

Л.В. Стародубцева

Кинематографическая «постпамять»

Аннотация: в статье предпринята попытка проследить пути визуализации памяти, совершив герменевтический экскурс в историю экранных репрезентаций «кинематографической памяти», «кинопамятливости» и «кино-непамятуемости». Цель статьи — обоснование понятия «кинематографическая постпамять» на основе выявления взаимных корреляций понятий «память», «огонь» и «жертва» в обращении к кинематографическим воспоминаниям о пожаре Москвы 1812 г. как своего рода культурной травме. Три пути преодоления этой исторической «травмы памяти» метафорически возможно поименовать «Летейскими водами» исторической анестезии (вытеснение травмирующего события в за-бытие), «Мудростью Мнемозины» (изживание травмирующего опыта через его переосмысление, «приятие» его данности и усилие его непрерывного удержания в исторической памяти) и «Ухмылкой Парамнезии» (метаморфоза памяти, переформирование воспоминаний через цепь псевдореминисценций, замещений, эрзацев и подделок прошлого). Кинематографическая «постпамять» о пожаре Москвы 1812 г. избрала третий путь, что можно проиллюстрировать на примере различных экранизаций романа «Война и мир» Л. Н. Толстого: К. Видора и М. Сольдати (1956), С. Бондарчука (оскароносный фильм 1967 г.) и Р. Дорнхельма (2007). Во всем многообразии спектра кинематографических приемов создания визуальных образов пожара в «экранизациях памяти» доминируют три взгляда — то и дело сменяющие друг друга формы киноиллюзии, основанные на пульсации приближающего и удаляющего зрения, словно бы использующего увеличительную, прозрачную и уменьшительную линзы восприятия: «взгляд в упор», «взгляд-хиазма» и «взгляд издалека». Они маркируют не просто игру дистанций или смену кинематографических планов приближающейся и удаляющейся камеры. Перед нами — три маски, сквозь которые проглядывает ироническая усмешка киноязыка Парамнезии, три способа устройства искажающих фильтров зрения и умозрения. Эти способы кино-зрения можно поставить в соответствие различным линзам умо-зрения — призмам ментальной оптики, фильтрам видения-и-ведения, экранирующим завесам сознания, сияющего забыть о травме и фатально не способного ее забыть.

Ключевые слова: искусствоведение, культура и искусство, память, визуализация, кинематограф, Парамнезия, травма, война, огонь, жертва.

Яко аще бы восхотел еси жертвы, дал бых убо:
всесождения не благоволиши.

Пс. 50:16¹

«Помнить фотографией» — так именовалась книга, не столь давно увидевшая свет в издательстве «Алетейя»² (должно быть, не случайно это созвучие мнемонических удвоений: издательство названо именем эллинской Истины-«а-Летейи» — понятием, которое, если следовать одной из более чем известных этимологических версий, буквально означало: «то, что не канет

в Лету, «не-Забвение»). Вольно перефразируя название книги и утверждая, что возможно «помнить кинематографом», заметим, что за этой метафорой разверзается бездна ускользающих смыслов: от сентенций о том, что кинематограф — это «место памяти» и субстрат «коллективной памяти», или даже пафосного отождествления «кинематограф как память» до пессимистических констатаций: «кинематограф как беспомыслие». Впрочем, абстрактные сознательные кружения в беспомощных попытках схватить смыслы «кино-памятливости» и «кино-непамятуемости» после Нора, Хальбвакса, Рикера, Хаттона и в особенности после «Кино» Делеза или, скажем,

¹ Ср.: Ибо если бы жертвы Ты восхотел, я дал бы ее, — к все-сожжениям не будешь благоволять. Жертва Богу дух сокрушен, сердце сокрушено и смиренно Бог не уничижит (Пс. 50:17).

² См.: Лишаев С. Помнить фотографией. СПб.: Алетейя, 2012. 140 с. (Тела мысли).

«Памяти Тиресия» Ямпольского, обречены на заведомую неудачу и могут послужить разве что изящной интродукцией к теме наших размышлений, скромная цель которых — связать понятия «память», «огонь» и «жертва», обратившись к кинематографическим воспоминаниям о пожаре Москвы 1812 г.

О кинематографической памяти можно говорить лишь с рядом известных оговорок. «Непрочность» ее следов, «зыбкость и хрупкость» ее образов (в сравнении, к примеру, с литературными или живописными), а также изменчивость и подвижность «киновоспоминаний» в данном случае связаны не только с самой природой киноязыка игрового фильма (избранного в качестве нашей исследовательской мишени), но и с тем самоочевидным фактом, что первые кинематографические воспоминания о событиях Отечественной войны 1812 г. могли возникнуть не ранее изобретения братьев Люмьер, стало быть, спустя несколько десятилетий после того, как отшумели канонады наполеоновских сражений, тела последних участников битв были преданы земле, а устная память о войне сменилась письменной.

