

“ИДА”: ТРАВМИРУЮЩАЯ ПАМЯТЬ В СОВРЕМЕННОМ КИНЕМАТОГРАФЕ

© 2015

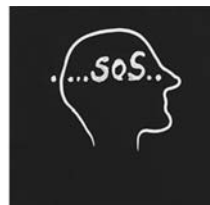
А.С. Цыганков

О связи философии и искусства написано так много, что добавить к этому уже, кажется, нечего. В XIX веке речь шла, в основном, о литературе, причем в конце века — в основном, наверное, после романов Ф.М. Достоевского — заговорили уже и об обратном воздействии — влиянии художественной литературы на философию. В XX веке появился даже новый литературный жанр — “философский роман”, впрямую это взаимодействие воплощавший; тогда же к литературе добавились живопись и, в меньшей степени, музыка. Кинематограф в этом плане привлекал не столь пристальное внимание. А между тем его специфика дает огромные возможности для прямого, хотя и не словесного, отражения философской проблематики. Вот только интеллектуальная атмосфера для воплощения и осознания подобного взаимодействия созрела не так быстро — ну так и сам кинематограф на века и тысячелетия моложе других искусств... Но сегодня она, кажется, уже вполне созрела.

В 2013 году на киноэкраны вышел фильм Павла Павликовского “Ида”. Смысловый центр фильма, который задает его структуру, стягивает сюжетные линии и позволяет реализоваться прочим, “неструктурным” элементам, — поиск останков убитых во время войны родственников главных героинь. И он плотно связан с проблематикой памяти ключевых персонажей фильма, чьи индивидуальные различия определяют траекторию судьбы каждого из них.

Фильм получил множество кинематографических наград, а в этом, 2015 году — и “Оскара” как “лучший фильм на иностранном языке”. Это — хороший “информационный повод” взглянуть на него сквозь призму некоторых современных философских концепций. Благо оснований для подобного взгляда немало.

Мы не знаем, читали ли создатели “Иды” труды Гуссерля и экзистенциалистов. Очень может быть, что читали: Польша — страна, где академическая гуманитарная образованность — вещь вполне обычная для деятелей искусства. Но это неважно: нас интересуют не заимствования и “переводы”, а рецепции, имеющие отношение не столько к индивидуальному сознанию, сколько к культуре в целом и рождающие в нашем случае параллели между философскими проблемами и коллизиями кинематографического текста. А также интеллектуальная атмосфера, которая актуализирует эти параллели в сознании созда-



**ЭКСТРЕМАЛЬНАЯ
СИТУАЦИЯ**



**Цыганков
Александр
Сергеевич** —

аспирант кафедры философии Волгоградского государственного социально-педагогического университета. В журнале “Человек” публикуется впервые. E-mail: m1dian@yandex.ru

161



теля и зрителя, выводя их почти что на “поверхность”. В искомом для нас смысле особенно интересно феноменологическое описание индивидуальной памяти героинь фильма. Оно же позволяет высветить и еще одну отразившуюся в фильме культурологическую проблему: проблему коллективной травмирующей памяти, в данном случае — проблему присутствующей в польской культуре памяти об убийствах евреев во время Второй мировой войны и способов “проработки” этого прошлого.

В начале фильма перед зрителем предстает картина жизни послушницы Анны в одном из монастырей Польши 60-х годов XX века. Анна готовится перейти в новый социальный и духовный статус — стать монахиней. Однако настоятельница монастыря требует, чтобы перед этим послушница встретила со своей тетей Вандой Грус — единственной оставшейся в живых родственницей. Подобное условие настоятельницы, вовсе не обязательное для принесения монашеского обета, служит первым указанием на проходящий через весь фильм имплицитный лейтмотив: всякое завершение жизни, физическое или символическое, взаимосвязано с заполнением, или, более точно, с мнимым заполнением всех существующих “пустых интенций”¹. Анна вынуждена отправиться к своей тете, о которой она знает, но с которой ранее никогда не встречалась, и осуществить акт заполнения “пустой интенции”, дабы не переносить ее в свою новую символическую жизнь монахини.

