выбора и возврата к отверженному, о неодолимой раздвоенности между полярностями выбора, ведущей ко взаимному разрушению полюсов. Такая история рассказана в мелодраме с красноречивым названием «Качели» режиссёра А. Сиверса, где героиня мечется между мужем и любовником, неоднократно возвращаясь то к одному, то к другому, и тем самым раскачивая качели отношений до опасной амплитуды. Рецидивы возвращения, или так называемые «камбэки» — стилистика сегодняшнего дня.

При том, что возникновение треугольника всегда является драматическим событием в жизни, он остается едва ли не единственной структурой осознания скрытых желаний, определения ценностей и триггером выбора судьбы. Вопрос «чего я хочу?» предполагает, как минимум, две инстанции ответа, два зеркала.

Поскольку любовный треугольник представляет собой гендерное отношение, необходимо различать «мужские» и «женские» треугольники. Классическим является «мужской» треугольник, в котором двое мужчин соперничают за женщину: Менелай и Парис сражаются за Елену, Ленский стреляется с Онегиным из-за Ольги, Печорин с Грушницким — из-за княжны Мэри. В этой «битве маралов» не все остаются целы, но зато кому-то достается главный приз.

В классическом треугольнике возлюбленная — это предмет спора, тяжбы. В конечном счете, она здесь сводится к статусу *награды для героя*, добыче или трофею. В основе такого соперничества легко просматривается архетип конкуренции самцов за доминантную самку. Женщине такая ситуация необходима для выбора более сильного, успешного или умного партнера. По этой причине гомеровская Елена не рвет на себе волосы в любовном припадке, а спокойно ждет развязки смертельного поединка Париса и Менелая. Доверившись судьбе, она готова разделить супружеское ложе с любым из победивших.

Сравнение Елены с военным трофеем может показаться чрезмерным. Однако если допустить, что в основе гомеровского мифа лежит пастушеский миф, то такое сравнение может показаться не столь brutальным. Парис ведь — царский сын, признанный Приамом. Но его воспитание и первые годы

жизни проходили в пастушеской среде. Прекрасный юноша пас коров, созывая их звуками флейты. И стоит заметить, что звуки флейты столь же прельстительны для слуха юных дев. Со временем игра на флейте становится символом и инструментом соблазна и соответствующих поздних стилизаций типа «принцесса и пастушок», «принцесса и свинопас», а в бесклассовом советском обществе — «свинарка и пастух». С такой точки зрения, Троянская война Гомера есть не что иное, как усложненная культурная артикуляция практик примитивных сообществ, связанных с кражей женщин или скота, и последующих военных операций по их возвращению.

Треугольник, в котором мужчина становится объектом соперничества двух женщин, — менее распространенная, но всё же достаточно традиционная формация. В основе неё лежит архетип «доминантной самки». Женские разборки по поводу мужчин существовали давно и даже регламентировались дуэльными кодексами. Вместе с тем, полноправным участником треугольника женщина становится только в XX веке в связи с радикальным изменением общественного статуса женщины. В настоящее время в треугольниках Она-Он-Она женщины нередко проявляют большую активность, нежели современные гендерно переформатированные мужчины, которые, как телята, ходят на поводке. В «женских» треугольниках мужчина чаще всего — самовлюбленный инфантильный персонаж, за обладание которыми ведутся дамские бои. Растущее количество девичьих драк в сети Интернет — всего лишь эмпирическое подтверждение давно состоявшегося факта. Сегодня женщины не только борются за мужчину, но и пытаются растить в нём будущего отца и будущего мужа.

Гетерогенный треугольник — это литературная и этическая норма. Однако в последнее время эта тема существенно осложняется гомосексуальной проблематикой. Бисексуальные отношения окончательно запутывают и без того сложную конфигурацию любовных связей, усиливая общую растерянность. Об этом свидетельствует, например, то, что формулировка «Я гетеросексуал. Это нормально?» имеет высокий рейтинг в поисковых запросах. Разрушение традиционной матрицы эротического выбора доходит до того, что в кинематографе он приобретает одновременно зловещие и гротескные черты.

Так, например, в культовой молодежной тетралогии «Сумерки» любовный треугольник носит откровенно монструозный характер, ибо в борьбе за сердце девушки сталкиваются оборотень и вампир.

