

Федеральное государственное бюджетное
образовательное учреждение высшего образования
«Литературный институт имени А. М. Горького»

На правах рукописи

Фокеева Мария Петровна

**ТЕМА ТРАВМЫ В ЭСТЕТИКЕ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА:
ОПЫТ В. Г. ЗЕБАЛЬДА**

Специальность 09.00.04 – Эстетика

ДИССЕРТАЦИЯ

на соискание ученой степени
кандидата философских наук

Научный руководитель:
доктор философских наук, профессор
Татьяна Викторовна Кузнецова

Москва

2021

Оглавление

Введение.....	3
Глава 1. Основные теоретические аспекты и понятия эстетики травмы	
1.1. Аналитика травмы в эстетическом дискурсе.....	18
1.2. Фигура свидетеля и акт свидетельствования.....	38
1.3. Возвышенное в эстетике травмы.....	53
1.4. Художественная правда.....	62
1.5. Терапевтическое письмо.....	70
1.6. Пути репрезентации травматического опыта в различных видах искусства.....	77
Итоги первой главы.....	108
Глава 2. Разработка понятий эстетики травмы на материале романов Винфрида Георга Зебальда	
2.1. Своеобразие репрезентации травматического опыта в романах В. Г. Зебальда.....	112
2.2. Фигура свидетеля в романах В. Г. Зебальда.....	117
2.3. Возвышенное в романах В. Г. Зебальда.....	127
2.4. Художественная правда в романах В. Г. Зебальда.....	137
2.5. Терапевтические аспекты романов В. Г. Зебальда.....	146
Итоги второй главы.....	161
Заключение.....	166
Библиография.....	170

Введение

Актуальность темы исследования

Многие эстетические понятия в свете изучения современных культурных реалий требуют включения понятия травматического для возможности исследовать и оценить новые явления искусства XX века в перспективе исторических потребностей эстетического опыта.

Исследования искусства новейшего времени оказались в сложной позиции по отношению к инструментарию классической эстетики, так как травматический опыт, связанный с историческими событиями XX века, требовал переосмысления. Если реакция философии в лице экзистенциалистов положила начало новому типу философских текстов, то эстетика столкнулась с рядом проблем, которые остаются окончательно не разрешенными в настоящее время: возможность эстетического высказывания после катастрофических событий XX века, допустимость эстетизации предельного опыта насилия, функциональность понятий классической эстетики в свете травматического опыта, свидетельство как художественное высказывание и др.

В контексте вышеозначенных проблем, нам представляется актуальным рассмотреть эстетические понятия, связанные с исторической травмой, что позволит нам представить эстетику травмы как самостоятельное и крайне востребованное поле для исследований. Эстетика травмы выступает частью междисциплинарного исследовательского поля аналитики травмы, которое активно разрабатывается с 90-х годов XX века и включает в себя такие области, как социология, психоанализ и теория права, хотя, как отмечает отечественный исследователь Дарья Мартынова, «эстетизация ментальных болезней не в первый раз вызывает обсуждения и вскрывает новые дискуссионные поля»¹.

Аналитика травмы занимается исследованием коллективных пограничных переживаний, вызванных травматическими событиями, которые затрагивают

¹ Мартынова Д. О. Феминизация психических расстройств: «Клинический урок в Сальпетриер» // Художественная культура. 2021. № 1. С. 106

все сообщество в целом, а не только отдельно взятых индивидов. Наиболее значительную проблему для аналитики травмы представляют исторические события, которые можно классифицировать как историческую травму — война, геноцид и т. п.

Травматические переживания истории с большим трудом поддаются номинализации, часто свидетели травматических событий не способны выстроить связное повествование о пережитом опыте. В этом заключается своеобразие психологической реакции на травматический опыт.

Нередко попытка выразить травматический опыт в качестве художественной формы становится единственно доступным способом выражения опыта исторического насилия. Художественная форма нередко обращается к символическому языку, что дает возможность преодолеть невыразимое травмы.

Таким образом, под эстетикой травмы мы понимаем исследование коллективных травматических переживаний, выраженных в художественной форме. В данной работе мы рассматриваем художественные репрезентации исторической травмы.

По нашему предположению, эстетика травмы нуждается в собственном инструментарии для исследования подобных репрезентацией травматического опыта, поскольку категории классической эстетики не дают всей полноты исследовательских возможностей.

Художественные тексты немецкого писателя конца XX века Винфрида Георга Максимилиана Зебальда, на материале которых мы исследуем понятия эстетики травмы, представляются наиболее иллюстративными, поскольку именно Зебальд разработал новый тип письма, который наилучшим образом подходит для отображения травматического опыта. Говоря о Зебальде, мы имеем возможность говорить о целой волне носителей культурного сознания, отмеченного травмой. Зебальд реализует пространственную концепцию времени, в которой все события существуют одновременно, вовлекая таким

образом в повествование то поколение, которое не было отмечено непосредственно участием в травматических событиях истории, что делает Зебальда крайне актуальным автором в настоящее время. Кроме того, творчество Зебальда до сих пор мало изучено в России, существующие исследования позиционируют себя в поле филологии и литературоведения. С позиций эстетики исследования практически не представлены.

Таким образом, разработка ряда понятий эстетики травмы на материале романов Зебальда представляется актуальной для обобщения основных культурных процессов второй половины XX века.

Степень разработки проблемы

Эстетические концепции в рамках аналитики травмы являются объектом исследовательского интереса для огромного числа специалистов как в области собственно эстетики и философии, так и в других областях, например, психоанализа.

Главными теоретиками аналитики травмы являются такие западные исследователи, как Кэти Карут, Шошана Фелман, Дори Лауб, Алейда Ассман, Марианна Хирш и др. Необходимо подчеркнуть значимость работ американского историка и культуролога Кэти Карут «Невостребованный опыт: травма, нарратив и история» (“Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History”)² и «Литература на пепелище истории» (“Literature in the Ashes of History”)³. Карут вводит в дискуссионное поле понятие исторической травмы, на базе психоаналитической концепции Фрейда выделяет определенные качества травмированного сознания: диссоциацию, утрату памяти о травматическом опыте, невозможность построения нарратива вокруг травматического. Согласно Карут, определенные аспекты эстетики могут обладать терапевтическим свойством.

² Caruth C. Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History. – Baltimore: John Hopkins University Press, 1996.

³ Caruth C. Literature in the Ashes of History. – Baltimore. John Hopkins University Press, 2013. 144 p.

Важно указать коллективную монографию «Культурная травма и коллективная идентичность» (“Cultural Trauma and Collective Identity”) под редакцией социологов и философов Джеффри Александера, Петра Штомпки, Рона Айермана, Нила Смелзера и др., в которой концептуализируется понятие культурной травмы⁴.

Данную проблему разрабатывает и отечественный социолог Жан Тощенко, расширяя понятие культурной травмы до травмы общества⁵.

Кроме того, для нашего исследования значима работа философа Франклина Рудольфа Анкерсмита «Возвышенный исторический опыт», в которой дается философское обоснование понятию исторической травмы⁶.

Психологию искусства можно считать почвой для разработки понятий эстетики травмы. Отечественный философ и эстетик Олег Кривцун пишет, что для психологии искусства «чрезвычайную важность представляют разработки теории бессознательного»⁷. Изучение влияния психических патологий на творчество является одним из направлений развития психологии искусства и философии психиатрии, что представлено в работах философа Вадима Руднева⁸ и психиатра и философа Бориса Воскресенского⁹.

Психология искусства работает не только с понятиями патологии, травмы и бессознательного, но и с понятием памяти, актуальным для разработки эстетики травмы.

В отечественных исследованиях широко изучено данное понятие и его функциональность в контексте культурологии и искусствоведения, следует упомянуть сборник статей «Память как объект и инструмент искусствознания», составителями которого являются искусствоведы Анна Корндорф и Екатерина

⁴ Cultural Trauma and Collective Identity // Eds. by J. C. Alexander, R. Eyerman, B. Giesen, N. Smelser, P. Sztompka. – Berkeley: University of California Press, 2004.

⁵ Тощенко Ж. Т. Травма общества: между эволюцией и революцией (приглашение к дискуссии) // Полис. Политические исследования. 2017. N 1. С. 70-84

⁶ Анкерсмит Ф. Возвышенный исторический опыт. - М.: Европа, 2007.

⁷ Кривцун О. А. Психология искусства. - М.: Издательство Литературного института им. А. М. Горького, 2000. С. 9

⁸ Руднев В. Философия языка и семиотика безумия. – М.: Издательский дом «Территория будущего»

⁹ Воскресенский Б. А. Творчество и психическая патология // Художественная культура. 2019. № 3. С. 22-37

Бобринская¹⁰.

Философ и культуролог Николай Хренов обращается к проблеме исторической памяти в современном кинематографе¹¹.

Американский литературовед Марианна Хирш является автором понятия постпамять, которое предусматривает новое эстетическое измерение для художественных работ, посвященных исторической травме, т. н. работ постпамяти¹².