Вояж Анны приводит к открытию: она узнает, что ее настоящее имя — Ида Лебенштейн и что она — дочь евреев Хаима Лебенштейна и Розы Герц. Акт узнавания о своем прошлом, то есть заполнение подразумеваемых интенций о существовании родителей, подкрепляется фотографией матери с маленькой Идой на руках. Таким образом, перед нами открывается феноменологический горизонт индивидуального прошлого, в который попадает героиня фильма, заполнив “пустую интенцию” встречи с единственной живой родственницей: встреча привела ее к ее собственному прошлому и к тому, что от этого прошлого, как она полагает, должно остаться. Заполнение “пустой интенции” встречи с тетей — то, что было необходимо проделать перед сменой символического статуса, принятием монашеского обета, — раскрывает прочие “пустые интенции”, которые опять-таки коррелируют с родственниками Иды. Теперь ей нужно посетить их могилы, чтобы попытаться заполнить все связанные с ними возможные интенции. Но выясняется, что ее мать и отец не имеют могилы, “как и все евреи”, и их останки могут находиться “где угодно” — в лесу, в реке... Однако подобная информация, полученная от тети, не смущает Иду. Она настроена перед принятием монашеского обета заполнить все существующие для нее интенции прошлого. Вместе с Вандой они отправляются на поиски места упокоения своих близких. “Всякая актуальность подразумевает свои потенциальности, которые вовсе не являются пустыми возможностями, но содержательно, причем в самом актуальном переживании, интенцианально предначертаны” [2, с. 62]. Именно путь в поисках прошлого и его результаты и станут системообразующим элементом фильма, который определит жизненный путь героини.

Для тети Ванды прошлое, которое она рассказывает своей племяннице, не является “опосредованным”, но, напротив, выступает “непосредственным”. Она вступала в живые отношения со своей сестрой, память о ней сохранилась не из сообщений о прошлом, которые наделены всего лишь информационной составляющей, но из личного переживания этого самого прошлого, некогда бывшего ее настоящим. Несколько

¹ Понятие “пустой интенции”, введенное в философский дискурс Э. Гуссерлем, подразумевает эмпирически непререваемое отношение субъекта к действительности как к существующей независимо от субъекта. Гуссерль описывает переход “интенции” из “пустой” в “заполненную” следующим образом: “Сам этот перевод имеет характер осуществления (Erfüllung) акта, в котором нечто просто подразумевается, характер синтеза согласованного совпадения; он есть очевидное осознание правильности прежнего удаленного от вещи мнения” [2, с. 23.]

забегая вперед, также стоит отметить, что, вероятно, именно трагические события, которые произошли с семьей Ванды, могли определить выбор ею профессии прокурора: убийство родственников выступило тем событием-логосом, из содержания которого вся ее последующая жизнь наделялась смыслом. Говоря словами М. Хайдеггера, логос изымал сущее из его потаенности и давал увидеть как непотаенное [см.: 7, с. 33]: травмирующая память определяла, что и каким образом было увидено человеком в его жизни. Увиденное подобным образом событие, из череды которых и состоит жизнь, “всегда больше, чем момент, в который оно происходит и в который не умещается” [6, с. 282]. Подобная несоразмерность события самому себе обусловлена тем, что оно наделяется несвойственным ему самому по себе смыслом: человек — это существо, “экзистирующее” откуда-то “издалека” своего прошлого.

Подобная память-логос могла определить профессию прокурора, выбранную сценаристом для Ванды, чье прошлое, связанное с убийством близких, нуждается в восстановлении справедливости. Память о таком прошлом выступает тем основанием, откуда раскрывается горизонт “пустых интенций” человеческой жизни и оформляет собой проект жизни, на который “набрасывает” себя человек в попытке его выполнить, заполнить.

