

Наталья Потапова

ТЕМА «ПАМЯТИ» В КУЛЬТУРЕ МОДЕРНИЗМА¹

ПУТИ ДУХОВНЫХ ИСКАНИИ

УДК
304.5

This paper pursues a study devoted to “memory”, its representations and cultural function in inter- and post-war periods. At that time the phenomenological program enjoyed wide popularity among a new generation of intellectuals started the “linguistic turn”. One important consequence of this intellectual movement was the powerful criticism of the linguistic nature of memory. In the center of criticism were the linguistic mechanisms that deform the representations of current events, pack the “reality” in cultural accepted patterns and clichés, bended to social pressure. The intellectual tradition returned to lost since antiquity discussion of social nature of “memory” and social function of reminiscences. There was one main idea: social experience kept in a language transforms individual experience, alienates and appropriates individual impressions, disciplines and subdues to general social rules, sets to see imagined objects lacking in reality and to be oblivious of the present. This representation of “memory” became very popular. The criticism of social conformity became entangled in culture with antiwar protest and resistance movement. A new generation of intellectuals set the task to disclose memory-occupier and to show utopian “new world” – world in which memory would lose its social function.

Ключевые слова: история понятий, репрезентации, память, модерн, рационализм, Жан-Поль Сартр, Альбер Камю, Курт Воннегут, Жан-Люк Годар, Андрей Тарковский.

Key words: history of concepts, representations, memory, modernism, rationalism, Jean-Paul Sartre, Albert Camus, Kurt Vonnegut, Jean-Luc Godard, Andrei Tarkovsky.

E-mail: kezey@eu.spb.ru

¹ Окончание. Начало см.: *Россия XXI*. 2012. №3. С.86.

Представления о памяти и ранний экзистенциализм

Годы между двумя мировыми войнами вошли в историю как время, ставшее для многих европейцев периодом кризиса мировоззрения, переоценки ценностей, пересмотра казавшихся прежде устойчивыми стереотипов, время проблематизации привычных моделей мира, поиска новых идей и образов. Тема памяти становится одной из центральных в художественных практиках и философских исследованиях этой поры. Это общее настроение межвоенных десятилетий к концу 30-х годов превратилось из переживаемой травмы в интеллектуальную моду, захватившую молодое поколение.



Жан Поль Сартр

По одной из версий, знаменитый роман Сартра – его реакция на феноменологию Гуссерля, отражение впечатлений от стажировки в Берлине и круга чтения тех лет. Роман вышел в год смерти Гуссерля, его действие разворачивается в 1932 году – в год начала стажировки Сартра, вымышленный город *Bouville* – созвучное с Берлином название, по другой версии – отражение Гавра², в котором Сартр заканчивал работу над романом и в котором он преподавал философию школьникам, рассказывая им об идеях классиков античности и нового времени, от Аристотеля до Декарта и Шатобриана, тоже отразившихся в романе³.

Тема памяти играет важную роль в этом романе Сартра. Первый роман молодого автора в 1938 Галлимар издал под названием «Тошнота» (*La Nausée*), предыдущее авторское название романа (до переговоров с издателем) «*Melancholia*»⁴ еще определеннее акцентировало мотивы памяти, практически превращая ее в главную тему. Позаимствованное из словаря латинской книжности имя

² См., например: Carruth H. *Jean-Paul Sartre // Sartre J.-P. Nausea. N.Y., 1964.*

³ См.: *The Cambridge Companion to the French Novel / Ed. T.Unwin. Cambridge, 1997 (Сматью S.Ungar и D.Coward).*

⁴ Drake D. *Sartre. L., 2005. P.40.*

Меланхолия в аристотелевской традиции связано с памятью, меланхолик погружен в воспоминания и больше других склонен предаваться размышлениям о минувшем⁵. Это разлитие «черной желчи» у Гиппократа и Галена, но Галлимар исключил эти аллюзии, оставив одну «тошноту»⁶. Роман построен на противопоставлениях. Одно из них – противопоставление прошлого и настоящего, истории (или памяти) и существования. Центральный персонаж – историк, он работает над книгой о событиях и приключениях XVIII века и одновременно начинает вести дневник (вполне в духе XVIII века), фиксируя то, что «событием» (*événement*) в традиционном понимании назвать трудно, мелочи, которые быстро ускользают от точного описания. Бывшая возлюбленная этого фиктивного нарратора, в которой он находит отражение собственных переживаний, размышляет о похожих вещах, о «выигрышных ситуациях» (*situations privilégiées*) и «совершенных мгновениях» (*un moments perfectifs*). Речь идет об эпизодах, которые попали в книжные иллюстрации из истории и в историю из жизни. В них она когда-то верила, но ей никогда не удавалось их выстроить в реальной жизни; «в каждой выигрышной ситуации надо совершать определенные поступки, говорить определенные слова... это вопрос нравственности». Оба переживают утрату одинаковых иллюзий, тоску и усталость от мысли, что «событий» не существует, «все дело просто в словах». Противопоставление языкового существования и реальности – один из важных мотивов романа, который связывает его с наметившимся в межвоенный период поворотом к языку. Жизнь, в трактовке персонажей Сартра, – это бесконечное однообразие, без всякого смысла, без начала и конца, «но когда ты рассказываешь свою жизнь, все меняется; только никто этой перемены не замечает». Это в памяти мгновения (*les moments de la vie recordé*) выстраиваются по порядку, обретают четкость и правдоподобие, когда о них рассказываешь. Чтобы проследить «неукоснительную связь» событий, нужно опустить многие подробности. Оба героя приходят к общей для них идее: «каждый человек – всегда рассказчик историй, своих и чужих, и все, что с ним происходит, видит сквозь их приз-

⁵ О продолжении этой традиции в эпоху Ренессанса в свое время удачно написала Френсис Йейтс, не так давно связь меланхолии и памяти снова оказалась предметом исследования в работе Ренате Лахманн (См.: Лахманн Р. Память и утрата мира // Немецкое философское литературоведение наших дней: Антология. СПб., 2001. С.372–375).

⁶ О вмешательстве редактора в текст Сартра см.: Contat M. De “Melancholia” à La Nausée. La normalisation NRF de la Contingence // Genesis. 2003. No 21.

му. Вот он и старается подогнать свою жизнь под рассказ о ней. Но приходится выбирать: или жить, или рассказывать».