Среди отечественных исследователей собственно феномена травмы необходимо выделить историка культуры, антрополога Сергея Ушакина и философа Елену Трубину, составителей сборника статей «Травма: пункты»¹³; философа Елену Петровскую и ее работу «Безымянные сообщества», в которой ставится вопрос о возможностях номинализации травматического опыта¹⁴; культуролога Оксану Мороз, изучавшую культурную травму в русской литературе конца XX века¹⁵; Дарью Мартынову, исследователя феномена патологии и травмы в искусстве¹⁶; Людмилу Сараскину, литературоведа, исследователя творчества Александра Солженицына¹⁷.

По разработке специфических явлений, сопряженных с эстетикой травмы, важно выделить работу немецкого философа Теодора Адорно «Негативная диалектика», которая проблематизирует возможности качественно нового эстетического высказывания¹⁸.

В отношении разработки явлений нового времени, связанных с

¹⁰ Память как объект и инструмент искусствознания. / Сост. Бобринская Е. А., Корндорф А. С. – М.: Государственный институт искусствознания, 2016

¹¹ Хренов Н. А. Культура и историческая память (начало) [Электронный ресурс] // Культура культуры. 2021. № 1. URL: <http://cult-cult.ru/culture-and-historical-memory/>

¹² Hirsch M. The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust. - New-York: Columbia University Press, 2012.

¹³ Травма: пункты. Сборник статей / Сост. С. Ушакин и Е. Трубина. – М.: Новое литературное обозрение, 2009.

¹⁴ Петровская Е. В. Безымянные сообщества. – М.: Фаланстер, 2012. 384 с.

¹⁵ Мороз (Молчанова) О. В. Феномен культурной травмы в эпоху надлома империи // Искусство в эпоху надлома империи: религиозные, национальные и философско-эстетические аспекты. Материалы Международной конференции (17-19 мая 2010 г.). - М. : ГИИ, 2010. С. 514- 515.

¹⁶ Мартынова Д. О. Образ «истерического и патологического тела» в искусстве Поля Рише // Художественная культура. 2020. №3. С. 252-271

¹⁷ Сараскина Л. И. Александр Солженицын. - М.: Молодая гвардия, 2008

¹⁸ Адорно Т. В. Негативная диалектика. – М.: Научный мир, 2003

фотографией, необходимо указать работу одного из влиятельнейших философов и эстетиков XX века Вальтера Беньямина «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости», посвященную специфике фотографии как медиасвидетельства¹⁹, «Смотрим на чужие страдания»²⁰ и «О фотографии»²¹ американского философа Сьюзен Зонтаг, «Camera lucida. Комментарий к фотографии» французского философа и семиотика Ролана Барта²², статьи культуролога Александры Юргеновой. Юргенева исследует обращение фотографии к чужому травматическому опыту²³, а также способы отображения патологических и травматических состояний средствами фотографии²⁴.

Большое влияние имеет ряд работ французских философов Жоржа Батая и Мишеля Фуко, в которых рассматриваются понятия предельного опыта. В области психоаналитических изысканий о последствиях травматического опыта необходимо указать труды как основателя психоанализа Зигмунда Фрейда, так и одного из влиятельнейших исследователей и теоретиков психоанализа Жака Лакана.

Отдельно выделены исследования, посвященные проблематике свидетельствования. В первую очередь это работа французского философа и писателя Жана Амери «По ту сторону преступления и наказания»²⁵, которая является аналитической реконструкцией травматического опыта и собственно свидетельством об этом опыте; литературные свидетельства итальянского писателя, узника Освенцима Примо Леви²⁶; труды немецкого историка Фолькера Хаге²⁷.

¹⁹ Беньямин. В. Учение о подобии. Медиаэстетические произведения. – М.: Изд-во РГГУ, 2012.

²⁰ Зонтаг С. Смотрим на чужие страдания. - М.: Ад Маргинем, 2014

²¹ Зонтаг С. О фотографии. - М.: Ад Маргинем, 2015

²² Барт Р. Camera lucida. Комментарий к фотографии. - М.: Ад Маргинем, 2011

²³ Юргенева А. Л., Зарицкая А. Б. Современные социальные фотопроекты в медиaprостранстве: эстетика и смыслы // Художественная культура. 2020. №1. С. 331-368

²⁴ Юргенева А. Л. Медицинская фотография XIX века: образы нормы и патологии // Художественная культура. 2018. №1. С. 216-237

²⁵ Амери Ж. По ту сторону преступления и наказания. Попытки одоленного одолеть. - М.: Новое издательство, 2015.

²⁶ Леви П. Канувшие и спасенные. - М.: Новое издательство, 2010

²⁷ Хаге Ф. Чувства, погребенные под обломками. Как немецкие писатели справлялись с темой бомбежек // Неприкосновенный запас: дебаты о политике и культуре. 2005. N2. С. 337-347

Работа культуролога Шoshаны Фелман и психоаналитика Дори Лауб «Свидетельство: кризисы свидетельствования в литературе, психоанализе и истории» (“Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History”)²⁸. Лауб исследует психоаналитические аспекты свидетельства, а также специфику нарратива в дискурсе свидетельства, Фелман обращена к художественным высказываниям, которые работают как свидетельства.

Для философского переосмысления феномена свидетельствования в аналитике и эстетике травмы значима работа итальянского философа Джорджо Агамбена «Номo sacer. Что остается после Освенцима: архив и свидетель»²⁹.

В исследовании произведений искусства, которые мы рассматриваем с позиций эстетики травмы, весьма полезным оказался ряд работ по литературоведению, культурологии, истории кино и театра, а также по теории и истории живописи.

В отношении литературы мы выделяем работы исследователей блокадного текста Андрея Муджабы и Полины Барсковой, которые предельно точно и последовательно работают с разными способами переживания исторической травмы. Речь идет о труде «Блокадные нарративы. Сборник статей»³⁰, а также о книге Барсковой «Седьмая щелочь»³¹.

Интерес представляют изыскания отечественного филолога и культуролога Ильи Кукулина, занимающегося исследованиями исторической травмы в России, для нашей диссертации особенно важны его работы, посвященные поэзии, в частности текстам американского поэта Чарльза Резникоффа³².

В контексте исследований кинематографа в ключе эстетики травмы следует указать работы философа и теоретика культуры Михаила Ямпольского³³; книгу

²⁸ Felman Sh., Laub D. Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History. – New York: Taylor & Francis, 1992.

²⁹ Агамбен Дж. Номo sacer. Что остается после Освенцима. – М.: Европа, 2012.

³⁰ Блокадные нарративы. Сборник статей / Сост. П. Барскова и Р. Николози. – М.: Новое литературное обозрение, 2017.

³¹ Барскова П. Седьмая щелочь. Тексты и судьбы блокадных поэтов. - СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2020

³² Кукулин И. Хроникер [Электронный ресурс] // Портал «Букник». URL: <http://booknik.ru/today/fiction/xroniker/>

³³ Ямпольский М., Кириллова О. Кинематограф как травма, фильм как памятник, смысл как аффект (Беседа с

философа Валентина Михалковича «Избранные российские киносыны»³⁴, в которой искусство кино автор рассматривает в том числе с позиций юнгианского анализа; статью культуролога Екатерины Сальниковой «Образы насилия в западном кинематографе 1910-1920-х гг.: ментальный субстрат «перманентной войны»», раскрывающую актуальность концепции свидетельства в искусстве³⁵.

В изучении театральных репрезентаций исторической травмы большое значение имеют работы отечественного театроведа, специалиста по творчеству польского режиссера Ежи Гротовского Полины Степановой³⁶; статья философа и эстетика Евгения Дукова, отмечающая тяготение современного театра к интерактивности³⁷; работа западного специалиста и театрального теоретика Роуз Биггин, посвященная проблеме иммерсивного театра и иммерсивного опыта³⁸.

По истории изобразительного искусства, отображающего травматические события истории или состояние травмированного сознания, выделим книгу французского философа-постструктуралиста Жилия Делеза «Логика ощущения»³⁹, а также статьи Уве Шнееде⁴⁰ и Пола Фокса⁴¹, посвященные состоянию живописи во время и после Первой мировой войны.

В отношении исследований собственно эстетических аспектов творчества В. Г. Зебальда надо сказать, что работы отечественных исследователей-эстетиков практически не представлены в научном пространстве.

Касательно специфики литературы XX века, которую можно применить к

Михаилом Ямпольским) [Электронный ресурс] // НЛЮ. 2013. № 124.

³⁴ Михалкович В. И. Избранные российские киносыны. - М.: Аграф, 2006

³⁵ Сальникова Е. В. Образы насилия в западном кинематографе 1910-1920-х гг.: ментальный субстрат «перманентной войны» // Вестник славянских культур. 2014. №4 (34). С. 178-195

³⁶ Степанова П. Театр без кулис. Театральные опыты Ежи Гротовского. - СПб.: Гиперион, 2008; Степанова П. Театр и не-театр Ежи Гротовского. - М.: Совпадение, 2015. 215 с.

³⁷ Дуков Е.В. Парадоксы пространства // Философские науки. 2019. Т. 62. № 8. С. 122-138

³⁸ Biggin R. Immersive Theatre and Audience Experience: Space, Game and Story in the Work of Punchdrunk. - London: Palgrave Macmillan, 2017

³⁹ Делез Ж. Логика ощущения. – СПб.: Machina, 2011.