Таким образом, “живые воспоминания” Ванды задавали ее будущее и настоящее, наделяя их смыслом. Исходя из этого, обрыв связи с памятью о прошлом должен привести к потере смысла, цельности, взаимосвязанности настоящего и будущего. При этом сложно однозначно сказать, какими мотивами руководствуется Ванда, пускаясь вместе с Идой на поиски останков родственников. Можно предположить, что появление племянницы, как две капли воды похожей на свою мать, сестру Ванды, актуализирует живые воспоминания героини, толкавшие и толкающие ее к выполнению справедливости. В данном случае справедливость — это выяснение того, где захоронены родственники, кто и каким образом их убил.

Поиски местонахождения останков завершаются успехом: истинный убийца сам предлагает отвести героиню в лес и показать им место. Взамен героини должны обязаться признать за ним право владения землей (основной мотив убийства евреев — получение их земли), а также оставить в покое его отца, которого те подозревали в убийстве своих родных. Получив останки матери Иды и ее маленького брата, героини покидают убийцу на дне выкопанной ямы. Подобное оставление убийцы без какого-либо наказания и попросту без внимания, “в покое” (в дальнейшем он ни разу не появляется на протяжении фильма) маркирует его исключение из смыслового мира героиню.

Не вдаваясь в проблематику польской исторической политики, в рамках которой проблема убийств поляками евреев в период войны имеет особое значение, все же отметим, что этот момент фильма указывает на запечатленное признание польской вины перед евреями. Хотя, безусловно, подобное признание разделяет далеко не все польское общество: показанная в фильме история и другие подобные ей “вызывают много возмущенных откликов, потому что поляки привыкли воспринимать себя жертвами и героями” [1], но не убийцами и палачами. Однако интересно, как выглядит отношение к убийце: он исчезает из фильма сразу же после того, как возвращает спрятанные останки. Он не удостоивается никакой мести, о нем просто забывают, его вычеркивают из мира, оставляя сидящим на дне свежеврытой ямы в глухом лесу. Зрителя настойчиво наводят на мысль, что он за-



нимает в земле место убитых им. Иными словами, он, как ранее его жертвы, подвергается забвению, вычеркивается из модальности актуальной памяти.

Поиск завершен, останки убитых родственников найдены. Однако они требуют от тех, кто их отыскал, подобающего способа поведения. Говоря по-другому, акт заполнения “пустой интенции” — получение в свои руки останков близких людей открывает перед Идой и Вандой новые интенции, которые также требуют заполнения. Ключевой является необходимость погребения останков. С заполнением данной интенции возникает некий разлад.

После того, как Ида и Ванда выходят из леса, в котором оставляют убийцу, они отправляются на старое, заброшенное еврейское кладбище, расположенное в городе Люблине. Кладбище заросло деревьями, за ним никто не ухаживает, о нем забыли точно так же, как и об убитых родственниках главных героинь, к тому же оно огорожено забором и закрыто. О нем не помнят, а будучи погруженным в забвение, оно не вызывает потребности в охране: невозможно осуществлять целенаправленный акт хранения по отношению к тому, о чем ты не помнишь, и при этом проникнуть в заброшенное и забытое, лишь преодолев препятствие-стену — забор, которым кладбище огорожено. Именно на этом заброшенном кладбище закапывают останки своих близких Ида и Ванда.