«Четкие и правдоподобные истории ... исчезают вместе с друзьями»⁷. Затрагивая тему социального характера памяти, Сартр вводит еще одну оппозицию: общество – одиночество. «Когда живешь один, вообще забываешь, что значит рассказывать», – этот мотив начинает отчетливее звучать в поздних редакциях романа, 1959 и 1969 годов. В одиночестве герой утратил иллюзию «правдоподобия»: «Оттого что мысли мои не облакаются в слова, чаще всего они остаются хлопьями тумана. Они принимают смутные, причудливые формы, набегают одна на другую, и я тотчас их забываю». Собственно о «памяти» Сартр говорит редко – он говорит о «моментах жизни, которую вспоминаешь», или о «времени, которое тотчас забываешь». Но получается, что память хранит слова в форме рассказа; персонаж Сартра берется записывать в дневник то, что не может удержать память – минутные факты и оттенки восприятия, которые быстро меняются. Память хранит то, что исчезает вместе с друзьями, Сартр подводит читателя к мысли, что память социальна. Среди людей человек старается укрыться от тревоги и в свою очередь внушает им своим одиночеством ужас. Сартр противопоставляет «правдоподобие» «абсурду» и упоминает про относительность⁸, она тоже социальна, – «например, речи безумца абсурдны по отношению к обстановке, в которой он находится, а не по отношению к его бреду».

Сартр иронично обыгрывает средневековую метафору памяти как кладовой, в которой хранятся воспоминания – сокровища, что могут превратиться в хлам. Один из моментов являет собой точку зрения, которой Сартр противопоставляет стабильность буржуазного мира, с заведенным в нем порядком, «время сиреневых подтяжек и продавленных сидений» – и нестабильность мира центрального персонажа. В этом контексте Сартр представляет память как собственность, память и прошлое у него – это роскошь буржуа: «они живут среди завещанного добра, среди подарков, и каждый предмет их обстановки – воспоминание. Каминные часы, медали, портреты, ракушки, пресс-папье, ширмы, шали. Их шкафы битком набиты бутылками, отрезами, старой одеждой, газетами – они сохранили все. Прошлое – это роскошь собственника. А где бы я стал хранить свое прошлое? Прошлое в карман не положишь,

⁷ Цит. в рус. пер. Ю.А.Яхниной, 1989.

⁸ О влиянии Эйнштейна см.: Walker D.H. *Formal Experiment and Innovation // The Cambridge Companion to the French Novel*.

надо иметь дом, где его разместить. У меня есть только мое тело, одинокий человек со своим одиноким телом не может задержать воспоминания, они проходят сквозь него. Я не имею права жаловаться: я хотел одного – быть свободным», «люди семейные сидят по домам посреди своих воспоминаний. А мы, два беспмятных обломка, – здесь». Люди без прошлого, если считать прошлым «фотографию какой-нибудь свадьбы... в крахмальном воротничке, рубашке с пластроном и с торчащими молодыми усиками», фотографию в коробке под столом у кого-то из родни, с кем больше никогда не встречался. В семьях буржуа привыкли считать это «памятью», «опытом», «прошлым» – механически перенимаемые обычаи и пословицы: «всю жизнь они прозябали в отупелом полусне... все, что совершалось вокруг, начиналось и кончалось вне поля их зрения: смутные продолговатые формы, события, нагрянувшие издали, мимоходом задевали их... и вот к сорока годам они нарекают опытом свои мелкие пристрастия и небольшой набор пословиц и начинают действовать как торговые автоматы... они хотели бы внушить нам, что их прошлое не пропало даром, что их воспоминания потихоньку сгустились, обратились в Мудрость. Удобное прошлое! Карманное прошлое, книжца из золотой библиотеки, полная прописных истин. Все новое они объясняют с помощью старого, а старое – с помощью прописных истин, как те историки... за их спесью угадывается угрюмая лень, замечая только, как одна видимость сменяет другую, они зевают и думают: ничто не ново под луною», «они питаются общими соображениями и всегда оказываются правы». Сартр иронизирует над памятью, над тем, как воспоминания «оживают» и «возвращаются»; «этому занятию приличествует оттенок задумчивой растроганности». Да и вообще, многое «куда удобнее иметь в прошлом – на расстоянии можно судить, сравнивать, обдумывать», перестраивать. Воспоминания, *les souvenirs*, коробка с фотографиями или книжечка с выписанными «мудрыми» изречениями, то, что многим кажется сокровищем, вдруг оборачивается хламом.

Сартр сравнивает память с «кошельком дьявола»: воспоминания (*les souvenirs*) как золотые в этом кошельке, откроешь – а они превратились в труху⁹. Вот только у Сартра золото воспоминаний превращается в

⁹ Как колдун в романтической легенде про сокровище дьявола у Огюста де Лабуисс-Рошфора, который утверждал, что, если бы люди навалились всем миром вместе с ним и не разбежались в страхе по одному, когда он сражался с дьяволом, кошелек с золотом был бы в их руках (Labouïsse-Rochefort J.-P.-J.-A., de. *Voyage à Rennes-les-Bains*. Paris,

слова, туманные образы рассыпаются в прах от частого употребления. То, что надлено в коллективе ценностью или значением (деньги, слова, люди), он противопоставляет сюрреалистическому существованию. На рубеже 50–60-х во Франции снова входит в моду скандальный автор Луи-Фердинанд Селин, Сартр дополнит свой роман эпитафией, словами его забытой пьесы: «Это человек, не имеющий никакой значимости в коллективе, это всего-навсего индивид».

Память социальна и отлита в словах. Слова остаются дольше, подменяя увиденное; без них увиденное растворяется в тумане сна, смешиваясь с вымыслом. «С этой площадью в Мекнесе, хотя я ходил по ней каждый день, еще проще – я вообще ее больше не вижу. У меня осталось от нее смутное чувство, что она была прелестна, да еще эти четыре слова, которые слились в одно: *прелестная площадь в Мекнесе*», «вместо него только обрывочные картинки, и я не знаю толком, что они означают, воспоминания это или вымыслы. А во многих случаях исчезли и сами эти обрывки – остались только слова», «сквозь основу чувств уже проглядывает слово... это слово вскоре займет место многих дорогих мне образов». От частого употребления («не хочу перетруждать свои воспоминания») истории изнашиваются и мертвеют – превратившиеся в слова воспоминания уже не удастся оживить. Слова сильнее образов, слова вытесняют их: когда история превратилась в слова, фотографии... эти возбуждающие средства, больше не оказывают действия на память».