Подобную кинопамять можно было бы поименовать, прибегая к блистательному неологизму Марианны Хирш, кинематографической «постпамятью»³. Невольное историческое дистанцирование запоздалых «киновоспоминаний» от схватываемых ими первособытий делает такие «свидетельства истории» едва ли более надежными, чем игра фантазмов и конфабуляций, дежавю и жамевю. Предметом вопрошания такой кинематографической памяти может стать разве что сама игра ее вопрошаний — сами истоки ее неустойчивости и формы ее изменчивости.

Это тем более справедливо, если учесть, что клад, который мы тщимся отыскать в археологических пластах исторической памяти, именуется «Пожар Москвы», — то, что невольно ускользает от строгости «догм» и грозит скрыться под покровом неоднозначности «докс». Два столетия не умолкающий спор множит и оставляет недоотвеченными

нескончаемые цепи вопросов, обрастая шлейфом цитат и противоречивых комментариев, порождая целый сонм сомнений. Кто поджег? С какой целью? Варварство это или жертвенный жест веры? Позор или слава? Преступление или подвиг? Безрассудство или расчет? Следствие буйства дионисийской стихии или результат аполлонической взвешенности? Отчаянный вызов диких скифов просвещенному монарху или рафинированная сдержанность спокойного решения, осуществить которое возможно было лишь путем жертвоприношения, в основе коего — самоотрешение и самоотречение?

Если верно утверждение, что первособытием иудейской и, вслед за нею, христианской памяти служит своего рода травма бытийного разрыва — образ разрушенного Храма, то сложно было бы не поддаться искушению предположить, что в сердцевине российской памяти двух последних столетий лежит не менее трагический опыт переживания онтологического разрыва — образ сожженной святыни: обращенного в пепелище древнейшего, «сердцевинного» первопрестольного града. Есть в исторической памяти об огненной жертве этого «святого града» нечто неотвратимое, неустранимое. Сколь бы упорно ни пытались историю переписывать, как бы искусно ни стремились прошлое переиначивать, сквозь палимпсесты Хроноса проглядывает некая странная «памятливая провиденция» — не в грядущее вглядывающаяся, но отброшенная вспять неизбежность. И если на дне колодца воспоминаний глубиной в два столетия — не утешительный «белый камень», а ужас зияния без-дны: отчаянного сожжения святыни, то каковы пути преодоления этой «травмы памяти»⁴?

⁴ Исследования на тему «память и травма» в национальных контекстах, как правило, разворачиваются в четырех концептуальных направлениях: психоаналитическом, «меморативном» (как один из векторов рефлексии в рамках memory studies), ситуационного анализа (так наз. case study) и историко-культурологическом, и несть числа примерам глубоких и емких попыток отыскать своеобразные пути аналитических разметок на этом междисциплинарном распутье. См., например: Руткевич А. М. Психоанализ, история, травмированная «память» // Феномен прошлого. М.: ГУ-ВШЭ, 2005. С. 221-250; Селлава-Колбовска Э. К. Тяжелый груз воспоминаний и неудобные «места памяти». Исследование коллективной и культурной памяти о событиях 17 января 1945 года в Варшаве / Эва Кристина Селлава-Колбовска // ИНТЕРакция. ИНТЕРвью. ИНТЕРпретация. 2011. Вып. 6. С. 58-68; Chernysh M. Historical trauma and memory: the case of the Afghan war / Mikhail Chernysh (там же. С.77-87); Иларионова Т.С. Травмы прошлого в

³ Подробнее о концепции «постпамяти» см.: Hirsch M. Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory / Marianne Hirsch. Oakland, CA: CreateSpace Independent Publishing Platform, 2012. 320 p.; Hirsch M. The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust / Marianne Hirsch. Columbia University Press, 2012. 288 p. (Gender and Culture Series).

Здесь возможно, как минимум, три ответа, каждый из которых предъясняет свое суверенное право на трактовку кантовского принципа *als ob* — «как если бы».

Первый назовем «Летейскими водами» исторической анестезии (читай — амнезии): самый привычный способ самоисцеления, нередко объявляемый едва ли не единственным спасительным мнемоническим средством, данным нам, чтобы утолить жажду избавления от навязчивых теней прошлого. Это столь же небезопасное, сколь и кажущееся легким бегство из ада воспоминаний, вытеснение травмирующего события в забытие, тотальная негация опыта и решимость на его изгнание из эдема забывчивой памяти — по принципу «как если бы» этого события вовсе не было.

Второй путь противоположен течению Леты. Поименуем его «Мудростью Мнемозины»: изживание травмирующего опыта через его переосмысление и «приятие» его данности, освобождение от червоточин прошлого через усилие их непрестанного удержания в исторической памяти. Нет, не заживление язв, но, напротив, назойливое само-предъявление уязвленного воспоминания, его предельное само-обнажение, неустанное само-присутствие в сознании сего-дня. Именно благодаря этому и достигается примирение с прошлым — по принципу «как если бы» это событие травмы было единственно возможным и единственно желанным из всего, что могло бы быть.