Такая смена *совокупного эротического выбора* — отдельная тема. Фокус этого выбора непостоянен, что наглядно показал XX век. Но никогда раньше он не менялся столь радикально. В революцию девушки выбирали «комиссаров в пыльных шлемах», в период индустриализации — шахтеров, монтажников и сталеваров. Во все времена, в особенности в военное время, женщины любили лётчиков и моряков. Чкаловы и Корчагины олицетворяли собой творчество нового мира. В них была отвага и сила. Они были героями. Им был свойствен энтузиазм, который сегодня злорадно выдается за «кретинский комсомольский задор». Затем в середине 60-х на смену героям-строителям пришёл новый тип романтического героя — длинноволосый парень в джинсах с электрогитарой. Он нёс в себе образ бунтарства против буржуазного мира (там, на Западе) или советской номенклатуры (у нас). Вместе с тем совокупный эротический выбор в отношении такого героя уже знаменовал переход к культуре потребления. Женские экстазы на тему Пресли, «Битлов» и «Роллинг-стоунз» — ранние предвестники расширения горизонта желания, подавленного аскезой индустриального развития. В начале 90-х годов в нашей стране на роль «героя нашего времени» выдвинулся бритоголовый парень в малиновом пиджаке и кожаной куртке. Он стал героем нового передела. О нем снимали фильмы. Ему многое прощали. Его любили как отчаянного криминального «рыцаря», которому прямоком дорога на кладбище. Наконец, сегодня на роль новоявленного героя общества потребления претендует самовлюбленный хипстер, олицетворяющий собой среднестатистическую норму достатка.

Исходной матрицей и прототипом всех вариантов любовного треугольника может служить гомеровский треугольник Менелай-Елена-Парис. В нём заложена коллизия выбора между одинаково достойными, но не равными претендентами, то есть необходимая для треугольника *любовная асимметрия*. Менелай — царь и воин, и в этом смысле он «доми-

нантный самец («настоящий мужик»). Парис — царевич и художник. Он молод, и его сила — не меч, но флейта. Она своими волшебными звуками раздвигает унылый горизонт власти и создает неопределенную, но манящую перспективу, в которой для женщины есть своё особенное место. Треугольник «воин»-женщина-«поэт» в разных образах и сюжетах вот уже три тысячи лет распечатывается на историческом принтере разных культур. Он являет собой некую символическую абстракцию («миф»), которая связана с разделением «земли» и «неба», «приземленного» и «возвышенного», «реального» и «воображаемого». В матрице «воин»-женщина-«поэт» отражаются модели всех других треугольников. Их множество, но мы ограничимся четырьмя повторяющимися паттернами, которые позволяют в многообразии конкретных ситуаций увидеть схожие черты, а именно — *парадигму выбора*.

1) Треугольник адюльтера

Слово «адюльтер», заимствованное из французского словаря, означает измену³. Классической ситуацией измены является бегство Елены от Менелая к Парису, сыгравшему роль соблазнителя. Основной причиной адюльтера является «заблачивание» сферы супружеских отношений. Это весьма обычная житейская ситуация, когда в процессе семейной жизни романтическая основа исчезает, а на передний план выходят «дела семейные» (достаток, обустройство быта, воспитание детей и проч.). В этой связи правы те, кто говорят, что в семье царят тепло и взаимопонимание, но гаснут страсти. Влюбленность требует возобновляемого испытания — такого «взбрыкивания» партнёров. В противном случае и в соответствии с названием романа Ф. Бегбедера, любовь живет три года. Три года, разумеется, символическая дата, не соответствующая в полной мере статистике. К тому же, причин для распада пар сегодня существует великое множество. Но очевидно, что медленное заиливание русла жизни — наименее заметная и потому более опасная причина того, о чем сказал поэт В. Маяковский: «любовная лодка разбилась о быт».

По мнению психологов, адюльтер или любовная интрижка на стороне является способом обновления чувств. По

³ Латинское *adulter* — распутный.

этой причине супруги часто лишь имитируют измену, разжигая друг в друге ревность. Иногда они делают это вопреки собственному желанию, с целью вернуть себе утраченное внимание, или с более существенной целью — совершить радикальную перезагрузку отношений. Примером последнего может служить история в фильме Д. Астрахана «Ты у меня одна», где герой совершает измену «в отместку» за постоянные обвинения, с целью обострить отношения до такого уровня, за которым должно последовать изменение судьбы. Адюльтер или его угроза, сама возможность измены, является способом держать сухим сыреющий порох любви. Но и постоянный адюльтер, как в случае отношений Вл. Маяковского и Л. Брик, в конечном счете, разбивает «любвную лодку» о скалы.