В романе отражена провокационная идея, важная для межвоенных десятилетий: персонаж Сартра, точно автор какого-нибудь логико-философского трактата, пробует вообразить мир иначе, чем это диктуют правила языка, очистить вещи от принуждения языка, разоблачить предметы¹⁰. То, как Сартр понимает память, одновременно напоминает марксистскую трактовку: с одной стороны, вещи – возбудители памяти, ее базис, с другой, – слова. Почти в том же смысле Маркс понимал идеологию. Опыт – товар в руках буржуа, воспоминания – денежные знаки. То и другое противопоставлено обретенному центральным персонажем чувству существования – «туман не облеченных в слова мыслей», «смутные, причудливые формы набегают одна на другую», лица, которые видел, превращаются в расплывчатые пятна, они перемешиваются, накладываются друг на друга, подменяют друг друга, оставляют

1832).

¹⁰ Cp.: Elveton R. Sartre, *Intentionality and Praxis // Sens Public*. 2007. January 30. P.13.

смутные чувства, быстро забываются. «Существование лишено памяти», «теперь я не думаю ни о ком и даже не ищу слов». Персонаж Сартра иронизирует, сравнивая себя с Декартом¹¹ и рассуждая о «существовании». «Мир объяснений и разумных доводов и мир существования – два разных мира». Буржуазному порядку, закреплённому в словах, противопоставлена сюрреалистическая картина абсурдного мира: «Я... пытаюсь... прощупывать не поддающиеся наименованию предметы... – но тщетно... их свойства холодные, безжизненные, не даются в руки», о них можно сказать лишь, «какими они отказываются быть» – вещи сопротивляются словам. Герой избавляется от склада материальных вещей и склада мыслей и слов в голове: «слова исчезли, а с ними смысл вещей, их назначение, бледные метки, нанесенные людьми на их поверхность».

Все дело в том, что память выхватывает детали, оставляя целое в тумане, или же и вовсе облачает вещи в слова, которые фиксируют отдельные качества. В отличие от воспоминаний, вещь «теряется в странном избытке качеств». Вещи многозначны: «они кажутся простыми, надежными, можно думать, что в мире и впрямь существует настоящий... цвет, настоящий запах... краски, вкусы, запахи никогда не бывают настоящими, они не бывают собой и только собой». Сартр пишет похоже на Витгенштейна¹²: представить себе цвет отдельно от вещи невозможно – вещь же напоминает многое за пределами цвета. «Зрение – абстрактная выдумка, очищенная, упрощенная идея, идея, созданная человеком». Обнаруженное в мире «изобилие оборачивалось мешаниной и в итоге превращалось в ничто». Золото рассыпается в труху, воспоминания от частого употребления стираются и растворяются в тумане сна.

Прошлого, как и мелодии или театрального действия, не существует нигде, кроме как в сознании людей. Мир лишен цвета, причинности, движения, размеров, количества, направления и прочих связей – существует сюрреалистическое «месиво... диву даешься, зачем это люди придумали имена и какие-то различия». Прошлое – «всего лишь образ, родившийся во мне самом, плод моего собственного воображения», «он завладел моей жизнью, чтобы воплотить через меня свою... он был оправданием моего существования, он избавлял меня от самого себя», «я нуждался в нем, чтобы не чувствовать своего существования». Память – это бегство от реальности. Сартр создает параллели между реальностью

¹¹ «Когда мне было двадцать лет, я напивался и потом уверял, что я из породы Декартов. Я отлично понимал, что пьюжусь, но продолжал свое, мне это нравилось».

¹² См.: Best V. *An Introduction to Twentieth-Century French Literature*. L., 2002.

и насильником: как старый развратник, «существование захватывает мои мысли сзади... сзади насильно принуждают мыслить, то есть быть чем-то, чем-то позади меня», фрейдистские метафоры неожиданно наполняют текст. Насилие – важная метафора, если учесть, что выше у Сартра героя избавляют от приступов тошноты и ощущения сюрреализма настоящего мелодия, интрига (чувство приключения, ощущение необратимости времени, пока все можно изменить) и «занятие любовью». Увлечение историей персонаж Сартра сравнивает со страстью («предприятие кончилось, как кончается великая страсть»), «пока мы любим друг друга, мы не позволяем даже самому пустяковому из наших мгновений отделиться и остаться позади... все удерживали при себе и все оставалось живым, мы продолжали наслаждаться и мучиться всем этим в настоящем. Никаких воспоминаний: беспощадная палящая любовь... три года, спрессованные воедино составляли наше сегодня... а потом три года рухнули в прошлое... я был опустошен, а потом время потекло дальше, и пустота стала разрастаться». Прошлое может сохраниться в первозданной свежести, «точно речь идет о сегодняшнем дне, в крайнем случае вчерашнем», «кажется, что можно делать, что хочешь – забежать вперед или возвратиться вспять», кажется, что время обратимо, его течение и старение лиц незаметны, но оно может и подернуться поэтической дымкой. Воспоминания живы, пока живы чувства («Я и сейчас пытаюсь вспомнить ее улыбку, мне нужно почувствовать всю ту нежность, что я питаю к Анни»; «вспоминая пережитые мной в этом са-рае радости, впадал прямо-таки в экстаз», они способны даже причинять боль). Когда воспоминания умирают, человек замечает их условность, «начать сначала нельзя».

Память – обман, сродни музыке и театру, прустовский волшебный фонарь в голове (*l'lanterne magique*), в котором в полной темноте перед закрытыми глазами, «в глубине закрытых глаз» возникают, буквально «воскресают» туманные образы (*l'images*) – фрагменты и детали, по которым человек «распознает» (*reconnaître*), где и когда он это видел, т.е. соотносит их со знакомой историей: «вот и новая картинка – на сей раз в глубине моих закрытых глаз. Это громадное коленопреклоненное животное. Я вижу его передние лапы и вьючное седло. Остальное скрыто туманом. И все же я его узнаю – это привязанный к камню верблюд, которого я видел в Марракеше. Он шесть раз подряд становился на колени и снова вставал, а мальчишки смеялись и криками подзадоривали его». Благодаря памяти разрозненные образы связываются в историю так же, как музыкальное «ухо» связывает разрозненные звуки в «мелодию», а

театральный зритель различает за словами и жестами актеров «характеры», «драму», «идею».