Третий путь, как обычно, «срединный». Пролегая между Летейскими водами забвения и Мудростью Мнемозины, он дарован тем, кто недостаточно слаб, чтобы забыть, и недостаточно силен, чтобы помнить. Назовем это «Ухмылкой Парамнезии»: метаморфоза памяти, преформирование воспоминаний через цепь псевдореминисценций, замещений, эрзацев и подделок прошлого (что в психологических теориях имеет множество специальных наименований, таких как «гипомнезия», «криптомнезия» и проч.). Ухмылка Парамнезии — это погру-

жение в поток «иллюзий памяти», мысленных образов кажимости, мнемонических подмен и «примышляемых» смыслов — по принципу «как если бы» это травмирующее событие было не совсем таким, каким оно было, или таким, каким могло бы быть.

Три пути — три способа ускользнуть и от соблазна успокоительного забвения, и от грызущей «змеи воспоминаний» — образуют мнемонический тривиум. Думается, эти меморативные тропки побега от незаживающих ран прошлого очерчены в ментальном пространстве «нераздельно и неслиянно»: они нуждаются друг в друге и друг друга с неизбежностью порождают, предоставляя нам обманчивую свободу выбора.

Какой из этих путей избрала кинематографическая «постпамять» о пожаре Москвы 1812 г.? Разумеется, не первый, ибо сама попытка репрезентации в кинообразах этой великой исторической драмы — не что иное как способ избежать «невыносимой легкости» за-бытия. Однако кинематографическое «оживотворение» пожара Москвы в топосах коллективных воспоминаний культуры, сколь бы искусным и аффективным оно ни казалось, все же не в силах достичь вождельных горизонтов столь же всепамятливой, сколь и всепрощающей мудрости матери Муз Мнемозины. Очевидно, уже избежав первого, но все еще не обретя второго, приходится искать особый («третий») путь.

И здесь в какой-то мере уместна аналогия со знаменитым беотийским оракулом в Лейбадее — пещерой Трофония, перед входом в которую протекали два ручья — источники Леты и Мнемозины. Согласно Павсанию, пригубив вод из первого ключа, посвящаемый забывал обо всех горестях; и только после этого отваживался погрузиться во мрак подземелья. Вернувшись же из пещерного таинственного сумрака на белый свет, посвященный должен был пригубить вод из второго ключа, чтобы запомнить тот необычный опыт знания-и-переживания, который приобрел в пещере. Может, именно шок встречи с «купелью забвения вечных воспоминаний»⁵ и был причиной того, что человек, дважды минув стражей мнемонических границ — источники Леты и Мнемозины, — иными словами, пройдя кружной путь ухода-забвения

сознании немецкого населения СССР: проявления и последствия / Татьяна Илларионова // Травма прошлого в России и Германии: психологические последствия и возможности психотерапии: Материалы Российско-Германской конференции. М.: НОУ Ин-т Практической психологии и психоанализа, 2010. С. 182-187 и мн. др. В нашем случае эти теоретические ориентиры следует дополнить еще одним аналитическим вектором: визуальных исследований.

⁵ Киркегор С. Наслаждение и долг / Серен Киркегор; [пер. с дат. П. Ганзена]. К.: AirLand, 1994. С. 28.

и возврата-припоминания, утрачивал способность смеяться?»⁶

Кинематограф нередко сравнивают с пещерой: то ли трофониевой, сновидческой, одурманивающей сознание, то ли с платоновой, на стенах-экранах которой узники-зрители созерцают игру теней. Так или иначе, между усыпляющим разум летеийским потоком вселенской Амнезии и пробуждающим разум источником мудрости всеведущей богини Припоминания-Анамнезиса пролегает «третий», странный путь — загадочной и пугающей Ухмылки Парамнезии. Путь иллюзий и сомнений, симулякров и фантомов. Именно этой тропкой, похоже, и следует язык кинематографических образов, благодаря которым, которыми и вопреки которым то, что хранилось в памяти, забывается, а забытое вновь призвано быть воскрешенным в памяти.

Должно быть, самое время вспомнить восхитительную гипотезу о «кинематографичности» нашего мышления», которое, согласно (не любившему кино) знатоку и ценителю искусства памяти Анри Бергсону, фрагментарно и призвано монтировать отдельные снимки, нанизывая их «вдоль некоторого абстрактного, однообразного, невидимого стержня-процесса», составляющего основу «аппарата нашего постижения», и таким образом приводить в действие «известного рода внутренний кинематограф»⁷. Мнемонические орнаменты и мировой пещеры Платона, и трофонийского ущелья, и памяти культур подчинены неустанному движению образов-теней «внутреннего кинематографа», который и порождает символическо-воображаемо-реальный мир того самого «человека предположительно помнящего», что мечется в неразрешимом выборе тривиума, или, лучше сказать, круговорота: нескончаемого поединка извечных антагонистов Леты и Мнемозины и примиряющей их Парамнезии.