“Закапывание останков” выступает ключевым моментом, который сильно повлияет на развитие сюжета. Останки не хоронятся, т.е. они не символизируются посредством ритуала, не проходят через то, что М.К. Мамардашвили назвал “машинами памяти”: “Ритуал есть способ введения человека в состояние, которое не длится природным образом” — отмечал Мамардашвили [5, с. 40]. Иными словами, наша память сама в себе не несет того основания, опираясь на которое она могла бы осуществлять функции хранения и актуализации пережитого. Естественным для человека является, напротив, механизм забвения, так как для его работы нет необходимости прилагать какие-либо усилия — естественно именно забывать, а не помнить. Чтобы наша память могла что-то вспоминать и что-то хранить, и создаются “машины памяти”, в том числе и ритуалы с символами, цель которых — посредством материальных предметов актуализировать воспоминания у носителей памяти. Сами ритуальные предметы и символизированные предметы культа (в данном случае погребального) — это как бы вынесенные за пределы человеческого субъекта хранилища памяти, при встрече с которыми запускается механизм актуализации-припоминания прошлого. А то, что делают наши героини, — это очевидно десимволизированное закапывание останков.

Здесь можно обратиться к “фундаменталь-онтологии” Хайдеггера, в которой осуществлялся и анализ феноменологии умирания человеческого присутствия. Немецкий мыслитель пишет о том, что “уход-из-мира присутствия в смысле умирания должен быть отличен от ухода-из-мира существа лишь-живущего. Скончание живущего мы схватываем терминологически как околевание” [7, с. 181]. Таким образом, отсутствие ритуальной практики погребения, простое закапывание человеческих останков приводит к тому, что память о них со временем должна будет стереться для героинь.

Описанный выше эпизод позволяет предположить, что зафиксированная в фильме проблематика памяти взаимосвязана с темой забвения. Останки убитых во время войны поляками евреев, которые были намеренно скрыты, забыты поляками, впадают в модальность

забвения и у самих оставшихся в живых евреев. В одном случае — сознательное, целенаправленное забвение как вытеснение драматических событий прошлого из пространства публичности и уклонение от попыток напоминания о них со стороны; в другом — нецеленаправленное забвение, выраженное в десимволизированном закапывании останков на забытом, заброшенном кладбище.

Далее сюжет фильма делает резкий поворот, в ходе которого обе главные героини лишают себя жизни. Ванда отнимает у себя физическую жизнь, выпрыгивая из окна, Ида решает отказаться от принятия монашеского обета и покидает монастырь, уничтожая свою жизнь на символическом уровне.

Попробуем проанализировать два этих эпизода самоубийства, спровоцированные памятью о травмирующем прошлом. Для Ванды настоящее и будущее конституировалось, осмысляясь из потери родственников — собирающего события-логоса, которое она пережила в молодости и к которому непременно обращалась при конструировании своего жизненного плана. Последний, в свою очередь, только и мог возникнуть в свете ее прошлого. Однако с утратой возможности вернуться в прошлое по причине отсутствия символического захоронения останков обреченных на забвение родственников три модальности времени “сжимаются” для Ванды, превращаясь в бесконечное настоящее. Ее прошлое будет забыто, и вместе с забвением этого прошлого становится невозможным связывать смыслом окружающий мир. Вместе с забвением прошлого лишается целостности мир личности, конституируемый этим прошлым. Лишенный целостности мир становится непригодным для жизни, что приводит к представлению о том, что продолжать ее невозможно. “Пустая интенция” мира исчезает, и вместе с этим для мыслящего субъекта теряется возможность ее заполнения, что представляется ему единственно истинным смыслом, так как “сколько видимости столько и бытия”, как говорит Гуссерль. Потеря памяти, не позволяющая заполнить “пустые интенции”, приводит к невозможности дальнейшего движения-жизни: прошлое, будущее и настоящее исчезает, “сворачивается” время, в границах которого только и может реализовываться движение. Исчезновение возможности движения приводит и к исчезновению самого пространства, в котором человек может найти себе место, т.к. “в известной степени можно говорить об онтологическом двуединстве пространства и движения” [3].