Он заново «видит» то, чего нет в мире: краски, вкусы, запахи, звуки, он заново переживает ощущение радости, они «живут» в нем, как обретает жизнь какой-нибудь авантюрист XVIII века в авторе исторической книги, живет, вытесняя существование того. «Еще совсем недавно он был здесь, у меня внутри, спокойный и теплый, по временам я даже чувствовал, как он во мне шевелится. Для меня он был живым, более живым», чем окружающие люди, – «конечно, у него были свои причуды, он мог по нескольку дней не появляться совсем... но даже, когда он не показывался, я чувствовал, как он давит своей тяжестью мне на сердце, – я был полон им». Человек «впадает» в прошлое, когда фонарь памяти освещает его изнутри, попадается: все эти картинки всего лишь обман, золотые оборачиваются трухой. Картинки сливаются друг с другом, перемешиваются, от многого остаются одни слова. Человек перестраивает, реконструирует сцены прошлого, выдумывая все на свой вкус (*Reconstruire la scene tout invente à son goût*). Вот что значит «память». В памяти существуют отрывочные знания – картины и слова, ворох перемешанных воспоминаний и вымыслов, человек роется в этих репрезентациях и извлекает что-то, не зная точно, вымысел это или воспоминание. Картины исчезают, остаются слова и сюжеты, они будят фантазию – человек начинает думать о прошлом, как будто это случилось не с ним, как будто он знает его по книгам и никогда не бывал там; красивые слова провоцируют совершенно новые образы, рождая мертвые истории. Живые истории от частого использования рассыпаются в труху – изнашиваются. Их выуживаешь, как пескарей из воды: возвращаются декорации, персонажи, жесты. Воспоминания затираются – сквозь основу чувств проглядывает слово, вытесняя образы, от усталости воспоминания сворачиваются, их больше не вызвать, афродизиаки вроде фотографий больше не действуют на память. Персонаж переживает, что лишен тайных измерений, ограничен телесностью, отброшен в настоящее – прошлого не настигнуть, он понимает, что конструирует воспоминания из своего настоящего. То же переживает его альтер-эго, бывшая возлюбленная: «Я живу в прошлом, – перебила она меня. – Восстанавливаю в памяти все, что со мной было, и переделываю на свой лад. На расстоянии все кажется не таким уж скверным, и ты почти готов в это поверить. Вот и наша с тобой история совсем недурна. Я ее чуть-чуть подправляю, и она превращается в цепочку совершенных мгновений. Тогда я закрываю глаза и пытаюсь вообразить, что я все еще пере-

живаю их. Есть у меня и другие персонажи. Надо только уметь сосредоточиться. Знаешь, что я прочитала? "Духовные упражнения" Лойолы. Они мне очень помогли. Есть такой способ – сначала расставить декорации, а потом вызывать к жизни персонажей. И тогда удастся УВИДЕТЬ, – заканчивает она с видом заклинательницы. ...я хочу вспомнить вкус твоих губ, – говорит она с улыбкой. Мне надо омолодить воспоминания для моих "духовных упражнений"».

Память – волшебный фонарь, кошелек, меблированные комнаты, пространство, которое наполняют воспоминания – предметы обстановки и декорации, хлам, который переплавляется в слова, заученное знание, опыт. Кто этот служитель дьявола, алхимик, который превращает труху в золото, конденсируя воспоминания и обращая их хрупкость в «мудрость», пусть и на время? Когда все рассыпается в труху, «уходит в прошлое», человек переживает одиночество («пока еще ничего не ушло в прошлое ...я не чувствовал одиночества... потом все кануло», «мое прошлое умерло... свобода напоминает смерть»). Это подсказывает ответ: дьявольское волшебство творят коллектив и язык. Они деформируют прошлое.

В том же году Сартр опубликовал небольшое эссе о философии Гуссерля¹³. Потом, в 1943, выйдет «Бытие и ничто» Сартра, а в 1945 – «Феноменология восприятия» Мерло-Понти, еще раз повторившая ставшие уже привычными мотивы. Первое название откровенно созвучно названию «Бытие и время» Хайдеггера, второе – цитирует феноменологию Гуссерля. «Нет никакого средства отличить представление от восприятия, если сначала сделали из него возрожденное восприятие... Но в еще большей степени мы лишены средства отличить память от представления». В 30-е годы многие заговорят и о «коллективной психологии», и «коллективной памяти», даже Фрейд упомянет ее в одной из своих последних работ про Моисея, а Морис Хальбвакс сделает центральной темой своей знаменитой книги.

Тогда же тему памяти затронул Альбер Камю, в 1942 году в оккупированном Париже, опять же у Галлимара, вышел его роман «Посторонний». Короткий рассказ об Алжире, Камю закончил его еще в мае 1940, накануне оккупации. Опубликованный во время войны, роман приобрел смутное отражение настроений той поры. Роман тоже построен на отстранении привычного и общепринятого, на контрасте и противопос-

¹³ Sherman D. *Absurdity // A Companion to Phenomenology and Existentialism* / Eds. H.L.Dreyfus, M.A.Wrathall. Oxford, 2006.

тавлении двух миров – общепринятых норм и переживаемого главным героем состояния. Он написан от лица человека, осужденного за убийство. Трижды оказавшись перед лицом смерти – сначала собственной матери, потом собственной жертвы и, наконец, собственной казни, – герой не способен на общепринятые, привычные чувства; он смутно это сознает, ему кажется, что окружающие «в чем-то» упрекают и обвиняют его, он пускается в объяснения и опять же смутно понимает, что делает это не к месту. Поначалу механически он не нарушает никаких правил, выполняет все необходимые формальности, известные по книгам приемы и правила игры, поддерживая установленные обществом институты (он отдает мать в богадельню, потому что не может обеспечить ей сиделку; потом отправляется ее хоронить, надевает траур, сидит у гроба, делает все так, как все), но, оказывается, это не имеет никакого значения. И даже когда он вдруг, неожиданно для самого себя нарушает эти самые правила – убивает, – опять же, оказывается, окружающим важно совсем не это. Его судят за убийство, но казнят за то, что он не плакал на похоронах матери. Обществу, как и любовнице, в отношениях важна не близость и не готовность соблюдать принятые формальности (скажем, заключить брак) – важны слова и чувства другого. Обществу, как начальнику на службе, важно не то, выполняет ли подчиненный свои обязанности, – важно влезть в душу, проверить, есть ли у того «честолюбивые мечтания». Обществу не достаточно управлять телами – общество претендует на власть над душами. Героя обвинят в том, что во время похорон матери он «проявил бесчувственность» (*insensibilité*); именно это вызывает «ненависть» и «возмущение», между тем как факт убийства оставляет судей равнодушными. В этом абсурдность происходящего: общество убивает так же бессмысленно, как и сам герой. Общество готово оправдать убийства и послать на смерть – важно получить в заложники душу. В 1942 году в оккупированном Париже в тексте проступали антивоенные смыслы. Библейские аллюзии еще больше акцентировали тему ханжества, показывая, как «душу» подменяют общепринятыми «принципами морали». Или – в 1942 такое прочтение было не исключено – идеологии. Случайная солидарность (с соседом-сутенером) – единственная причина произошедшей трагедии. Кто в этом романе «чужой»? Убитый араб или исключивший себя из общества убийца-аутсайдер? Над этим не раз гадали переводчики, подбирая нужное слово для французского *L'Etranger*.