Причину адюльтера можно объяснить с помощью платоновской метафоры «первой» и «второй навигации». Любовь «первой навигации» — это согласованное движение душ в результате попутного ветра, когда любовная лодка движима ветром спонтанной и неизвестно откуда пришедшей любви. Именно она движет корабль и управляет им, а не сами влюбленные. Они молоды, они хороши, но их корабль несет либо на скалы, либо на мель, либо в зону полного штиля. Любовь «первой навигации» — это любовь взаимного очарования. Но приходит момент, когда паруса любви сдуваются, а в трюме образуется течь. «На палубе танцы — в трюме дыра пять на пять» (Б. Гребенщиков). Неспособность партнёров расти и продвигаться дальше во взаимном чувстве приводит к тому, что судно тонет либо отправляется на ремонт. В последнем случае любовь получает шанс на продолжение, но уже в качестве «второй навигации», когда любящие осваивают искусство управления кораблём. Треугольник адюльтера является той реперной точкой, той зоной агональности, прохождение которой либо окончательно разрушает, либо укрепляет связь.

2) Треугольник мезальянса

Если адюльтер предполагает *дуально-дуэльное* равенство сторон, то этот вид треугольника складывается на основе неравенства и как компенсация этого неравенства. Это может быть неравенство в возрасте, сословное неравенство, неравенство в служебном и/или материальном положении. Клас-

сические примеры — треугольники Каренин-Анна-Вронский Л. Толстого, Паратов-Лариса-Корандышев в «Бесприданнице» А. Островского или треугольник Джек-Роза-Каледон в фильме Дж. Камерона «Титаник» (1997 г.). Определенная степень неравенства существует и в треугольнике Менелай-Елена-Парис, поскольку, как было сказано, Менелай старше и властнее Париса. В треугольнике мезальянса, как правило, сталкиваются два полюса: с одной стороны — обеспеченный и властный «хозяин» жизни, с другой стороны — необеспеченный «романтик».

Царь Менелай из «Илиады», как и миллионер Каледон Хокли из фильма «Титаник», представляет собой фигуру завоевателя, собственника, господина. Это тот тип мужчины, которого женщины нередко называют «каменной стеной». В союзе с ним женщина защищена от внешней угрозы, но абсолютно беззащитна перед лицом внутренней экспансии со стороны своего завоевателя. При этом она почти всегда трофеем, добыча и предмет мужского тщеславия. Таких мужчин редко интересует внутренний мир избранницы. Она ему необходима как интерьер его нарциссического или паранойяльного эго. В мире патерналистской защиты, опеки и заботы, оборотной стороной которых является полное подчинение и даже насилие, для неё самой отведено весьма незначительное место.

По этой причине рано или поздно образуется альтернативный полюс отношений, в котором появляется тот самый «романтический герой» — художник, философ, поэт, проповедник. Таков лирический Парис, наставивший рога Менелая. Таков и бедный художник Джек, освободивший невесту из мертвой хватки миллионера Каледона («Титаник»). Такие персонажи олицетворяют собой иной тип власти — господство идеи, силу слова, очарование образа. Они зовут возлюбленную в некое неизвестное ей самой *место*. Вместо вселенной наличного вещественного обмена ей предлагается вселенная невещественного соблазна. Ради такого героя женщина готова покинуть «золотую клетку». Забыв о «благоразумии», она бросается в пучину страсти, обрекая себя на бедность и выживание. Таким образом, её выбор лежит между обеспеченной *жизнью при хозяине жизни* и необеспеченным романтизмом *жизни с риском для самой жизни*.

В этом контексте фигура Париса кажется недооцененной. Согласно мифу Парис — «простой пастух — судья богинь». Он и сам красив, и способен выбирать красивое. По этой причине ему суждено стать судьей в споре трех богинь — Геры, Афины и Афродиты — о том, кто прекраснее из них. Гера обещает ему господство над Азией, Афина — победы и воинскую славу. Они обе предлагают ему судьбу Менелая. Но Афродита соблазняет другим — обладанием прекраснейшей из женщин, что и предопределяет её победу в споре. Таким образом, уже в мифе сказано, что Парис наделён странной властью над богами: он способен видеть и ценить красоту так, как её не видят даже боги. Получается, что и красоту Елены, по большому счету, видит только Парис. В этом смысле именно он раскрывает её как красавицу, то есть в буквальном смысле *делает* Елену прекрасной.