«...Кинематографичность улавливается в любых явлениях предшествующей культуры, так или иначе попавших в радиус дей-

⁶ «Пармениск потерял способность смеяться в трофонийской пещере, но снова приобрел ее на острове Делос, увидав уродливый обрубок, считавшийся изображением богини Лето. Нечто в роде этого было и со мной. В ранней юности я было разучился смеяться в трофонийской пещере; возмужав, я взглянул на жизнь открытыми глазами, засмеялся и с тех пор не перестаю...» — писал Серен Кьеркегор в «Афоризмах эстетика». См.: Там же. С. 20.

⁷ Бергсон А. Творческая эволюция. Материя и память / Анри Бергсон; [пер. с фр., предисл., примеч. И. И. Блауберг]. М.: Канон-пресс, Кучково поле, 1998. С. 339.

ствия кино. Кинематографическими могут объявляться любые детали (как аналоги крупных планов), рубленный стиль (как аналог монтажа) или, наоборот, подчеркнуто континуальное построение (как аналог ленты или кинематографической памяти). По мере расширения сфер проекции такого подхода, вся культура ретроспективно приобретает кинематографический характер»⁸ — писал исследователь «Памяти Тиресия», интертекстуальности и кинематографа, и с этой мыслью сложно не согласиться. Именно такую ретроспективную метаморфозу образов прошлого культур, обретающих новую плоть в уклончивых синема-играх Парамнезии, и можно было бы назвать кинематографической «постпамятью». Наиболее лакомые из ее топосов — ареалы кинообразов травматического опыта, то и дело вытесняемого в «коллективное бессознательное», но всякий раз неумолимо воскресающего в переименованных формах «коллективной памяти». Одним из подтверждений тому могут послужить кинематографические реминисценции о пожаре Москвы 1812 г.

Наполеоновская тема издавна служила воистину завораживающей приманкой для немого кинематографа. Некогда именно она инициировала поиски экспериментального визуального языка и новых формальных приемов киноавангарда — достаточно упомянуть «1812 год», снятый к столетию события, в 1912 г., Василием Гончаровым, или знаменитый «Наполеон» 1927 г. Абея Ганса, изобретшего полиэкранный и инверсионный кинематографический образ видимого и видящего именно в ходе работы над этим фильмом. Однако для продолжения разметок траекторий нашего мнемонического тривиума, скорее, следовало бы обратиться не к подобным темам классических кинорефлексий, а к связке ключевых мотивов «травмы памяти», а именно: огня и жертвы, — представленных в различных экранизациях одного и того же литературного произведения. Речь идет, в первую очередь, конечно же, о романе «Война и мир» Льва Толстого и трех наиболее известных его экранизациях: 1956 г. (Кинга Видора и Марио Сольдати), оscarоносного фильма 1967 г. (Сергея Бондарчука) и 2007-го (Роберта Дорнхельма)⁹.

⁸ Ямпольский М. Память Тиресия. Интертекстуальность и кинематограф. М.: РИК «Культура», 1993. С. 134-135.

⁹ Нельзя не упомянуть в этом ряду также два снятых в России немых фильма «Война и мир»: первый — 1913 года, второй — 1915-го (режиссеры Я. Протазанов и В. Гардин), а также британский минисериал 1972-1974 года Дэвида Конроя

Следует уточнить, что очерчивание проблем принципиальной языковой непереводимости: возможностей и невозможности интермедиальной *транс-ляции*, *транс-мутации* понятий и образов, *транс-миссии* текстов скриптуальных в визуальные, — так же как и компаративистская аналитика различных версий «*экранизации памяти*»: американской (наивно-реалистической), российской (пафосно-метафизической) и европейской (квази-сентиментальной) — отнюдь не входят в круг наших задач. Заострим внимание лишь на сквозных, кочующих из фильма в фильм шокирующих эпизодах пожара Москвы, в которых язык кинематографа, похоже, подходит к границам невыразимого, а понятийная безъязыкость и дискурсивная беспомощность обрастают визуальными коннотациями необычайно выразительных «образов без-Образного и без-обрАзного», парадоксального в своей чудовищности акта «самосожжения града».