На первый взгляд, далеко не первостепенный, мотив воспоминаний наделен в этом контексте сложной функцией. Воспоминания (*des*

souvenirs) – это момент тождества с собой. В тот момент, когда жизнь перестает принадлежать герою, остаются воспоминания. Скажем, когда прокурор и адвокат, каждый на свой лад, берутся судить о его душе, «подменяют» его (*en un certain sens, se substituer à moi*) общепринятыми словами о том, что якобы он «чувствовал» по отношению к собственной матери, собственному делу, собственной жертве, пока они борются за право «присвоить» его душу, воспоминания спасают героя от полной потери сознания. Это пространство воображения, ментальный перечень, это его право (*avantage*), мелкие детали, которые он извлекает из памяти – цвета, звуки, запахи, предметы, которые позволяют ему не утратить чувство счастья, «На пороге смерти» он чувствует «готовность все пережить заново».

В романе Камю появляются параллели между воспоминанием и убийством: герой убивает человека – «разверзлось небо и полил огненный дождь», – после этого в тюрьме ему предстоит каждый день «убивать время» (*tuer le temps*). Воспоминание и убийство связаны как утрата ориентиров, ориентиров во времени или в социальной жизни и полное слияние с «ласковым равнодушием мира». И то, и другое способны «разрушить равновесие дня, где только что» что-то было.



Альбер Камю

Воспоминания – победа над временем – обеспечивают иллюзию вечности: «священнику... вздумалось узнать, какой я представляю себе загробную жизнь. Тогда я крикнул ему: "Такой, чтобы в ней я мог вспоминать земную жизнь!"»; это момент освобождения от общества, меланхолического перемирия (*une trêve mélancolique*) – «я считал вполне понятным, что люди забудут меня после моей смерти». Библейские аллюзии приобретают в этом контексте новую трактовку, акцентируя ханжество общепринятых проповедей: «Все здоровые люди желали смерти тем, кого они любили». «Единственный Христос, которого мы заслуживаем», – заявит Камю критикам о своем герое.

Переплетение мотивов памяти и заточения – прием, к которому Камю вернется в следующем романе. «Чума» – роман о жителях маленького городка, охваченного эпидемией, о вынужденной изоляции и разлуке с близкими, о потерях и одиночестве. Роман-метафора: «Очевидно, что "Чума" повествует о борьбе европейского сопротивления против нацизма: врага, который в книге прямо не назван, узнали по всей Европе», – писал автор Ролану Барту¹⁴. Участников этих трагических событий Камю сравнивает с «узниками», а их жизнь с «заточением». Банальный ход жизни, уродливый современный город, где люди работают с утра до ночи, привыкают жить, не задумываясь о любви, обходясь короткими и случайными связями, со временем иногда переходящими в привычку, – этот банальный ход неожиданно оказывается прерван разразившейся катастрофой. Чума – как перифраз слова «война» – накрывает город в 40-м году («в каком-то 40-м»). Эпидемия, трупы, начавшееся смятение и тревога, нежелание верить в то, что случившееся – бич божий, внезапная несвобода отменяют все планы на будущее и одновременно превращаются для сограждан в «общее дело», объединяющее их наряду с «всенародным чувством» разлуки с любимыми людьми и общим страхом. «Каждый из них до сих пор был не слишком уверен, что счастлив в супружеской жизни. Но эта грубо навязанная, затянувшаяся разлука со всей очевидностью показала им, что они не могут жить вдали друг от друга, и в свете этой неожиданно прояснившейся истины чума выглядела сущим пустяком». «Западня», «ловушка», «ссылка» (*l'exil*), «яма» (*le trou*), «узники чумы» (*les prisonniers*) – Камю буквально нанизывает эти метафоры; «осужденные на заточенье за неведомое преступление», «они вдруг осознали, что попали в темницу, когда над головой, как крышка, круглилось летнее небо, коробившееся от зноя, они стали смутно догадываться, что заключение угрожает всей их жизни».

«Эта грубая разлука, разлука без единой лазейки, без реально представимого будущего повергла нас в растерянность, лишила способности бороться с воспоминаниями о таком еще близком, но уже таком далеком видении, и воспоминания эти наполняли теперь все наши дни». С воспоминаниями приходится бороться, как с противником (*reagir contre le souvenir*), они буквально «оккупируют» дни и воображение, причиняя боль и разочарование. Удел узников – прошлое, любые попытки представить будущее и понадеяться на что-то слишком больно ранят, принося «полный крах мужества, воли и терпения». Все, что им оставалось – воспоминания. Воспоминания связаны «с каким-нибудь семейным ри-

¹⁴ Цит по: Камю А. Чума. Пер. с фр. Н.М.Жаркова. СПб., 2001.

туалом» или с местами прежних прогулок или сначала довоенного, а потом (после войны) и военного времени. Ритуалы и знакомые места «оживляют память». Воспоминания оккупируют жизнь тех, кто отказался от боя – боя за право надежды на скорое будущее. Провалившись в эту яму памяти, «застряв где-то на полпути между этой бездной и этими горными вершинами, они не жили, их несло волною вырвавшихся из повиновения дней и бесплодных воспоминаний – они, беспокойные, блуждающие тени, которые могли обрести плоть и кровь, лишь добровольно укоренившись в земле своих скорбей. Таким образом, они испытывали исконную муку всех заключенных и всех изгнанников, а мука эта вот что такое – жить памятью, когда память уже ни на что не нужна. Само прошлое, о котором они думали не переставая, и то приобретало привкус сожаления». Память отвлекала от настоящего и путала карты. Но у памяти, как у часов, есть стрелки (*les fleches de la memoire*). Если в начале эпидемии «воображение четко рисовало себе близкое существо, с которым они расстались и о котором тосковали... они ясно помнили любимое лицо, знакомый смех, тот или иной день, впоследствии осознанный как день счастья», «внезапные озарения, неожиданные возвраты, случайные просветления вновь и вновь возрождали всю свежесть и ранимость чувств», легко извлекали из глубин души образы – тени, мельчайшие оттенки», которые «беспорядочно всплывали в памяти» (*flottaient dans sa memoire*), причиняя горе и счастье одновременно, – то со временем все это постепенно угасало, бледнело, становилось все более бесплотным, забывалось, чувства блекли – сил на то, чтобы представлять прошлое, переставало хватать, и память переставала работать.