⁴⁰ Шнееде У. М. Изобразительное искусство 1914-1918 [Электронный ресурс] // Гёте-Институт. URL: <https://www.goethe.de/ins/ru/ru/kul/mag/20667939.html>

⁴¹ Fox P. Confronting Postwar Shame in Weimar Germany: Trauma, Heroism and the War Art of Otto Dix // Oxford Art Journal. 2006. Vol. 29, N 2. 247-267 p.

текстам Зебальда, выделяется работа философа, литературоведа и культуролога Игоря Кондакова «Пространство смысловой неопределенности», в которой, в частности, исследуется феномен интермедиальности⁴².

Из зарубежных источников необходимо выделить эссе Сьюзен Зонтаг «Разум в трауре», которое посвящено специфике письма Зебальда как способу номинализации травматического опыта; монографию Марка МакКаллоха «Понимая В. Г. Зебальда» (“Understanding W. G. Sebald”), в которой наиболее полно исследуется эстетический метод Зебальда. МакКаллох проблематизирует жанровую специфику, систему образов и структуру разнонаправленных нарративов в художественных текстах Зебальда⁴³; исследования западных специалистов Эрнестины Шлант⁴⁴, Тесс Льюис⁴⁵ и Энн Пэрри⁴⁶, которые указывают на особое место Зебальда в пространстве литературы, посвященной исторической травме.

Объект исследования

Объектом исследования нашей диссертационной работы является историческая травма в ее эстетическом прочтении.

Предмет исследования

Предметом данного исследования являются художественные репрезентации травматического опыта в искусстве XX века: в литературе, кинематографе, театре, живописи.

Цели и задачи исследования

Цель нашего исследования состоит в том, чтобы выделить основные понятия эстетики травмы из контекста аналитики травмы.

⁴² Кондаков И. В. Пространство смысловой неопределенности // Большой формат: экранная культура в эпоху трансмедийности. Часть 1 / Государственный институт искусствознания. - М.: Издательские решения, 2018. С. 57

⁴³ McCulloh M. Understanding W. G. Sebald. – Columbia: University of South Carolina Press, 2003.

⁴⁴ Schlant E. The Language of Silence. West German Literature and the Holocaust. - New-York: Routledge, 1999.

⁴⁵ Lewis T. W. G. Sebald: The Past is Another Country // New Criterion, Dec. 86. 2001. P. 85-90

⁴⁶ Parry A. Idioms for the Unrepresentable, in The Holocaust and the Text: Speaking the Unspeakable, ed. Andrew Leak and George Paizis. – New York: St. Martin’s, 2000. P. 109-124

Для достижения поставленной цели нам необходимо решить следующие задачи:

1. рассмотреть основные теоретические аспекты аналитики травмы и проследить их взаимосвязь с понятиями эстетики (от понятия травмы до феномена работ постпамяти), обозначить теоретическую значимость феномена эстетики травмы;
2. рассмотреть трансформацию классических понятий эстетики и проанализировать их функциональность в пространстве художественного высказывания;
3. сформулировать основные понятия области философского знания, которую мы называем эстетикой травмы (*фигура свидетеля, художественная правда, негативное возвышенное, терапевтическое письмо*) и дать им теоретическое обоснование;
4. рассмотреть практическое приложение понятий эстетики травмы на материале художественных текстов В. Г. Зебальда.

Методологические основания исследования

Методология нашего исследования в первую очередь строится на эстетической теории, которая основывается на анализе отдельных понятий эстетики травмы, таких как *фигура свидетеля, возвышенное и негативное возвышенное, художественная правда и терапевтическое письмо*. В первой главе данного исследования мы прибегаем к историко-философскому анализу теоретических работ по аналитике травмы с целью проследить эволюцию основных концепций исторической травмы и ее влияния на эстетику.

При работе с иллюстративным материалом — в особенности с романами В. Г. Зебальда — мы учитывали междисциплинарный характер эстетики травмы. Эстетические методы исследования в разработке собственно эстетических понятий при практическом исследовании художественного текста мы совмещаем с методами литературоведения и культурологическим подходом.

Научная новизна исследования

- В данной работе предпринимается одна из первых попыток среди отечественных исследований рассмотреть эстетику травмы как самостоятельное явление, имеющее значение для развития современных философских и эстетических концепций.
- Эстетика травмы рассмотрена как новое самостоятельное направление исследования, также сформирован ее понятийный аппарат.
- Мы формулируем ряд понятий, которые либо не рассматривались в контексте эстетики ранее, либо предлагаем новую интерпретацию, актуальную для прочтения произведений искусства, затрагивающих травматический опыт истории. Это *фигура свидетеля, негативное возвышенное, художественная правда, терапевтическое письмо*.
- *Свидетельство* рассматривается как новая форма эстетического высказывания, а именно в качестве риторической фигуры, то есть речь идет о сохранении риторических фигур, присущих репрезентации травмы и посттравматических состояний.
- *Негативное возвышенное* – понятие, которое мы применяем к ситуации исторической травмы для обозначения особого рода эстетического опыта, который возникает в столкновении с историческим насилием и не поддается рациональному осмыслению.
- Обращение к понятию *художественной правды* способствует разрешению этической проблемы, связанной с достоверностью повествования об исторических событиях, которая вступает в конфронтацию с художественными допущениями субъективного восприятия.
- Мы утверждаем, что терапевтическим аспектом искусства травмы является реконструкция памяти, которая возможна только в обращении к художественным средствам, которые восполняют символическую

недостаточность и создают пространство диалога между автором и реципиентом.

- Мы рассматриваем основные понятия эстетики травмы на материале романов В. Г. Зебальда, которые не исследовались с позиций эстетики.

Теоретическое и практическое значение исследования

Теоретическое значение данной работы состоит в исследовании мало изученной в контексте отечественной эстетической и философской литературы проблемы – основных понятий эстетики травмы и их функционирования в произведениях искусства. Материал нашего диссертационного исследования может стать важным подспорьем для дальнейшего изучения и развития дисциплин аналитики и эстетики травмы, а также для углубленного анализа художественных форм, проблематизирующих травматический опыт XX века.

Практическое значение нашего исследования заключается в том, что полученные результаты могут быть задействованы для чтения и расширения курсов по эстетике XX века, по этике и по истории современной западной философии. Ряд положений данной диссертации может быть использован для подготовки спецкурсов по специфике новейшей зарубежной литературы.

Положения, выносимые на защиту

1. Эстетика травмы расширяет границы понимания искусства, обращенного к кризисам истории XX века, формирует представления о форме нового художественного высказывания в посттравматическом пространстве нашей современности, а также создает инструментарий, который наилучшим образом подходит для анализа художественных форм, направленных на артикуляцию травматического опыта.
2. *Фигура свидетеля* рассматривается как одно из рабочих понятий эстетики травмы. Оно подразумевает сохранение риторических фигур, присущих

репрезентации травмы и посттравматических состояний, в связи с чем мы утверждаем, что свидетель является риторической фигурой, то есть мы имеем дело с определенным дискурсом, который задействует риторические фигуры свидетельства в форме художественного высказывания. Свидетельство является перформативным актом, подразумевающим респонсивные отношения, что подводит нас к тому, что *фигура свидетеля* отвечает за новую смысловую конструкцию действия. Задействование *фигуры свидетеля* в искусстве обеспечивает культурное пространство, в котором индивидуальные процессы переживания исторической травмы опосредованы в коллективные.

3. *Возвышенное* в контексте эстетики травмы мы интерпретируем как особую форму эстетического опыта, возникающую в столкновении с травматическим опытом истории, где основным аффектом является ужас. Для подобного рода эстетического опыта в XX веке откристаллизовалось специфическое понятие «*негативного возвышенного*».
4. Понятия *возвышенного* и *травматического* мы понимаем как понятия из разных областей знания – философии и психологии, но обозначающие идентичный опыт. Именно посредством понятия *возвышенного* мы даем философское обоснование феномену травматического опыта.
5. Понятие *художественной правды* мы трактуем как непосредственное отображение действительности, которое задействует риторические фигуры, присущие свидетельству, что является подтверждением стремления к истинности. Перед художественно правдивым произведением искусства стоит задача восполнения символической недостаточности с целью реконструкции памяти о травматическом опыте истории, что дает возможность реципиенту обрести утраченный вследствие травматического опыта язык.
6. *Терапевтическое письмо* является новым типом художественного высказывания, присущим послевоенной литературе. Данный тип письма

подразумевает диалогическую форму повествования, также посредством создания нарратива травмы делает возможным преодоление молчания, восстановление памяти и восполнение символической недостаточности, которые являются следствием травматического опыта. *Терапевтическое письмо* задействует свидетельство как литературный прием.

Апробация диссертации

Результаты данного научного исследования были представлены на следующих мероприятиях:

1. Конференция по итогам конкурса молодых ученых в области искусств и культуры (Санкт-Петербург, СПбГИК, 2017), доклад «Терапевтическое письмо как тип литературы (на материале романов В. Г. Зебальда)».
2. Международные научно-литературные чтения «Художественный мир Георгия Иванова» (Москва, ЛИ им. А. М. Горького, 2019), доклад «“Распад атома” и негативное возвышенное».
3. Лекция «Введение в травматическое измерение искусства» в рамках дисциплины психология творчества. (Москва, ЛИ им. А. М. Горького, 2020).