Кроме того, в качестве пастуха и музыканта Парис — представитель дионисейского мира. Он олицетворяет свободу праздничного становления и творческого первоначала, связанного с образом ночи. В противовес способу бытия, характеризующемуся сплошной наполненностью наличными формами, Парис извлекает из звуков флейты заманчивый образ пустоты — пустое место желания, не подавленного желанием доминантного другого. В этом всё дело: художник создает в душе ту щемящую пустоту, в которую проваливаются хотя бы на мгновение все наличные блага мира. Он зазывает туда звуками флейты или электрогитары. Почувствовав этот зов, героиня может в конце концов взбунтоваться и плеснуть в глаза «хозяину» его элитный одеколон, а потом сбежать с «задрипаным» рок-музыкантом как в фильме С. Соловьева «Асса» (1987 г.).

3) Треугольник роковой страсти

Коллизия Елены также соответствует третьей разновидности треугольника, который мы называем треугольником страсти.

Всякая любовь страстна. Но есть такие её формы, в которых страсть становится доминирующим началом. В этом случае она вступает в явное противоречие с нормами культуры. Отношения любящих оказываются раздвоенными между «зовом природы» и требованиями общественной морали. Меж-

ду этими полюсами разыгрывается конфликт, который уже Платон понимал как конфликт между «животной» и «разумной» частями души. В Новое время этот конфликт занимает привилегированное место и представлен как конфликт просвещённого разума и темных влечений. Отрабатывая негативный опыт «шекспировских страстей», зажигающих треугольники повсюду, морализирующее сознание бюргеров пыталось обуздать всевластие фюзис — не только в отношении внешней природы, но и в отношении душевных сил. Умение властвовать над собой, подчиняя желание закону производства (прибавочной стоимости и капитала), становится предметом особой гордости добропорядочного буржуа.

Правда, чем более могущественным становится человек в господстве над силами природы, тем более иррациональными ему кажутся его любовные страсти. Конфликт между порывами страстной души и рациональной завершенностью культурных форм разворачивается во множестве любовных треугольников. Весьма показателен в этом отношении роман Э. Бронте «Грозовой перевал», героиня которого Катрин Эрншо оказывается в мучительном треугольнике страсти, обусловленном глубокой привязанностью к безродному цыгану Хитклиффу и необходимостью сословного брака. Выбор героини очерчен предельно резко. Это выбор между двумя требованиями — жизни и культуры. С одной стороны, она прочно связана с Хитклиффом, с которым ей даже поговорить не о чем: душа цыгана необузданна, некультурна, зловеща, но в то же время витальна и целостна. На другом полюсе расположен будущий супруг — земельный собственник и благородный аристократ, человек, безусловно, достойный, но словно бы лишенный жизненной силы, подавленной культурными артефактами. Если с первым Катрин связана на уровне корневой системы, то со вторым — на уровне культурной кроны. Дерево с его корнями и ветвями вообще является центральным символом романа. Этот символ несёт зародыш будущей ницшеанской антитезы дионисейского («тёмного») и аполлонического («светлого») начал. Неистовый цыган Хитклифф, навязывая себя Катрин, предлагает закрыть глаза — ослепнуть для мира культуры, и в то же время, прозреть для жизни. Драматизм этой истории заключается в том, что совершив

свой выбор на символическом уровне, героиня не способна его завершить на уровне реальном. Она любит и мучается. Так же мучается Хитклифф, который в отместку за неразделенную любовь и отверженность мучает всех окружающих — без разбора. Расплатой за дуализм культуры и жизни становится гибель всех членов рокового треугольника.

Для входа в темный мир Диониса необходимо хотя бы на время ослепнуть. Ровным счетом это и происходит с героиней драмы «Любовники с нового моста» (1990 г.) режиссёра Л. Каракаса. Именно так, — в буквальном смысле теряя зрение (эйдос культуры), — художница из парижской богемы способна принять и разделить образ жизни бомжа-олигофрена. Только так, — приняв этого маниакального типа, готового пользоваться её слепотой и действовать по принципу «так не доставайся же ты никому», — она способна найти в себе новый источник жизни и творчества. Этот трансгрессивный опыт, рожденный в недрах культурного декаданса буржуазной Франции, оказывается настолько силён, что, даже исцелившись и прозрев, героиня возвращается к своему «странному» герою помойки.