Постепенно люди сознают, что они меняются. Сначала меланхолию памяти сменяет страстное желание жить, а потом наступает рутинная: «страдания теряют свой первоначальный пафос», люди приспособились, появилась привычка к отчаянию – и память отступила, «озарение угасло», «лишенные памяти и надежды, они укоренились в настоящем». Привычка жить настоящим лишает способности любить и даже дружбы – для этого требуется хоть и слабая, но связь времен. «Это означало полный отказ от самого личного». Память «уязвляли какие-нибудь пустяки», «именно благодаря сумме этих пустяков... они накапливали опыт личной жизни, а теперь, напротив, их интересовало лишь то, что интересовало всех прочих, они вращались в круге общих идей и даже сама любовь приобретала абстрактное обличье». Привычка заняла место памяти, и город погрузился в сомнамбулический сон, спокойствие, благодущие и суету – сон, все реже прерываемый внезапными вспышками памяти, как вспышками молнии, «омолаживавшей страдание» и бердившей затянувшиеся раны и «лики любви». Лишаясь

памяти, люди лишаются выбора, способности делать оценочные суждения, теряют критическую способность – вместо этого приходит «способность смиряться и терпеть, одновременно беспредельная и лишенная иллюзий», «точный и унылый голос слепого упорства заменил в их сердцах любовь», «рассеянное безразличие» пришло на смену ожидания новостей, усталость, как безумие, накрывает город. Смерть детей, голод, участь приговоренных к смерти, плач, битвы с медленно отступающей болезнью и, наконец, освобождение опустевшего города – все эти картины в изображении Камю прямо напоминают картины недавней войны. Пережитый опыт не отпускает людей, они хотят, но не могут стать такими, как были раньше – в них надолго остается глухая тоска и отрешенность. Роман вышел в 1947, один из первых романов о том, что война не «может прийти и уйти, ничего не изменив в сердце человека», она будет продолжаться вечно для тех, кто «потерял всю радость жизни вместе с родным существом, брошенным куда-то в безымянный ров или превратившимся в кучу пепла». «Вопреки всякой очевидности они хладнокровно отрицали тот факт, что мы познали безумный мир, где убийство одного человека было столь же обычным делом, как щелчок по мухе, познали это вполне рассчитанное дикарство, этот продуманный до мелочей бред, это заточение, чудовищно освобождавшее от всего, что не было сегодняшним днем, этот запах смерти, доводивший до одури тех, кого еще не убила чума; они отрицали наконец, что мы были тем обезумевшим народом, часть которого, загнанная в жерло мусоросжигательной печи, вылетала в воздух жирным липким дымом, в то время как другая, закованная в цепи бессилия и страха, ждала своей очереди». Чума как война – страшное преступление, «несправедливость и насилие, совершенные над ними». «микроб чумы никогда не умирает, никогда не исчезает, он может десятилетиями спать где-нибудь в завитушках мебели или в стопке белья, он терпеливо ждет своего часа».

«Отстранение как прием»: мир без «памяти» и творческие поиски послевоенного поколения

Камю не просто показал читателю деформированную память реальность – он одним из первых показал деформированный без памяти мир, проблематизировал

те социальные функции, которые продолжает выполнять в культуре память.

Пятнадцать лет спустя, в 1962 году, в киноновелле *Il Nuovo mondo* Жан-Люк Годар показал зрителю мир, в котором люди утратили способность логически связывать свои поступки с представлениями о соб-

ственном прошлом и будущем. В этом мире память больше ни на что не влияла. Начавшиеся на уровне логики, здравого смысла и проявляющиеся в речи изменения (или «мутации») казались легкими и незаметными, однако определяемые этой новой логикой («для которой



Жан-Поль Годар

еще не придумали названия») поступки персонажей выглядели нелепыми и непредсказуемыми, а происходящие события – несбыточными. Для Годара было не так важно, с чем связаны разрывы в культуре (для сюжета достаточно банального хода: герой из газет узнает об атомном взрыве на высоте 120 000 метров над Парижем), гораздо важнее было сделать акцент на незаметности очень глубоких изменений («эксперты признали, что ядерный взрыв не представляет никакой опасности»). Изменения мира – это изменения мышления, самые глубокие трансформации могут быть неочевидны на первый взгляд – вот главные темы фильма. В новом вымышленном мире оказались утрачены основания причинности, выбор персонажей стал случайным, их слова и поступки перестали что-то значить. «Ты мне не хочешь сказать, почему ты не пришла на свидание? – Я же тебе сказала, потому что я пошла в бассейн. – Но ты же мне этого не сказала? – Я не знала – ...Так ты придешь? – Я не знаю». На первый взгляд, мутации слегка затронули логику и представления, но поведение героев меняется настолько, что жанр фильма легко распознается зрителем как научная фантастика. Едва уловимые на уровне языка оттенки часто означают и объясняют существенные перемены в практиках. Банальный прием логического абсурда и банальное же его оправдание (ядерный взрыв и мутации) использованы режиссером для того, чтобы показать мир с новой логикой – мир, которому память больше не нужна. Случайность и бессмысленность происходящего в этом «Новом мире» в сущности (как ни парадоксально) лишает героев выбора – им больше не нужно принимать решения. Годару удалось показать, насколько мир зависит от памяти, вернее от представлений людей о памя-

ти, их привычки пользоваться ею, мотивировать, ссылаться, доверять, полагаться на память.

По словам режиссера, «странное и неуловимое» изменение связано с утратой чувства морали и (что важно и парадоксально для времени, когда снят фильм) одновременно чувства свободы. На банальный вопрос: «почему ты меня больше не любишь?» – героиня фильма способна ответить только: «Я люблю тебя в прошлом». Ее дальнейшие поступки не оставляют у зрителя сомнений; вместе с памятью, как способностью связывать прошлое с настоящим, закономерным и последовательным образом оказались утрачены возможность делать выбор, необходимость и способность принимать решения (а значит, чувство свободы), способность доверять человеку и любовь (а значит, чувство морали).