С долей лукавой осторожности и упрощающей условности можно утверждать, что во всем многообразии спектра кинематографических приемов создания визуальных образов пожара в «экранизациях памяти» доминируют три взгляда — то и дело сменяющие друг друга формы киноиллюзии, основанные на пульсации приближающего и удаляющего зрения, словно бы использующего увеличительную, прозрачную и уменьшительную линзы восприятия:

«*Взгляд в упор*». На первом плане — языки пламени, обрушение зданий, летящие балки и падающие стропила, столбы дыма и облака гари. Город гибнет. Режиссера, похоже, занимает не человек, а сама по себе архитектура уничтожения — сожжения Дома, Града, Мира. Буйство стихии, как она есть. Человеческая масса нелепо копошится вдали, обживая лишь задние планы кадра. Город — «фигура», человек — «фон». Маленький человек, лишенный каких бы то ни было персонифицирующих примет. Индивидуальные черты стерты. В самом деле, какое они имеют значение перед надвигающимся кошмаром апокалипсического Ничто? «*Время близко*». «Я» охвачено безумием агонии, растворено в стайках безоглядно бегущих, содрогается в инстинктивных

попытках спасения, утопает в толпе. Камера динамична и конвульсивна. Нервный монтаж. Трансфокаторы и тревелинг иной раз возносят точку зрения на высоту, примерно равную или той, с которой Брюллов созерцает гибель Помпеи, или той, с которой Брейгель наблюдает за «*Детскими играми*» нидерландского городка. Паника, бессмысленная суэта, судороги отчаяния, шумы, стоны, хаос, неразбериха.

«*Взгляд-хиазма*» — царство ярких кинопортретов и отраженных эффектов, возможных благодаря изменению масштабов объекта съемки и антуражей. Камера перемещается в один из интерьеров московских домов. На первом плане — человек в полный рост на привычном фоне уютного, обжитого мирка, который, кажется, готов вот-вот обрушиться, но все еще крепок. Человек на фоне дома или дом на фоне человека? Впрочем, не так важно: они вполне равнозначны и взаимозаменяемы. Человек и есть этот Дом. В укрытии стен, способных защитить от смертной угрозы, остается быть не более чем вуайеристом, подглядывающим за пожаром из приоткрытых глазниц/окон. Речь артикулирована, слова отчетливы. Камера бережно схватывает мельчайшие перепады настроений и динамику жестов. Лицо то и дело освещается внезапными вспышками света. В кадре нет огня, лишь знаки-заместители, сигнификаторы его присутствия — блики и зеркальные отражения, отблески и отсветы. Эти киноприемы в чем-то близки к живописи Тинторетто и маньеристов: дробный, мерцающий, контрастный свет из множества источников освещения, темные фоны, резкие рельефные тени. Да, с одной стороны — смута, тревога, подавленность. Но, вместе с тем, с другой, — и решимость заглянуть в зрачки Вселенской Необходимости Ананке. Это обреченный взгляд на трагедию, но не совсем лицом-к-лицу, а через стремительную чересполосицу сознательных отражений страшного огня, в свою очередь, отзеркаливающего сознание: человек устремляет взор в неумолимость истории, история — в неумалюемость человека.

«*Взгляд издалека*» наиболее отстранен от происходящего. Выбор предельно далекой точки стояния — и *от-стояния* — от распростертой на горизонте панорамы города, затянутого дымкой пожара, — знак *с-мирения* и *при-мирения*. Ни бунта, ни протеста — лишь усыпляющие, успокоительные ритмы скорбных кладбищенских горизонталей. Статич-

и французско-американскую ироническую реплику «*Love and Death*» 1975 года Вуди Аллена, которые пока оставим без комментариев.

ное панорамирование. Не человек распластан перед стихией, а она — перед человеком. В нарушении древних запретов оборачиваться вспять, в памяти оглядки на прошлое сознание подобно жене Лота, застывающей соляным столпом. Звуки стихают, уступая место царству шепота и безветренного покоя, которые грозят перерасти в мертвящую тишину и полное оцепенение. Эмоции и страсти угасают, инстинкты смолкают, наступает странная неподвижность. Безмятежность. Нет, не безразличие, а нечто вроде утишения-утешения безмерным, неисцелимым, неискоренимым горем. Камера прикована к бытию непроявленного, к едва различимым, скорее «внутренним», чем «внешним», движениям, — к повороту зрачков, подрагиванию век, шевелению губ. Черты лица взяты максимально крупными планами. Человек — «фигура», город — не более чем «фон». Город, созерцаемый как целое. Может, именно так Приам некогда взирал на развалины Трои? Взгляд охватывает панорамы объятых пламенем строений и словно парит, покидая пределы всех этих величественных разрушений. Он исполнен решимости и уверенности в грядущем восстановлении сгоревшей святыни.

«Взгляд в упор», «взгляд-хиазма» и «взгляд издалека» — не просто игра дистанций или смена кинематографических планов приближающейся и удаляющейся камеры. Перед нами — три маски, сквозь которые проглядывает ироническая усмешка киноязыка Парамнезии, три способа устройства искажающих фильтров видения. *Первое* — «я» раздавленное витальной стихией, захваченное жизненным порывом и вовлеченное в его смертоносность, вверченное в водоворот непоправимости исторического бытия, беспомощное и беззащитное, маленькое, жалкое, неразличимое в ряду себе подобных. *Второе* — «я» рефлектирующее и сомневающееся, испуганное, но не склонившееся перед ликом исторической неизбежности, упорствующее и силящееся ей противостоять, словно бы равновеликое огненной стихии, столь же дерзко вглядывающееся в нее, сколь и пристально ею разглядываемое. *Третье* — «я» мудро-отрешенное, утратившее чувствительность к трагедии, пребывающее за ее болевым порогом, *от-даленное-и-от-деленное* от первособытия травмы дистанцией «паноптического» *все-видения*, способного приоткрыть гигантский, сверхчеловеческий масштаб катастрофы.