Иначе складывается дальнейший жизненный путь Иды. Она, так же, как и ее тетка, совершает акт самоубийства, однако это самоубийство является символическим: она отказывается принять монашеский обет и покидает монастырь. Для нее память об убитых родственниках не является памятью, которая конституирует, наделяет смыслом ее мир, как это было для Ванды. Память Иды “опосредована”: она сама, в доступных ей воспоминаниях о прошлом, не была непосредственным участником живого общения с погибшими родственниками, в ее прошлом убитые близкие стали существовать в тот момент, когда она узнала о том, что ее настоящее имя не Анна, но Ида. Поэтому закопанные на заброшенном кладбище десимволизированные останки обреченных на забвение матери и брата не могут выступать тем основанием, на котором стоит Ида, совершая символический акт самоубийства. Что же может выступить подобным основанием? По всей вероятности, здесь в очередной раз вступает в действие механизм заполнения “пустых интенций”, тесно связанный в рассматриваемом экзистенциальном измерении человеческого бытия с разработкой жизненного проекта и по-



следующим “набрасыванием” себя на него. Если Ванда потеряла свой проект вместе с утратой прошлого, представленного останками родственников, то Ида поняла, что символическое завершение ее жизни не может быть осуществлено, так как она еще не реализовала акт заполнения открывшихся для нее новых “пустых интенций”, не связанных с жизненным проектом монастырской послушницы. Уйдя из монастыря, Ида начинает вести образ жизни, который маркируется христианскими представлениями как неистинный: вступает в сексуальные отношения с женщиной до брака, начинает употреблять алкоголь и курить. Иными словами пытается реализовать все возможные, на ее взгляд, сформировавшийся под влиянием наблюдения за Вандой, “пустые интенции”, имеющиеся в ранне неизвестном ей мире.

После заполнения новых интенций она вновь возвращается в монастырь. Этот момент возможно также проинтерпретировать как осуществление “практической” феноменологической редукции. Редукция определяется как “срезание всего, что вошло в тебя помимо тебя, без твоего согласия и принципиального сомнения, а на правах не понятого пока и поэтому требующего расшифровки” [4, с. 29]. Ида “расшифровывает” тот мир, который в стенах монастыря был представлен ей как “неистинный”, и при помощи этого еще больше “расшифровывает” жизненный проект, существовавший у Анны-послушницы. В результате, заполнив “пустые интенции” внешнего по отношению к монастырю мира, осуществив редукцию своих собственных представлений, она в последних кадрах фильма с улыбкой идет по дороге, ведущей обратно к монастырю.

Таким образом, можно сказать, что в фильме нам представлены две модальности человеческой памяти — “опосредованная” и “непосредственная”, “нанизанные” на механизм заполнения “пустых интенций”, взаимосвязанный с жизненными проектами человека. Сама травмирующая память, прибывающая в “непосредственной” модальности, представляется в фильме как несущая угрозу человеку, превращающему ее в память-логос, из которого наделяется смыслом весь мир. При этом важную роль в фильме играет феномен забвения посредством десимволизации травмирующей памяти, что приводит к двойному самоубийству — физическому и символическому.

Интересным моментом выступает запечатленное в фильме выключение убийцы из мира главных героинь. Он как бы занимает место убитых им в вырытой в глухом лесу яме. Фильм предоставляет зрителю два способа забвения прошлого — целенаправленный (убийца) и нецеленаправленный (Ида и Ванда). И тот, и другой тесно взаимосвязаны с выпадением травмирующего прошлого из “машин памяти”, его десимволизацией.

Литература

1. Столя Д. Холокост как современная польская проблема?// Уроки истории XX век. URL: <http://urokiistorii.ru/memory/conf/51920> (дата обращения: 16.03.2015).
2. Гуссерль Э. Картезианские медитации. М.: Академический проект, 2010.
3. Замятин Д.Н. Метафизика путешествия// Человек. 2014. № 1. С. 5–17.
4. Мамардашвили М.К. Картезианские размышления. М.: Прогресс, 1993.
5. Мамардашвили М.К. Мой опыт нетипичен. СПб.: Азбука, 2000.
6. Мамардашвили М.К. Психологическая топология пути. М.: Ad Marginem, 1995.
7. Хайдеггер М. Бытие и время. М.: Академический проект, 2013.