Соответствие диссертации Паспорту научной специальности

Диссертационное исследование соответствует п. 3 «Методы эстетического исследования. Эстетика как система законов, категорий и понятий. История становления эстетических категорий», п. 10 «Эстетика как философия искусства», п. 19 «Социальные функции искусства», п. 24 «Место эстетики и искусства в культурных и цивилизационных процессах» Паспорта научной специальности 09.00.04 — «Эстетика» (философские науки).

Структура диссертационного исследования

Данная исследовательская работа состоит из введения, двух глав, включающих 11 параграфов, заключения и списка литературы, состоящего из 151 наименований, в том числе, 44 на иностранных языках.

Глава 1.

Основные теоретические аспекты и понятия эстетики травмы

1.1. Аналитика травмы в эстетическом дискурсе

Область исследований, посвященных травматическим состояниям в эстетике и литературной критике, получила значительное развитие в 90-е годы XX века, хотя, как указывает отечественный исследователь Дарья Мартынова, «начало такому научному направлению, как «исследования травмы», было положено междисциплинарным явлением «антипсихиатрия» и главным представителем традиции изучения культуры в категориях «философии безумия» — французским философом, теоретиком культуры и историком Мишелем Фуко»⁴⁷.

Влиятельными исследователями травмы являются Кэти Карут, Шошана Фелман, Марианна Хирш⁴⁸ и другие. Несмотря на широкое распространение аналитики травмы в зарубежных философских и эстетических исследованиях, отечественных работ, проблематизирующих травматические состояния в искусстве, пока еще не очень много. Как указывает философ Татьяна Вайзер, «при наличии в нашей истории и опыта лагерей, и возможности теоретически концептуализировать тексты Солженицына, Шаламова и др. — исследований такого рода в России на удивление мало»⁴⁹. Мы ставим перед собой задачу рассмотреть основные теоретические положения аналитики травмы в эстетическом дискурсе, чтобы в дальнейшем прийти к пояснению того, что мы понимаем под эстетикой травмы.

Обратимся к понятию травмы. Слово «травма» восходит к древнегреческому *τράυμα*, что означает рана или повреждение физического свойства. В XX

⁴⁷ Мартынова Д. О. Образ «истерического и патологического тела» в искусстве Поля Рише // Художественная культура. 2020. №3. С. 254

⁴⁸ Felman Sh., Laub D. *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History*. – New York: Taylor & Francis, 1992., Caruth C. *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*. – Baltimore: John Hopkins University Press, 1996, Hirsch M. *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust*. - New-York: Columbia University Press, 2012.

⁴⁹ Вайзер Т. В. Языки лжи [Электронный ресурс] // НЛО. 2015. N 1. URL: <https://magazines.gorky.media/nlo/2015/1/yazyki-lzhi.html> (дата обращения: 20.11.2018)

веке понятие травмы все чаще будет обозначать психологическое состояние, которое также охватывает коллективный культурный опыт⁵⁰. Как указывает исследователь феномена травматического Дилан Соьер, субъекты, пережившие психологическую травму сопротивляются даже собственному лечению, в отличие от тех, кто был травмирован физически⁵¹. В этом ключе мы можем говорить как об индивидуальном травматическом опыте, так и о коллективном, например, вследствие природных катастроф. Чаще проблематика коллективной травмы имеет прямое отношение к гуманитарной катастрофе: войне, массовым убийствам, геноциду. Историк Омер Бартов пишет, что «жертвами могут быть дискредитированные институты, разгромленные города, изгнанные нации, павшие империи или горы трупов; отсутствия могут выражаться в утрате легитимности, разложении ценностных систем, исчезновении моральных и политических ориентиров, потере семьи или памяти»⁵².

Развитие теории травмы в эстетике мы рассмотрим в контексте психологических терминов, также включая психоаналитические, риторические и социальные проблемы, которые неизбежно оказываются вовлечены в междисциплинарное пространство аналитики травмы, в которое укладываются не только семиотические теории языка, но также и нейробиологические исследования в области переживания травмы и работы памяти⁵³.

Традиционный подход аналитики травмы в западном философском дискурсе рассматривал травматический опыт или травму *per se* как непредставимое событие. Постструктуралистский подход, действующий лакановский психоанализ, также предполагает, что травма является неразрешимой проблемой бессознательного, в котором сталкивается противоречие между пережитым опытом и возможностью выражения этого опыта. Для деконструктивистского

⁵⁰ Caruth C. *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*. – Baltimore. John Hopkins University Press, 1996

⁵¹ Sawyer D. *Lyotard, Literature and the Trauma of the differend*. – London: Palgrave Macmillan, 2014. P. 159

⁵² Бартов О. Травма и отсутствие после 1914 года // Травма: пункты: Сборник статей / Сост. С. Ушакин и Е. Трубина. – М.: Новое литературное обозрение, 2009. С. 687

⁵³ McEwen B. S., Gould E. A., Sakai R. R. The vulnerability of the hippocampus to protective and destructive effects of glucocorticoids in relation to stress *Br. J. Psychiatry Suppl.*, 15, 1992, pp. 18-23

подхода эта модель травмы позволяет сделать особый акцент на лингвистической неопределенности, двусмысленной референтности и апории.

Как следствие невыразимое стало доминирующим понятием для исследования функции травмы в искусстве. Эта классическая модель травмы привлекла целый ряд критиков, работающих и за пределами постструктурализма, в том числе из-за представления о необратимости повреждений психики вследствие травматического опыта. Нейробиологические особенности травмы, такие как вынужденное молчание и диссоциация, смогли послужить началом дискуссии о значимости и степени предельного страдания вне зависимости, является ли его источником определенный человек или же целое сообщество.

Как указывает американская исследовательница травмы Мишель Балаев, это модель, несомненно, полезна для того, чтобы разрабатывать гипотезы о невозможности выражения в языке подлинного травматического прошлого, однако, она быстро сопровождалась альтернативными моделями и методологиями, которые пересмотрели основополагающее утверждение о тотальной разрушительности травматического опыта, чтобы предположить, что в нем может быть реализована определенная ценность⁵⁴.

Плюралистическая модель травмы предполагает, что аналитика травмы может изучать ее как объект, который подразумевает исследование отношений между языком, психикой и поведением, не принимая классического определения травмы, которое утверждает непредставимый и патологический универсализм травматического.

Голландский философ истории Франклин Рудольф Анкерсмит был одним из первых, кто дал философское обоснование понятию травмы. Согласно Анкерсмиту, «и травма, и возвышенное с помощью диссоциации полностью разрушают нормальную схему, в рамках которой мы наделяем смыслом данные опыта: травма достигает этого по той причине, что травматический опыт недоступен сознанию, а возвышенное - благодаря тому, что ставит нас в позицию,

⁵⁴ Balaev M. Contemporary Approaches in Literary Trauma Theory. - London: Palgrave Macmillan, 2014. P. 4

объективирующую весь опыт как таковой. В итоге травму можно рассматривать как психологический эквивалент возвышенного, а возвышенное - как философский эквивалент травмы»⁵⁵.

Возникновение дихотомии травматического и возвышенного дает наиболее продуктивное развитие для концептуализации понятий эстетики травмы. Во многом подход Анкерсмита утверждает актуальность понятия возвышенного в современном эстетическом дискурсе, тогда как целый ряд категорий классической эстетики уже утратили свое значение. Так, согласно философу и эстетике Теодору Адорно, категория трагического уже не может быть функциональной в контексте современного искусства: «Вспомним о категории трагического. Она, на наш взгляд, представляет собой эстетическое выражение зла и смерти и, казалось бы, должна существовать до тех пор, пока в мире существуют зло и смерть. И тем не менее это уже невозможно. То, в чем когда-то педанты от эстетики усердно изыскивали разницу между трагическим и печальным, становится приговором над трагическим — то утверждение смерти, идея, согласно которой в гибели конечного загорается свет бесконечного, смысл страдания. Сегодня негативные произведения искусства безоговорочно пародируют трагическое. Все искусство скорее печально, чем трагично, — особенно то, которое кажется безмятежным и гармоничным»⁵⁶. Отечественный философ, эстетик и специалист по психологии искусства Олег Кривцун подчеркивает, что «в нынешнем, более чем страшном мире, механизм катарсиса «подрессоривает» действительность и делает безопасными любые острые высказывания художника. Искусство в своем традиционном обличье становится неэффективным»⁵⁷. Это замечание представляется нам более чем актуальным именно в отношении искусства, которое репрезентует историческую травму. Катартический эффект, который сопровождает многие произведения искусства, касающиеся исторической травмы, зачастую уводит реципиента от реальности события, предлагая ему иную – видоиз-

⁵⁵ Анкерсмит Ф. Возвышенный исторический опыт. - М.: Европа, 2007. С. 461

⁵⁶ Адорно Т. В. Эстетическая теория. – М.: Республика, 2001. С. 45

⁵⁷ Кривцун О.А. Витальность искусства: подходы к исследованию. Введение в тему // Художественная культура. 2021. №1. С. 309

менную и приукрашенную. По вполне естественным соображениям она оказывается для реципиента предпочтительнее, хотя такие репрезентации не способствуют реконструкции памяти о событии, но служит способом создания фиктивной памяти.