Эти способы *кино-зрения* можно поставить в соответствие различным линзам *умо-зрения* — призмам ментальной оптики, фильтрам видения-и-ведения, экранирующим завесам сознания, силящегося забыть о травме и фатально не способного ее забыть. Границы между ними имеют разную степень проницаемости. Пульсируя, они маркируют уровни включенности в событие, степени погружения памятью в болезненный онтологический «разрыв» исторического континуума, — тот зияющий «провал» в памяти, который не суждено до конца заполнить-и-запомнить; тот «шов» по имени «сожжение града», который, наверное, никогда не удастся окончательно стачать, ибо он всегда чреват новой болью, новым разрывом-обнажением незаживающей раны.

Едва ли не трюизм — рассуждение о двойственности огня, соединяющего несоединимое: уничтожение и созидание, ужас смерти и благоговение перед жизнью, холодный мрак забвения пепелищ и теплый искрящийся свет воспоминаний. Огонь — *ag-nis, ig-nis* — означает «живой», «подвижный», что, возможно, подразумевает не только принципиальную нестатичность самого феномена, но и текучесть, неуловимость его смыслов. Заметим, что во взгляде историко-культурной ретроспективы «большого времени» огонь, тесно переплетающийся с семантикой памятования, оказывается также неизбежно связанным и с образом жертвы (ритуалы огненпоклонников и исповедание памяти-божества посредством возжиганий и воскурений, приношение жертвенного огня и сжигание жертвенных животных, поминальные свечи храмов и пламя «вечного огня» *et cetera*).

Так память, огонь и жертва словно бы становятся субститутами друг друга. И подобно тому, как огонь предстает перед сознанием в своей пугающе-притягательной, устрашающе-пленительной двуликости, и память оказывается неизбывно сдвоенной: она вечно преследуема ее двойником — забвением и *vice versa*. Но разве не так же и жертва соединяет потерю и обретение, смерть и новое рождение, неизбывно следующие друг за другом? Как странники и их тени, пребывают в своем непрекращающемся путешествии по сознательным ландшафтам память, огонь и жертва, полные игр двойничества, взаимных отзеркаливаний и отражений. Не эта ли поэтика удвоенной становится визуальным инструментом кинематографической Парамнезии,

благодаря которой кинообразы теряют устойчивость, перетекают друг в друга и оставляют зрителя в нерешительности и смятении неоднозначности — «по ту сторону добра и зла», побед и поражений, жизни и смерти — по ту сторону любых оппозиций; в том неизъяснимом, абсурдном прыжке через пропасть непонимания, в котором полюса сходятся и противоречия совпадают?

В киновоспоминаниях о пожаре Москвы 1812 г. память, огонь и жертва сошлись воедино, порождая ощущение метафизической и этической без-мерности и без-раз-мерности образа «спаленного пожаром» града в мерцающих проекциях нескончаемого гипостизирования и перетекания через протееву многоликость взаимных метаморфоз — микро-деталей и макро-панорам, внутренних и внешних пространств «я», «сердца», «дома», «мира», усиленных поэтикой извечного удвоения: града разума и сердца, града тела и души, града земного и небесного. Границы между ними неуловимы и прозрачны. Образ разрушенного-опустошенного-сожженного града есть в то же самое время и образ разрушенного-опустошенного-сожженного сердца, и образ разрушенного-опустошенного-сожженного мира.

«Зов огня», по словам Гастона Башляра, «хотя в современной действительности и не подтверждается никакими позитивными наблюдениями», по-прежнему «нас волнует»: «от Виктора Гюго до Анри де Ренье Гераклов костер служит ... символом участи человеческого рода»¹⁰. «Зов огня» не вытеснить в забвенье, он неизбежно прорывается в память и чреват все новыми и новыми жертвами — очистительными, искупительными. Ибо рождение нового жаждет принесения в жертву самого дорогого, невинного, чистого. Ибо рождение грядущего живет умерщвлением прежнего.