4) *Треугольник дарения судьбы*

Данный тип любовного треугольника является наиболее проблематичным, так как в нём происходит едва заметное смещение к новому, ещё не проявленному типу отношений между мужчиной и женщиной. В этом типе треугольника мужчина выступает не дарителем захваченных у мира трофеев, а открывателем собственных возможностей женщины. Это совершенно иной тип дарения: в нём мужчина отказывается от традиционной и привычной для него роли захватчика. Он предоставляет женщине *его* возможности, но так, чтобы при этом не подавлялись и не запирались *её* возможности. Кажется, об этом говорит Б. Гребенщиков в следующих словах:

А твои губы, Мария, — это ветер, который сорок лет учил меня петь!
Из всего, что я видел на этой земле, самое важное было
дать тебе крылья и смотреть, как ты будешь лететь!
<...>

Тебе нужна была рука — я дал тебе две.

(«Мария»)

Неистовые феминистки даже тут нашли бы признаки «доброжелательного сексизма». Иногда создается впечатление, что единственный способ мужчины убедить феминистку в обратном — это совершить операцию по смене пола и самому стать феминисткой. Протянутая рука, разумеется, — признак силы и власти, так как это рука дающего. Но вторая рука, будучи протянутой, создает гармонию пары. Пара образуется буквально так — взявшись за руки. Даря *свои* возможности по праву сильного, мужчина дарит женщине *её* возможности, которые оборачиваются через круг *его* возможностями. Об этом встречном женском дарении феминистки почему-то забывают, сводя традиционные парные отношения к субъект-объектному доминированию, принуждению или отношению купли-продажи. Таким образом исходное отношение гармонического единства и борьбы противоположностей сначала искажается до «неправомерного» неравенства, а затем в качестве такового ставится в вину.

Дарящий судьбу не обязательно лепит её, как Пигмалион. Он, скорее, предоставляет ей возможность сбыться. Этот весьма тонкий переход к новому типу отношений в любовном треугольнике запечатлен в романтической повести М. Львовского «В моей смерти прошу винить Клаву “К”». В ситуации выбора из двух претендентов героиня, к удивлению читателя, выбирает не блестящего во всех смыслах молодого человека, а внешне мало приметного и второстепенного персонажа. Всё дело в том, что первый избирает стратегию *непрерывного самодарения*, в то время, как второй раскрывает героине *саму себя*. Стратегия самодарения, как показал Ж.-П. Сартр, вызывает в любимом чувство неполноценности, поскольку дарящий себя заслоняет собой не только феномен мира, но и самого возлюбленного. Он лишает любимого его собственной субъектности⁴. Психологически выбор Клавой «К» менее яркой личности легко объяснить: трудно выдерживать непрерывное давление «грандиозного нарцисса». Но даже если нарцисс не обесценивает свою «жертву», как это обычно и происходит, она сама себя обесценивает перед лицом его «грандиозности».

⁴ Сартр Ж.-П. Бытие и ничто: Опыт феноменологической онтологии. М. : ТЕРРА-Книжный клуб : Республика, 2002.

В случае Клавы «К» не всё можно объяснить «механизмом защиты». Дело в том, что для такой защиты должны быть выполнены некоторые условия. А именно, должен возникнуть альтернативный полюс притяжения, в котором может появиться агент или проводник её собственной судьбы. А это уже предполагает определённые общественные условия, анализировать которые нет места. Неожиданная победа не столь яркого, но и не шумного героя объясняется словами самой Клавы «К» в финале произведения: «Ты всё время дарил мне себя, а он подарил мне меня».

Редкие зёрна этой новой конфигурации отношений прорастают в поэзии. Приведем заключительные слова Ю. Визбора:

Можешь отдать долги.
Можешь любить других.
Можешь совсем уйти.
Только свети, свети!
(«Ты у меня одна»)

Дело философии — совершить селекцию этих зёрен, взрыхлить почву. А жизнь сама насадит и вырастит в ней любовные треугольники.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Бодрийяр Ж.* Соблазн. Москва : Ad Marginem, 2000. 320 с.
2. *Муфф Ш.* К агонистической модели демократии // Логос. 2004. 2(42). С. 180—197.
3. *Сартр Ж.-П.* Бытие и ничто: Опыт феноменологической онтологии. Москва : ТЕРРА-Книжный клуб : Республика, 2002. 640 с.