Понятие культурной травмы в философский дискурс совместно ввели американский философ и культуролог Джеффри Александер и польский исследователь Петр Штомпка. Также теоретические аспекты культурной травмы значительно расширили американские культурологи и социологи Рон Айерман и Нил Смелзер.

Культурную травму следует понимать как определенного рода событие, которые разрушает если не культуру в целом, то какую-то ее часть⁵⁸.

Рон Айерман подчеркивает, что культурную травму не следует оценивать как институт, но в первую очередь как коллективную память, которая формирует структуру общественной идентичности. Вследствие переживания культурной травмы общество переживает утрату идентичности, разрушаются связи, через которые сообщество определяет себя как единое целое⁵⁹.

На материале данных исследований отечественный социолог Ж. Т. Тощенко разработал понятие травмы общества. Как указывает Тощенко, «трактовки происходящих изменений, данных названными авторами, можно расширить до понятия “травма общества”, если иметь в виду противоречивый, турбулентный и деформированный характер общественных процессов, когда анализ происходящих изменений в мире и в конкретных обществах имеет огромный смысл с точки зрения объяснения и понимания сущности происходящих преобразований (катастроф)»⁶⁰.

Катастрофа пронизывает память сообществ, которые ее пережили, и оставляет следы не только на телах субъектов этих сообществ, но и ранит в це-

⁵⁸ Eyerman R. *Cultural Trauma and Collective Identity* // Eds. by J. C. Alexander, R. Eyerman, B. Giesen, N. Smelser, P. Sztompka. - Berkeley: University of California Press, 2004. P. 129

⁵⁹ Ibid. P. 122

⁶⁰ Тощенко Ж. Т. Травма общества: между эволюцией и революцией (приглашение к дискуссии) // Политические исследования. 2017. N 1. С. 73

лом тело сообщества, оставляя незаживающие психологические раны, которые мы и называем коллективной травмой. Так, американский историк и культуролог Кэти Карут в своей центральной работе «Неприемлемый опыт: травма, повествование, история» пишет, что сущность человеческой истории заключается в нашей вовлеченности в травму другого⁶¹.

Психологическая травма, ее репрезентация и значение памяти в формировании индивидуальной и культурной идентичности являются главными проблемами, определяющими область аналитики травмы. Психоаналитические теории о травме в совокупности с постструктуралистским подходом, социокультурными и эстетическими теориями составляют основу критики, которая интерпретирует репрезентацию предельного опыта травмы, а также его влияние на идентичность и память. Такая концепция травмы сама по себе является источником критики и обычно трактуется как в высшей степени разрушительный опыт, который глубоко влияет и формирует личность и ее восприятие внешнего мира. В первую очередь аналитика травмы исследует проявление травматического в нарративе и, как следствие, в литературе, что позволяет нам выйти в область эстетических исследований.

Аналитика травмы также исследует сложные психологические и социальные факторы, которые влияют на понимание травматического опыта как такового, а также на то, как этот опыт формируется и фиксируется в языке. В частности, французский психоаналитик и философ Жак Лакан разработал теоретические основания, которые дают возможность для обоснования исследований исторического пространства языка травмы⁶². Таким образом, если мы хотим локализовать исследования исторической травмы именно в области искусства, здесь нам следует задействовать специфическое явление эстетики травмы, которое с нашей позиции следует понимать как раздел эстетики, а не как простой набор характеристик травмоориентированного искусства. Таким образом, в отноше-

⁶¹ Caruth C. *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*. – Baltimore. John Hopkins University Press, 1996. P. 24

⁶² Лакан Ж. *Функция и поле речи и языка в психоанализе*. – М.: Гнозис, 1995.

нии эстетики мы можем выделить ряд понятий, таких как фигура свидетеля, художественная правда, негативное возвышенное и терапевтическое письмо, которые могут явно определить область травматического в искусстве. То, как меняется форма художественного текста, показывающего, каким образом предельный травматический опыт влияет на личность, бессознательное, память, становится центральным научным интересом эстетики травмы.

Проблема номинализации травматического опыта согласно утверждению философа и культуролога Елены Петровской является важной задачей эстетики травмы, которая «представляет собой один из междисциплинарных способов номинализации, говорения о заведомо болезненных и зачастую закрытых от прозрачной манифестации и артикуляции событий»⁶³.

Как раз закрытость от манифестации и артикуляции является одним из признаков травматического переживания. Основные разработки аналитики травмы опираются на теорию основоположника психоанализа Зигмунда Фрейда. Однако не менее значительна и критическая позиция в отношении работ Фрейда в качестве фундамента теории травмы. Немецкая исследовательница Алейда Ассман пишет, что неверно полагать Фрейда как основоположника аналитики травмы: «Причина, по которой Фрейд не может считаться основоположником современных исследований психотравматики ... заключается в том, что Фрейд связывал травму преимущественно с преступниками. [...] Хотя до сих пор довольно широко принято говорить как о травме преступника, так и о травме жертвы, я решительно предпочитаю использовать понятие травмы только применительно к специфическому опыту жертвы»⁶⁴. Следует указать, что мы также будем работать исключительно с опытом жертвы, но все же в контексте посттравматических состояний нам представляется необходимым опираться на изыскания Фрейда.

⁶³ Петровская Е. В. Безымянные сообщества. – М.: Фаланстер, 2012. С. 24

⁶⁴ Ассман А. Длинная тень прошлого. Мемориальная культура и историческая политика. – М.: НЛЮ, 2018. С. 59

Фрейд в своих исследованиях травматических неврозов предложил модель травмы, которая, как пишет антрополог Сергей Ушакин, «продолжает определять современное понимание влияния травматического опыта на поведение и самовосприятие субъекта. <...> Ключевые этапы травмы оказываются недоступными — утерянными, цензурированными или вытесненными из актуальной памяти»⁶⁵. Иными словами, мы имеем дело с экстремальным опытом, непосредственно связанным с ограничениями языка и смысловыми разрывами.

Понятие экстремального или предельного опыта нуждается в пояснении. Французский философ и историк культуры Мишель Фуко называет предельным тот опыт, который подрывает саму возможность существования субъекта. Его предельность выражается в том, что он выходит за пределы когерентной субъективности в ее функциональности в повседневной жизни, и в конечном счете ставит под угрозу саму возможность жизни, или, скорее, жизни самого субъекта.

Для аналитики травмы важен тот факт, что Фуко, таким образом обеспечил защиту понятию опыта, который в некоторых концепциях рассматривается как не поддающийся никаким аналитическим прочтениям вследствие его травматического характера.

Фуко рассматривает десубъективирующий опыт как чистую возможность самопознания, но и как реконструкцию события постфактум. В этом ключе Фуко указывает на опыт как нечто сконструированное, существующее только после события как такового, а не до него⁶⁶.

Здесь следует вывести крайне значительный для теории травмы момент, являющийся следствием травматической десубъективации. Это невозможность для травмированного субъекта установить границы своей телесности, которая является следствием утраты контроля над собственным телом. Бывший узник Бухенвальда и Берген-Бельзена, австрийский писатель и философ Жан Амери

⁶⁵ Ушакин С. А. «Нам этой болью дышать»? // Травма: пункты. Сборник статей / Сост. С. Ушакин и Е. Трубина. – М.: Новое литературное обозрение, 2009. С. 11

⁶⁶ Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. - СПб.: Academia, 1994

формулирует эту утрату следующим образом: «Первый удар доводит до сознания арестованного, что он беспомощен, — и тем самым он в зачатке уже получает все дальнейшее. пытки и смерть в камере, о которых ты вроде бы знал, хотя в этом знании не было жизненности, после первого удара осознаются как реальная возможность, более того, как уверенность. Меня можно ударить кулаком по лицу, в тупом удивлении понимает жертва и в такой же тупой уверенности заключает: со мной сделают что угодно»⁶⁷.

Французский философ Жан-Люк Нанси пишет о предельном телесном опыте, который является частью формирования дискурса предельного опыта как такового: «Истерзанные, разорванные, сожженные, волочимые, депортированные, избиваемые, пытаемые, ободранные тела, плоть, приведенная на бойню, неистовое надругательство над ранами. На этой бойне трупы не являются мертвецами, это не наши мертвецы: это наваленные друг на друга, слипшиеся, перетекающие друг в друга раны, и земля брошена прямо на них, не прикрытых саваном, которым должно измеряться опространствование каждого отдельного мертвого. Рана не зарубцовывается, она остается открытой, тела не воспроизводят заново свои ареалы. [...] Если тела начнут концентрироваться снова, окажется, что они не более чем уничтоженные знаки: на этот раз не в настоящем смысле, но в настоящей исчерпанности смысла»⁶⁸. Восприятие тела как уничтоженного знака позволяет нам выйти в область семиотики травмы, которая в свою очередь проблематизирует память, которая оказывается в сфере несуществующих более означающих и означаемых.