«Умиравший в огне, в отличие от других, умирает не в одиночку. Это поистине космическая смерть, когда вместе с [ним] гибнет вся Вселенная», — утверждал Башляр, размышляя не столько о Гельдерлиновском «Эмпедокле» (которого, вслед за Пьером Дерто, сравнивал с титаном, солнечным богом Гиперионом-Гелиосом), сколько о самом порыве к добровольному принесению себя в жертву огненной стихии.¹¹ «Мало потерять плоть, костный

мозг, сок и влагу. Лишиться огня ... — вот настоящая жертва. Жизнь может зародиться только ценой этой жертвы».¹² Лишиться забвения, — продолжим мы, — вот настоящая жертва. Память может существовать только ценой этой жертвы. Так «зов огня», сливаясь с «зовом памяти» и «зовом жертвы», образуют дивные полифонические созвучия — гулкое двухсотлетнее эхо, отзывающееся в травмированном сознании культуры.

Собственно, визуальным акцентом кинематографических реминисценций о войне 1812 г. был и остается пожар Москвы, оставляющий за кадром сокрытые причины исторической катастрофы. Патриотический поступок российских мужиков? Бездушный цинизм пьяных французских солдат? Следствие хаоса и сумятицы? Выполнение воли и тайного указания Александра I? Исполнение распоряжения М. И. Кутузова? Или все же реализация плана Ф. В. Ростопчина, который, как известно, отрицал свой поступок и отрекся от славы поджигателя? Не стал ли для России пожар Москвы своего рода символическим парафразом «самосожжения Сарданапала»? Ответы на эти каверзные вопросы содержатся, разве что, в свитках папируса дочери Зевса и Мнемозины, Музы истории Клио, или — что, впрочем, может, то же самое — в невербализуемых кинообразах-аффектах сожженного и восставшего из пепла града.

Можно до бесконечности перебирать четки смыслов, нанизывая их один за другим во «внутреннем кинематографе» мышления: забвение, принесенное в жертву памяти; память, нуждающаяся в жертвенном приношении забвения; забвение — всеожжение воспоминаний, память — феникс, восстающий из пепла; огонь — жертвоприношение памяти; огненная жертва — поклонение-памятование; жертвенное забвение во имя воскрешения в памяти *et cetera*. Слово бы к образам огненной жертвы в кинематографической «постпамяти» взывают поэтические строки из «Комедьянта»: «Вы столь забывчивы, сколь незабвенны»¹³. Кто они, и тот, кто отдавал приказ о сожжении Москвы, и тот, кто исполнял его, спешно вывозя из города пожарные трубы, поджигая склады оружия, предавая огню тысячи строений, десятки мостов и башен, сотни храмов, кто они, эти российские

¹⁰ Башляр Г. Психоанализ огня / [пер. с фр., предисл. и примеч. И. В. Кислова]. М.: Прогресс, 1993. С. 37.

¹¹ Там же. С. 36.

¹² Там же. С. 76.

¹³ См.: Цветаева М. Театр / Собр. соч. в 7 т. М.: Эллис Лак, 1994. Т. 2. «Вы столь забывчивы, сколь незабвенны» [«Комедьянт»]. С. 321, 418.

«Анти-Геростраты», воскрешаемые Парамнезией кинопамяти в своей чарующей, заманчивой правдоподобности?

Если поджигатель храма Артемиды был приговорен эфесскими жрецами к забвению, то поджигатели Москвы были обречены на расстрел солдатами наполеоновской армии. Но столь же вопреки, сколь и благодаря огненной жертве поджигатели остаются в памяти. Герострат сжигает храм во имя славы, но это слава злодеяния — память кощунственного, пустого, бессмысленного жеста — жеста отрицания, итогом которого становится разверзнутая в сердцевине бытия

холодная бездна тотального ничто. Анти-Герострат (а под этим именем могут скрываться Ростопчин, Александр I, Кутузов, императорская армия и весь российский народ) сжигает град, отказавшись от славы, но это слава благодеяния — память немислимой, исполненной полноты веры, *от-чаянной*, но не *от-чаявшейся*, воистину безумной жертвы — жертвы абсолютного приятия, животворящей, созидающей, воздвигающей в символическом центре мира «Столп и утверждение Истины». «Жертва Богу — дух сокрушенный, сердца сокрушенного и смиренного Бог не презрит»¹⁴.

Список литературы:

1. Башляр Г. Психоданализ огня [Текст] / Гастон Башляр ; [пер. с фр., предисл. и примеч. И. В. Кислова]. — М. : Прогресс, 1993. — 176 с.
2. Бергсон А. Творческая эволюция. Материя и память [Текст] / Анри Бергсон ; [пер. с фр., предисл., примеч. И. И. Блауберг]. — М. : Канон-пресс, Кучково поле, 1998. — 384 с.
3. Иларионова Т.С. Травмы прошлого в сознании немецкого населения СССР: проявления и последствия [Текст] / Татьяна Иларионова // Травма прошлого в России и Германии : психологические последствия и возможности психотерапии: Материалы Российско-Германской конференции. — М. : НОУ Ин-т Практической психологии и психоанализа, 2010. — С. 182-187.
4. Киркегор С. Наслаждение и долг [Текст] / Серен Киркегор ; 3-е изд. ; [пер. с дат. П. Ганзена]. — К. : AirLand, 1994. — 504 с.
5. Лишаев С. Помнить фотографией [Текст] / С. Лишаев. — СПб. : Алетейя, 2012. — 140 с. (Тела мысли).
6. Руткевич А. М. Психоданализ, история, травмированная «память» [Текст] / А. М. Руткевич // Феномен прошлого. — М. : ГУ-ВШЭ, 2005. — С. 221-250.
7. Селлава-Колбовска Э. К. Тяжелый груз воспоминаний и неудобные «места памяти». Исследование коллективной и культурной памяти о событиях 17 января 1945 года в Варшаве [Текст] / Эва Кристина Селлава-Колбовска // ИНТЕРакция. ИНТЕРвью. ИНТЕРпретация. — 2011. — Вып. 6. — С. 58-68.
8. Цветаева М. Собрание сочинений : в 7 т. [Текст] / Марина Цветаева. — М. : Эллис Лак, 1994. — Т. 2. — 592 с.
9. Ямпольский М. Память Тиресия. Интертекстуальность и кинематограф [Текст] / Михаил Ямпольский. — М. : РИК «Культура», 1993. — 456 с. (Ad Marginem).
10. Chernysh M. Historical trauma and memory : the case of the Afghan war / Mikhail Chernysh // ИНТЕРакция. ИНТЕРвью. ИНТЕРпретация. — 2011. — Вып. 6. — С.77-87.
11. Hirsch M. Family Frames : Photography, Narrative and Postmemory / Marianne Hirsch. — Oakland, CA : CreateSpace Independent Publishing Platform, 2012. — 320 p.
12. Hirsch M. The Generation of Postmemory : Writing and Visual Culture After the Holocaust / Marianne Hirsch. — Columbia University Press, 2012. — 288 p. (Gender and Culture Series)

References (transliteration):

1. Bashlyar G. Psikhodanaliz ognya [Tekst] / Gaston Bashlyar ; [per. s fr., predisl. i primech. I. V. Kislova]. — M. : Progress, 1993. — 176 s.
2. Bergson A. Tvorcheskaya evolyutsiya. Materiya i pamyat' [Tekst] / Anri Bergson ; [per. s fr., predisl., primech. I. I. Blauberger]. — M. : Kanon-press, Kuchkovo pole, 1998. — 384 s.
3. Parionova T.S. Travmy proshlogo v soznanii nemetskogo naseleniya SSSR: proyavleniya i posledstviya [Tekst] / Tat'yana Illarionova // Travma proshlogo v Rossii i Germanii : psikhologicheskie posledstviya i vozmozhnosti psikhoterapii: Materialy Rossiysko-Germanskoy konferentsii. — M. : NOU In-t Prakticheskoy psikhologii i psikhodanaliza, 2010. — S. 182-187.

¹⁴ Пс. 50:17.

4. Kirkegor S. Naslazhdenie i dolg [Tekst] / Seren Kirkegor ; 3-e izd. ; [per. s dat. P. Ganzena]. – K. : AirLand, 1994. – 504 s.
5. Lishaev S. Pomnit' fotografey [Tekst] / S. Lishaev. – SPb. : Aleteyya, 2012. – 140 s. (Tela mysli).
6. Rutkevich A. M. Psikhoanaliz, istoriya, travmirovannaya «pamyat'» [Tekst] / A. M. Rutkevich // Fenomen proshlogo. – M. : GU-VShE, 2005. – S. 221-250.
7. Sellava-Kolbovska E. K. Tyazhelyy gruz vospominaniy i neudobnye «mesta pamyati». Issledovanie kollektivnoy i kul'turnoy pamyati o sobytiyakh 17 yanvarya 1945 goda v Varshave [Tekst] / Eva Kristina Sellava-Kolbovska // INTERaktsiya. INTERv'yu. INTERpretatsiya. – 2011. – Vyp. 6. – S. 58-68.
8. Tsvetaeva M. Sobranie sochineniy : v 7 t. [Tekst] / Marina Tsvetaeva. – M. : Ellis Lak, 1994. – T. 2. – 592 s.
9. Yampol'skiy M. Pamyat' Tiresiya. Intertekstual'nost' i kinematograf [Tekst] / Mikhail Yampol'skiy. – M. : RIK «Kul'tura», 1993. – 456 s. (Ad Marginem).
10. Chernysh M. Historical trauma and memory : the case of the Afghan war / Mikhail Chernysh // INTERaktsiya. INTERv'yu. INTERpretatsiya. – 2011. – Vyp. 6. – S.77-87.
11. Hirsch M. Family Frames : Photography, Narrative and Postmemory / Marianne Hirsch. – Oakland, CA : CreateSpace Independent Publishing Platform, 2012. – 320 p.
12. Hirsch M. The Generation of Postmemory : Writing and Visual Culture After the Holocaust / Marianne Hirsch. – Columbia University Press, 2012. – 288 p. (Gender and Culture Series).