В XX веке мир и его восприятие отчетливо изменились. Уходит в прошлое вера нового времени в рациональность и силу памяти. Когда давно Локк написал: «Память настолько нужна во всех обстоятельствах жизни, и без ее помощи так мало можно сделать». В те времена начиналась вера в разум как «способность к познанию и предвидению причин», надолго определившая интеллектуальный стиль эпохи и ее практики. Классические метафоры эпохи рационализма, привычные обыденному сознанию до сих пор, – память как зеркало души или живописный кабинет, копилка опыта или привычек, сокровищница идей, восковая дощечка или книга, в которой записаны знания, мысленный театр, заново разыгрывающий перед глазами сцены из прошлого – в наидание настоящему. В ту эпоху коллекции служили не просто эстетическим объектом, они удостоверяли путешествия, присоединение новых земель, фамильное прошлое и права наследования, удостоверяли владельческие права в прошлом и настоящем, делая это право наглядным. Представляя память как «картины, которые рисует разум», собрание живописного кабинета, одни из предметов которого тверже и ярче, другие бледнее и не так стойки, барочная эпоха воскресила и встроила в рационалистическую концепцию античный миф о Мнемозине и ее дочерях музах, покровительницах наук и искусств. Память, средство разума, хранит знания при помощи и при посредстве содержимого библиотек и кабинетов. Надежное собрание неизменных, верных и вечных знаний – верное средство разума. Долгая эпоха, отождествившая «помнить» и «знать». Трактовка памяти была прочно связана с представлением о достоверности и построенных на ней практиках – от судебных и бюрократических процедур до научной парадигмы нового времени. Ос-

новые представления об основаниях исторического знания XIX века были построены на рационалистической трактовке памяти.

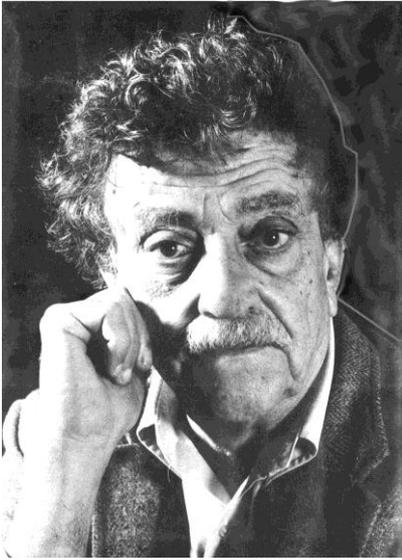
В те годы, когда история становится университетской дисциплиной и обзаводится принятой инфраструктурой – кафедрами, изданиями, экспертами и т.д., – культура модернизма открывает новые темы. XX век не просто прощался с забытыми и потускневшими метафорами, тускнело основанное на этих образах представление о достоверности, знании, истине, и уходило в прошлое практики, основанные на этих представлениях. Лейбниц написал когда-то, что память дает людям «истину факта, истину разума», привычки приходят на помощь разуму, разум, прибегая к памяти, «повторяет» прошлое. Все эти базовые уверенности опрокинул XX век, точнее культура модерна, которая началась за несколько десятилетий до календарной смены столетий. «Руанский собор при разной погоде» также непостоянен, как непостоянно многое в этом меняющемся и динамичном мире. Пройдет время, закончится Первая мировая, и даже физик утратит уверенность в постоянстве вещества: мир больше не делится на элементарные и постоянные частицы, мир потерял четкие границы, превратившись в волну, мир потерял устойчивость, превратившись в игру электронов, квантовый микромир. Новой физикой зачитывались интеллектуалы. В 1942 в оккупированном Париже великий историк Марк Блок напишет: «Умственная атмосфера нашего времени уже не та. Кинетическая теория газов, эйнштейновская механика, квантовая теория... Их воздействие сказалось... мы ныне лучше подготовлены... Мы теперь гораздо легче допускаем... Мы уже не чувствуем своим долгом навязывать всем объектам познания единообразную интеллектуальную модель, заимствованную из наук о природе, ибо даже там этот шаблон уже не может быть применен вполне»¹⁵. Пройдет совсем немного времени, и эта кричащая вера в прогресс оборвется вместе с жизнью под нацистскими выстрелами.

Пройдет еще четверть века. Курт Воннегут покажет безвременье, травмированную и деформированную войной память, травмированную и деформированную войной жизнь. Его герой движется во времени, как в пространстве; выходя из комнаты, он не знает, в какой момент своей жизни шагнет, «его перебрасывает во времени рывками, и он не властен над тем, куда сейчас попадет, да и не всегда это приятно. Он постоянно нервничает, как актер перед выступлением, потому что не знает, какую часть своей жизни ему сейчас придется

¹⁵ Блок М. *Апология истории*. М., 1973. С.14.

сыграть». «Будет похоже на сон, – сказал Билли. – А чужие сны обычно слушать не очень интересно».

Война для многих подорвала базовые уверенности в способности человека контролировать собственную память, планировать будущее, нести ответственность. «Иногда я раздумываю о своем образовании, – писал Воннегут. – После Второй мировой войны я некоторое время учился



Курт Воннегут

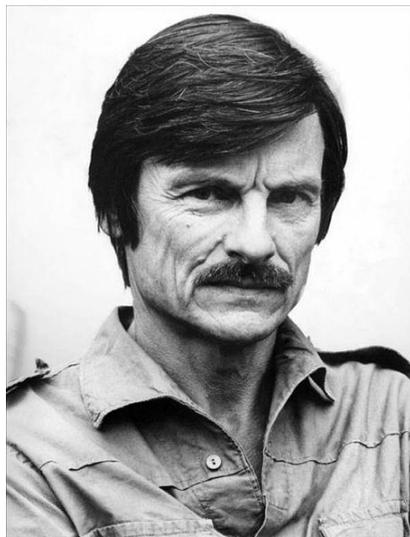
в Чикагском университете. Я был студентом факультета антропологии. В то время нас учили, что абсолютно никакой разницы между людьми нет. Может быть, там до сих пор этому учат. И еще нас учили, что нет людей смешных, или противных, или злых. Незадолго перед смертью мой отец мне сказал: "Знаешь, у тебя ни в одном рассказе нет злодеев". Я ему сказал, что этому, как и многому другому, меня учили в университете после войны».