Осмысление опыта утраты телесности в языке в частности является одной из проблем эстетики травмы. В качестве примера можно указать на то, что слова Нанси являются философской иллюстрацией поэзии Пауля Целана. Проблематику телесности в контексте Холокоста Целан артикулирует в своем программном тексте «Фуга смерти»: «темней ударяйте по струнам потом вы поды-

⁶⁷ Амери Ж. По ту сторону преступления и наказания. Попытки одоленного одолеть. - М.: Новое издательство, 2015. С. 58

⁶⁸ Нанси Ж.-Л. *Corpus*. - М.: Ад Маргинем, 1999. С. 107-108

метесь в небо как дым / там в облаках вам найдется могила там тесно не будет»⁶⁹.

Примечательно, что Целан – поэт еврейского происхождения – пишет на немецком языке. Согласно исследованию одного из ведущих аналитиков травмы Шошаны Фелман, Целан ставил перед собой задачу вернуть себе тот самый язык, на котором, с одной стороны, должно быть артикулировано свидетельство, с другой стороны, эта артикуляция не может быть осуществлена вне осознания, что это язык Третьего рейха⁷⁰.

Целан осуществляет радикальную работу над языком и памятью одновременно, сталкивая эстетический и лингвистический аспекты ради того, чтобы вновь присвоить себе язык собственной экспроприации. Целан дает голос «традиции угнетенных», возвращая немецкий язык из его нацистского прошлого единственному обладанию обездоленных, жертв Холокоста. Если обратиться к позиции Кэти Карут, поэтический язык Целана должен был пройти через опыт безмолвия, пройти через опыт смерти, рождающей речь⁷¹.

Таким образом, посредством поэзии Целан создает открытое и доступное читателю пространство своих собственных травм. По утверждению самого Целана, подобный опыт «чьи-то усилия... беззащитные в каком-то смысле, о которых до сих пор никто и не мыслил..., которые идут самым своим существом к языку, пораженные и ищущие реальности»⁷².

Целан предоставляет реальности свою собственную уязвимость в качестве условия исключительной открытости к отношению между языком и событиями, языком и телом, и это радикальное условие мучительного исследования функции свидетельствования и силы свидетельства языка.

Тем не менее условие исключительной открытости возможно только как результат работы над преодолением травматического опыта. В большинстве

⁶⁹ Целан П. Фуга смерти [Электронный ресурс] // Сайт переводчика Ольги Седаковой. URL: <http://www.olgasedakova.com/125/593> (дата обращения: 23.02.2018)

⁷⁰ Felman Sh., Laub D. Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History. – New York: Taylor & Francis, 1992. P. 28

⁷¹ Caruth C. Literature in the Ashes of History. – Baltimore. John Hopkins University Press, 2013

⁷² Celan P. Selected Poems and Prose. – New York: Norton, 2001. P. 395

случаев такая работа просто не может осуществляться по факту того, что большая часть травматического опыта не может быть артикулирована. Согласно Фрейду, «больной не может вспомнить всего вытесненного (может быть, как раз самого существенного) и вследствие этого не убеждается в правильности сообщенной ему конструкции. Он вынужден повторять вытесненное как переживание настоящего времени, вместо того чтобы... вспоминать о нем как о части своего прошлого»⁷³. Фрейд апеллирует к собственной теории вытесненного бессознательного: «При позитивном изложении мы указываем как на результат психоанализа на то, что психический акт в общем проходит через две фазы различных состояний, между которыми включено своего рода испытание (цензура) [...] если цензура при испытании его отвергает, то ему закрыт переход во вторую фазу, - он тогда называется "вытесненным" и должен оставаться бессознательным»⁷⁴. В этой модели травматического указывается на то, что страдание «непредставимо» и, следовательно, «невыразимо». Французский философ Жорж Диди-Юберман указывает, что невыразимое полагается в области невидимого, и, «таким образом, вся история изображений может быть рассказана как попытка визуального преодоления тривиальных оппозиций видимого и невидимого»⁷⁵.

Здесь же следует упомянуть позицию Джеффри Александера, который критически рассматривает концепцию «невыразимости», полагая, что это лишь одна из многих реакций на экстремальное событие, а не его определяющий признак⁷⁶.

Однако для нас принципиальным моментом является идея о том, что травматический опыт связан с ограничениями языка, что он фрагментирует память, означая разрывы нарратива о травме. В этом отношении следует указать, как развивал теорию вытеснения Жак Лакан. С его позиций субъект не вытесняет

⁷³ Фрейд З. По ту сторону принципа наслаждения. – М.: Олимп, 1997. С. 205

⁷⁴ Фрейд З. Психология бессознательного. – М.: Просвещение, 1989.

⁷⁵ Didi-Huberman G. Images malgré tout, - Paris: Editions de Minuit. 2003. P. 151-187

⁷⁶ Александер Д. Культурная травма и коллективная идентичность // Социологический журнал. 2012. N3. С. 5-40.

событие, но вытесняет дискурс, выраженный в языке: «Тем не менее, в психоанализе вытеснение не является вытеснением вещи, это вытеснение истины. Что происходит, когда мы хотим вытеснить истину? Вся история тирании под носом, чтобы дать вам ответ: она [истина] находит выражение в другом месте в другом регистре, в зашифрованном языке, в языке подпольном. В точности именно это производится вместе с сознанием: истина, что вытеснена, будет упорствовать, но будет преобразована в другой язык, невротический язык»⁷⁷.

Совокупность всех вышеозначенных подходов в целом устанавливает изначальные границы поля и формирует критику в отношении дисциплины эстетики травмы.

Теории Фрейда о навязчивости травматических переживаний, а также об их особом влиянии на память, таком как фрагментированность воспоминаний, частичное или даже полное вытеснение из памяти травмирующего события, указывают на то, что травма не может быть воспринята как непосредственное событие, но, согласно Фрейду, может быть осмыслена в форме нарратива, воспроизводящего прошлое.

Так, психоаналитическая теория становится крайне важной для анализа эмоциональных страданий в текстах, а также языка утраты, разрушения и фрагментации. Как замечает специалист по философии психиатрии Вадим Руднев, «травматическое психическое состояние — это такое состояние, при котором высказывание, инвариант которого звучит как «Между мной и миром что-то не так», в принципе возможно, но излишне. [...] Текст есть всегда, даже когда кажется, что его не только нет, но и в принципе быть не может. Тексты — это все, что мы имеем в жизни»⁷⁸. Здесь принципиален индивидуальный опыт переживания коллективного травмирующего события посредством языка, который таким образом фиксирует связь между опытом каждого отдельного человека и

⁷⁷ Лакан Ж. Ключевые позиции психоанализа: интервью с Жаком Лаканом [Электронный ресурс] // Сигма. URL: <https://syg.ma/@nikita-archipov/kliuchievye-pozitsii-psikhoanaliza-intierviu-s-zhakom-lakanom> (дата обращения: 17.03.2018)

⁷⁸ Руднев В. Философия языка и семиотика безумия. Избранные работы. – М.: Издательский дом «Территория будущего», 2007. С. 22

культурных групп, между личным и общественным. Коллапс общественных норм вследствие травматического опыта ведет к стигматизации субъекта. Кэти Карут в значительной степени расширила представления о травме, которые были сформированы психоаналитическими концепциями, привлекая внимание к значимости страдания. Травма является не ассимилированным событием, которое разрушает личность и остается вне нормальной памяти и нарративного представления. Фрагментация и диссоциация рассматривается как прямая причина травмы, что помогает обозначить понятие трансисторической травмы, которая предполагает, что универсальное воздействие травмы на сознание и память дает возможность соединить индивидуальные и коллективные травмирующие переживания. Память о травматическом, исключая знание прошлого, также напрямую относится к исторической памяти в отношении коллективного или культурного травматического опыта⁷⁹.

Винфрид Георг Зебальд в своем эссе «Воздушная война и литература» пишет о фактически добровольном забвении, которому были преданы воздушные налеты на немецкие города: «Теперь уже легендарное и в определенном смысле действительно достойное восхищения возрождение Германии, которое после разрушений, произведенных в войну противниками, оказалось равнозначно поэтапной второй ликвидации собственной предыстории. ... Вопреки общему мнению, современный дефицит памяти не восполнила и сознательно создававшаяся с 1947 года послевоенная литература, от которой стоило бы ожидать хоть частичного раскрытия истинной ситуации»⁸⁰. О том же пишет Фолькер Хаге, составитель сборника свидетельств о бомбардировке Гамбурга⁸¹.

Это подтверждает суждение Карут об универсальном характере травмы, которая наносит ущерб психике индивида и при этом вызывает общий ответ во времени⁸². Мы можем говорить о присутствии травматическому опыту трансисто-

⁷⁹ Caruth C. *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*. – Baltimore. John Hopkins University Press, 1996. P. 15

⁸⁰ Зебальд В. Г. *Естественная история разрушения*. – М.: Новое издательство, 2019. С. 37

⁸¹ Хаге Ф. *Чувства, погребенные под обломками. Как немецкие писатели справлялись с темой бомбежек // Неприкосновенный запас: дебаты о политике и культуре*. 2005. N2. С. 337-347

⁸² Caruth C. *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*. – Baltimore. John Hopkins University Press,

рическом или межпоколенческом свойстве, то есть речь идет об опыте, который может передаваться во времени. Возможность транслировать травматическое в перспективе времени объясняет возникновение институтов памяти. Таким образом, трансисторический потенциал травмы сочетается с вневременностью предельного опыта, который находится вне нарративной ассимиляции в памяти.