Воннегут опубликовал свою «Бойню» в 1968, когда авторская идея звучала вполне отчетливо: «У нас идут войны страшнее всего, что вы видели, о чем читали. И сделать мы тут ничего не можем, так что

мы просто на них не смотрим. Мы не обращаем на них внимания. Мы их игнорируем. Мы проводим вечность, созерцая только приятное – вот как сегодня». Воннегут помещает читателя в пространство памяти ветерана Второй мировой, чтобы чтение не сводилось к простому «созерцанию приятного».

Тогда же, в 1968, к представлениям о памяти обратился, но воплотил их совершенно иначе, в новых образах Андрей Тарковский. Он перенес действие фильма в мир, где люди вынуждены жить только памятью, на «Солярис». От памяти невозможно скрыться, она захватывает в плен, как тяжелый бред, болезнь, кошмар. Безумие, наваждение, подавленное чувство стыда и вины, от которых человек не может избавиться; забвение неподвластно силам человека, эти образы невозможно уничтожить. Память оказывается активным партнером, Океаном, напоминающем

зрителю о Боге. Тарковский акцентировал внимание на тождестве памяти с совестью, переживанием вины. Она сродни чуду; режиссер заставляет зрителя почувствовать этот особый мир, особое измерение, в котором время течет в любую сторону. Абсурдность происходящего лишь в том, что мысли, тайное, сокровенное для человека оказываются



Андрей Тарковский

доступны наблюдению еще кого-то; это мир, в котором то, что человек хочет и пытается забыть, оказывается вынесен на всеобщий суд. Каждый оказывается всевидящим Богом, наблюдающим, как на Страшном суде грехи терзают человека. Тарковскому удалось создать новую мифологию, раскрывающую природу человеческой памяти, веры, жизни, по-своему раскрыть мифологическую тему смерти и воскресения тех, чьи образы герои хранят в своей памяти. Режиссер показывает, насколько фатально разобщены герои своими постыдными помыслами и тайными грехами. Герой оказывается способен на подлинную близость

не с живой женщиной, а с ее образом, созданным собственной памятью. Память порождает фантомы, от которых невозможно избавиться: они владеют человеком, управляют его поступками, заставляют его убивать реальных людей, в том случае если реальные люди покушаются на эти фантомы. Только фантом как бы стремится понять человека, и это мнимое тождество, тотальность сходства, медленное присвоение его сознания, предсказуемость, мнимая податливость его воле полностью подчиняют себе героя. Герой и мнимое существо сливаются. Бессмертие? Тарковский писал о том, что родство памяти, впечатлений режиссера и его аудитории – прием эмоционального воздействия на зрителя, его подчинения авторской идее, замыслу.

Созданные в памяти образы присваивают черты живых людей («У нее всегда твое лицо», – признается бывшей жене в своих воспоминаниях о матери герой следующего фильма А.Тарковского «Зеркало», сценарии двух фильмов он предложил студии одновременно). Память – осо-

бый мир, который затягивает героев («будто пытается заставить меня непременно вернуться», «не могу дождаться этого сна»), они теряют ощущение реальности («такое ощущение, что все это уже было»). Воспоминания, а не живые люди приходят к героям в трудную минуту («вижу тебя только когда мне очень уж плохо бывает»). В этой своей жизни человек абсолютно одинок («Есть ведь совесть, память. – А при чем тут память? Вы считаете, что он в чем-то виноват? – Нет, это он так считает»). Погружаясь в воспоминания, герои оказываются способны легко перешагнуть порог смерти, потому что смерти не существует. Прошлое – личное и коллективное, воспоминания детства и кадры кинохроники – не может быть «мертвым».

Память оказывается особой реальностью, со своей перспективой и темпоральностью, близкими к перспективе иконописи и темпоральности Св. писания. Только в ней события, разделенные во времени годами, смешиваются, персонажи обретают чужие черты и совершают действия, которые не совершали или совершали не они. Это пространство фигурального, находящегося в фигуральном отношении к реальности, указывающее, но прямо не отражающее ее, как и «Зеркало»; это лишь эффект удвоения, превращения в плоскость объемного, присвоения. Как и в зеркале, только отдельные черты объекта указывают на то, что существует в реальности, но многое оказывается утрачено.

Режиссеры буквально перехватывали друг у друга тему памяти. На рубеже 60–70-х годов она становится центральной для целого ряда киношедевров. «Последнее танго в Париже» (*Ultimo tango a Parigi*) Бернардо Бертолуччи (1972) – фильм, в котором желание забыть, убить память оказывается движущей силой интриги. Герои пытаются забыть приличия, язык, собственное имя, чтобы вместе с этим забыть себя, избавиться от памяти. С раскрытием темы памяти едва ли случайно оказывается связана тема убийства. Убить память и время героям удастся только в стенах снятой на время квартиры; когда они ее покидают, память возвращается. Нигде герои не бывают так одиноки, как наедине с собственной памятью. Это одиночество мучительно (зритель видит только, как воспоминания мучают героев, и может догадываться, какие), но неизбежно. Тема мучительной памяти, кошмаров, терзающих человека днем и ночью, идет, судя по всему, от Фрейда.

Все эти фильмы так или иначе используют общую форму – натуралистическую достоверность абсурда как способ показать несуществующее, другое состояние сознания и общества, отстранить привычную нам функцию памяти, чтобы, подвергнув отчуждению, исследовать ее. Об-

ТЕМА «ПАМЯТИ» В КУЛЬТУРЕ МОДЕРНИЗМА

ращение к приему абсурда не случайно. После войны понадобился вызов, чтобы напомнить о странном состоянии, странном знании – памяти, особой силе, играющей человеком. Напомнить... Навязать... Вернуть... Дать обществу силу, которой оно не имело несколько веков. Вернуть ощущение вечности и бесконечности, веру в иррациональность, вернуть мнемоничность современным представлениям – показать их с натуралистической достоверностью.

«О памяти столько говорят только потому, что ее больше нет... вырвано с корнем все то, что еще сохранялось из пережитого в тепле традиций, в мутациях обычаев, в повторениях пришедшего от предков, под влиянием глубокого исторического чувства», – констатировал Пьер Нора, пытаясь обосновать интерес своего исследовательского проекта¹⁶.

¹⁶ Нора П. *Между памятью и историей. Проблематика мест памяти* // Нора П. *Франция-память*. СПб., 1999. С.17.