Травматический опыт с присущей ему диссоциацией затрудняет какое-либо оценочное суждение, потому как страх разрушает способность понимать этот опыт и лингвистически его кодировать, вследствие этого опыт никогда не может быть идентифицирован с необходимой степенью ясности, что не позволяет прошлому включиться в повествование. Этим обозначается невыразимое травмы, которая разрушает язык, следовательно, обнаружение невыразимого требует других, новых средств выражения. Жан Амери столь долгое время не хотел говорить о лагерном опыте именно по этой причине. Его книга «По ту сторону преступления и наказания» как раз стала тем невыразимым опытом, для повествования о котором Амери искал новые средства выражения. «И все же, через двадцать два года после произошедшего, на основании опыта, отнюдь не исчерпывающего меру возможного, я рискну утверждать: пытка — это самое страшное, что человек может хранить в себе. Однако ж такое хранится в тайниках души очень многих людей, страшное не претендует на уникальность»⁸³. Следует указать также на тот момент, что в отсутствии претензии зла на уникальность Амери солидаризируется с позицией Ханны Арендт о «банальности зла»⁸⁴. Однако в качестве парадокса Амери указывает на то, что зло, которое совершается по отношению к тебе не может быть банальным: «Там, где происходящее испытывает нас до предела, неуместно говорить о банальности, ведь там нет уже ни абстракции, ни воображения, хотя бы приближенного к реальности»⁸⁵. Амери в этом отношении рассматривает философию садизма, как ее ис-

1996. P. 24

⁸³ Амери Ж. По ту сторону преступления и наказания. Попытки одоленного одолеть. - М.: Новое издательство, 2015. С. 51

⁸⁴ Арендт Х. Банальность зла. Эйхман в Иерусалиме. - М.: Европа, 2008

⁸⁵ Амери Ж. По ту сторону преступления и наказания. Попытки одоленного одолеть. - М.: Новое издательство, 2015. С. 56

следует Жорж Батай: «Мои мучители находились на грани садистской философии, национал-социализм во всем своем объеме был отмечен именно садизмом, а не трудноопределимым «тоталитаризмом. [...] Ближнего низводят до уровня тела и уже в телесности приводят на грань смерти; наконец через рубеж смерти его выталкивают в Ничто. Таким образом мучитель и убийца реализует собственную разрушительную телесность, не рискуя при этом, как жертва, совершенно в ней исчезнуть: он может приостановить пытку, когда ему угодно. Крики боли, смертные вопли другого — в его руках, он властвует телом и душой, жизнью и смертью. Таким образом, пытка полностью переворачивает социальный мир»⁸⁶.

Травма, о которой Амери говорит как о самом страшном опыте, два десятилетия остававшимся невысказанным, подчеркивает, что ее нельзя обнаружить в простом событии, которое можно кодифицировать. Скорее, согласно теории Лакана, травму можно определить как отсроченное возвращение, чтобы преследовать выжившего позже⁸⁷.

Другим крайне значимым моментом является то, что травма порождает двойной парадокс в сознании и языке: с одной стороны, противоречивое желание узнать значение прошлого, но неспособность понять его, с другой стороны, кризис полной невозможности реконструировать событие на лингвистическом уровне.

Как мы полагаем, предметом эстетики травмы как раз являются художественно представленные травматические переживания, которые в другом случае было бы невозможно выявить и артикулировать, или же, иначе говоря, художественное переосмысление крайней степени человеческой боли и страдания. Это переосмысление всегда соотнесено с историческим процессом, и тем самым требует от художника новой степени ответственности в репрезентации подлинности боли и страдания, а также обнаружения новых средств выражения для преодоления травматического опыта. Австралийская исследовательница Джилл

⁸⁶ Там же. С. 53

⁸⁷ Лакан Ж. Функция и поле речи и языка в психоанализе. - М.: Гнозис, 1995

Беннетт также указывает на доминирование исследований, посвященных литературе, в формировании поля аналитики травмы⁸⁸.

Можно даже говорить, что художественное переосмысление позволяет противостоять ужасу и бессмысленности страдания, делает травматическое переживание видимым для различных категорий реципиентов. Американский философ и теолог Шелли Рэмбо утверждает, что «травма - это страдание, которое остается»⁸⁹. По ее мнению, это сжатое определение формулирует ядро травматического опыта, а именно проблему интеграции. Подавляющая природа травматических переживаний препятствует человеческим процессам адаптации, а подавляющая мощь насилия вызывает неспособность инкорпорировать этот опыт в новые смысловые рамки. После переживания травмы задача субъекта состоит в том, чтобы вновь сориентироваться в жизни, наладить взаимосвязи с миром и восстановить доверие. Поэтому, согласно Рэмбо, «посттравматическое является сложной территорией интеграционной работы»⁹⁰, осуществлению которой способствует искусство.

Шошана Фелман в своем труде о судебных процессах, изменивших представления о сообществах угнетенных (в частности, речь идет о преступлениях против человечества), апеллирует к работе немецкого философа и теоретика культуры Вальтера Беньямина «О понятии истории»: «Предмет судебного разбирательства является и «частным», и «общественным» одновременно, но, что еще более существенно, что эти процессы обеспечивают пространство выражения преследуемых. Суд разрешает (согласно Беньямину) «традиции угнетенных» артикулировать свои требования справедливости во имя правосудия в контексте явного или неявного преследования самой историей. Суд помогает прийти к выражению того, что исторически было "невыразимым"»⁹¹. Так, мы снова возвращаемся к проблематике невыразимого в травматическом опыте.

⁸⁸ Bennett J., Kennedy R. *World Memory: Personal Trajectories in Global Time*. – London: Palgrave Macmillan, 2001

⁸⁹ Rambo Sh. *Post-Traumatic Public Theology*, co-edited with Stephanie Arel. - New York: Palgrave MacMillan,

⁹⁰ 2016. P. 4
Ibid. P. 4

⁹¹ Felman Sh. *The Juridical Unconscious: Trials and Traumas in the Twentieth Century*. - Cambridge: Harvard University Press, 2002. P. 203

Обращение к беньяминовской традиции угнетенных⁹² является для нас крайне значимым, поскольку искусство также предоставляет голос традиции угнетенных и обеспечивает пространство для его выражения. Однако в нашем случае речь также идет о том, что искусство предоставляет пространство высказывания «невыразимого» не только в контексте сообщества угнетенных, но и выражения посттравматических состояний вне их политического дискурса. Иными словами, искусство способно заполнить пустоту травмированной памяти, то есть реализует то, о чем говорит Петровская «о заведомо болезненных и зачастую закрытых от прозрачной манифестации и артикуляции событий»⁹³.

Шошана Фелман и Дори Лауб также указывают, что есть степень неясности между повествованием и историей, между искусством и памятью, между речью и выживанием, в том плане, что документирование истории травмы оказывается крайне сложным из-за восприимчивости истории к памяти, которая не может быть объективирована. Зебальд пишет об этом, ссылаясь на невозможность объективного восприятия истории: «Значит, вот оно какое [...] это искусство представления истории. Оно основано на искажении перспективы. Мы, уцелевшие, видим все сверху, видим все одновременно и все-таки не знаем, как это было»⁹⁴.

Попытки реконструкции часто терпят поражение по причине того, что жертвы и свидетели насилия бесконечно пытаются прийти к соглашению с насилием: агрессоры и жертвы постоянно меняют свой статус. «Выживали худшие, те, кто умел приспособливаться, — свидетельствует итальянский писатель, узник Освенцима Примо Леви. — Лучшие умерли все»⁹⁵. Ссылаясь на свидетельства Леви, итальянский философ и эстетик Джорджо Агамбен, указывает на то, что специфическая модель лагерной жизни способствует тому, что «разворачивается длинная цепь, приковывающая жертву к палачам, угнетенный стано-

⁹² Беньямин, В. О понятии истории. // Учение о подобии. Медиаэстетические произведения. - М.: Изд-во РГГУ, 2012. С. 237-253

⁹³ Петровская Е. В. Безымянные сообщества. - М.: Фаланстер, 2012. С. 98

⁹⁴ Зебальд В. Г. Кольца Сатурна. Английское паломничество. - М.: Новое издательство, 2016. С. 132

⁹⁵ Леви П. Канувшие и спасенные. - М.: Новое издательство, 2010. С. 67

вится тут угнетателем, палач, в свою очередь, — жертвой. Нескончаемая серая алхимия, доводящая до точки плавления добро, зло, а с ними и все другие металлы традиционной этики. Иными словами, речь идет о зоне вне ответственности, пространстве "impotentia iudicandi". И эта зона располагается теперь не за пределами добра и зла, а, можно сказать, до этих пределов»⁹⁶. Об этом также пишет Амери: «Ощущения не поддаются ни сравнению, ни описанию. Они обозначают предел коммуникативных возможностей языка. Тот, кто хотел бы сообщить о своей боли другим, был бы вынужден причинить ее и таким образом сам превратился бы в палача»⁹⁷.

Также важно сказать о том, что, по словам Шошаны Фелман, основной дискурсивной моделью, присущей посттравматическому XX веку, является свидетельство. Жан Амери в предисловии к «По ту сторону преступления и наказания» очень внятно пишет об этом: «Я способен только свидетельствовать. Кстати, сейчас, как и тогда, Третий рейх меня не интересует. Что меня занимает и о чем я вправе говорить — это жертвы рейха. <...> Я хотел лишь описать морально-психическое состояние, а оно неизменно»⁹⁸.

Другие крайне значительные понятия, которые необходимо рассмотреть в контексте аналитики и эстетики травмы – память, а также постпамять.

Специалистка по истории и культурологии Алейда Ассман рассматривает, каким образом осуществляется переход памяти от индивидуальной к коллективной. В контексте восприятия истории индивидуальная память проходит через память поколений и «является экзистенциальным горизонтом личных воспоминаний, оказывая решающее влияние на собственную ориентацию человека во времени»⁹⁹. Социальная память обусловлена динамикой смены поколений, следовательно, на нее будет распространяться определенная временная ограниченность. Наиболее проблематичным понятием для Ассман оказывается коллектив-

⁹⁶ Агамбен Дж. Номо sacer. Что остается после Освенцима. - М.: Европа, 2012. С. 20

⁹⁷ Амери Ж. По ту сторону преступления и наказания. Попытки одоленного одолеть. - М.: Новое издательство, 2015. С. 66

⁹⁸ Там же. С. 10

⁹⁹ Ассман А. Длинная тень прошлого. Мемориальная культура и историческая политика. - М.: НЛЮ, 2018. С. 15

ная память, которая сопряжена с актуализацией прошлого и коммуникативным обмен. Автор понятия коллективная память, французский философ и социолог Морис Хальбвакс замечает, что в отличие от истории, которая способна давать лишь внешнюю оценку, «коллективная память же, напротив, — это группа, рассматриваемая изнутри, причем за период, не превосходящий средний срок человеческой жизни, а очень часто за гораздо более короткое время. Она представляет группе ее собственный образ, который, конечно, разворачивается во времени, поскольку речь идет о ее прошлом, но таким образом, что она всегда узнает себя в сменяющихся друг друга картинах»¹⁰⁰.

Понятие постпамять кажется нам предельно актуальным, поскольку оно во многом направлено на осмысление эстетических реакций на историческое насилие. Автор этого понятия философ, профессор Колумбийского университета Марианна Хирш. Первоочередно она задействует понятие постпамяти для того, чтобы охватить тему непреходящего интереса к коллективной травме, а именно, ее интересовало крайне непростое положение следующего поколения, которого коллективная травма не касается непосредственно¹⁰¹.

Хирш фокусирует свое внимание на отношениях детей и их родителей, которые были жертвами или свидетелями такой травмы. Для Хирш это также личный предмет рефлексии: ее родители пережили Холокост, в связи с чем она росла в обстановке, в которой последствия Холокоста не могли не сказаться, травма и виктимизация проявлялись бесчисленными способами.

Концепция постпамяти затрагивает различные способы отношения, к которым прибегает следующее поколение после катастрофы, когда необходимо дать некоторую оценку о страданиях старшего поколения и проанализировать собственные взаимосвязи с ним.

¹⁰⁰ Хальбвакс М. Коллективная и историческая память [Электронный ресурс] // Неприкосновенный запас. 2005. №2. URL: <https://magazines.gorky.media/nz/2005/2/kollektivnaya-i-istoricheskaya-pamyat.html> (дата обращения: 22.04.2021)

¹⁰¹ Hirsch M. The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust. - New-York: Columbia University Press, 2012.

Тем не менее, понятие постпамяти также включает в себя не только рефлексивные практики, но и эстетические реакции, называемые работами постпамяти. Согласно Хирш, «переживания передавались им [новому поколению] так глубоко и эмоционально, что, казалось, сами по себе составляли воспоминания». По ее утверждению, связь с прошлым, которую она определяет как постпамять, опосредована не воспоминаниями, а воображаемым вкладом, проекцией и творчеством¹⁰².

Несмотря на то, что понятие постпамяти, включает различные практики, оно имеет несколько внятных типологических аспектов, значимых для эстетики травмы. Во-первых, переживания жертвы передаются потомку посредством нарратива или же посредством визуальных образов. Во-вторых, субъект, находящийся в поле постпамяти, в значительной степени отождествляет себя с жертвой, будучи прекрасно осведомленным о временном расстоянии между ними. В-третьих, постпамять всегда связана с сильными эмоциональными переживаниями. В-четвертых, постпамять обеспечивает субъекту непосредственную связь с прошлым через воображение и творчество. В-пятых, постпамять не делает субъектов пассивными реципиентами воспоминаний, напротив, они ставят себя в моральное положение, перенимая императивную роль свидетеля, который должен сохранить следы подлинной памяти и передать следующим поколениям.

Это созвучно идеям отечественного философа Веры Самохваловой, которая указывает, что «творчество, способность к творчеству составляет главный «нерв» человеческого развития, движения к самоосуществлению, прозреваемому им в высших состояниях, реализуемых в организации и функционировании внутреннего пространства его психики (своеобразного «черного ящика» человека)»¹⁰³.

Подводя итоги, хочется еще раз выделить следующие моменты: собственно, центральным компонентом является разговор о травматическом опыте, кото-

¹⁰² Hirsch M. An interview with Marianne Hirsch. Available at: <https://cup.columbia.edu/author-interviews/hirsch-generation-postmemory> (accessed 5 May 2018)

¹⁰³ Самохвалова В. И. Человек и проблема его идентичности в современном посткультурном мире // Человек и гуманитарное знание. Ежегодник ИНИОН "Человек: образ и сущность". Вып. 2014. 2014. С. 179

рый в свете истории XX века уже имеет не произвольный характер, но становится социальной необходимостью.

Можно говорить, что репрезентация травматического заведомо определяет форму повествования как диалогическую, поскольку, внутренний опыт может быть выражен только в обращении к другому, вне зависимости от того, кем этот другой будет являться, в данной ситуации мы можем рассматривать отношения между автором и реципиентом. Далее, следует подчеркнуть, что выражение травматического опыта сопряжено с припоминанием, преодолением амнезии, которой он часто сопровождается. Помимо потери памяти, травматический опыт также связан с утратой способности к ясному изложению, с аннигиляцией символического в языке.

Травматический опыт прошлого не может остаться в прошлом, не может быть помещен в архив, он имеет процессуальный характер. Нас интересует не травма, полученная вследствие частного стечения обстоятельств, но травма, полученная вследствие травматических событий истории, и мы можем утверждать ее всеобъемлющее присутствие в рамках европейской культуры в XX веке. Также важно подчеркнуть, что характер исторической травмы подразумевает несколько иную концепцию повествования, нежели просто диалог клиента и терапевта, он подразумевает присутствие свидетеля.

1.2. Фигура свидетеля и акт свидетельствования

Встреча с другим занимает центральное место в любой концепции свидетельствования, и оно представляет собой особую форму обращения к другому. Иными словами, акт свидетельствования нельзя считать совершенным, если он не обращен к реципиенту. Также мы предлагаем утверждение, что свидетельство носит респонсивный характер, так, реципиент первоначального свидетельства становится его свидетелем, носителем истины, которую это

свидетельство раскрывает.

Респонсивность следует понимать согласно концепции немецкого феноменолога Бернхарда Вальденфельса, однако, важно отметить, что Вальденфельс не занимался напрямую проблематикой свидетельства, респонсивность в его концепции в первую очередь связана с понятием чужого. Мы полагаем, что использование понятия респонсивности применительно к свидетельствованию может быть весьма продуктивно. Так, феноменологическая теория опыта «чужого» всегда отсылает к проблеме существования другого, которую мы подробнее рассмотрим ниже. В ключе респонсивной феноменологии главным интересом является не проблема существования другого, но феномен чужого *per se*. Вальденфельс ставит перед собой задачу избежать феноменологического парадокса в наделении чужого статусом некоего морального или религиозного авторитета, что возводит чужого на его пьедестал «совершенно другого». Определяющим для понимания феномена чужого Вальденфельс считает не бытие чужого как таковое, но обстоятельство места чужого, как то, что всегда находится за пределами собственного, или же «находится где-то в другом месте»¹⁰⁴. Если есть подлинный опыт чужого, который, так же как и опыт времени и пространства, то он должен измеряться сам по себе. Опыт чужого означает, что отсутствие и расстояние относятся к существу самого чужого.

Вальденфельс указывает на то, если собственное переплетается с чужим, это также означает, что чужое начинается в нас самих, а не вне нас, вернее, это означает, что мы никогда не бываем полностью едины с самими собой. Таким образом, Вальденфельс подразумевает, что для актуализации пространства чужого, необходимо отказаться от очевидной дихотомии свое-чужое. До того момента пока будет существовать данная модель отношений, опыт чужого, который нам следует рассматривать сам по себе, всегда будет редуцироваться до

¹⁰⁴ Вальденфельс Б. Ответ чужому: основные черты респонсивной феноменологии // Мотив чужого: Сб. отв. ред. Т.В.Щитцова. — Минск: Прописи, 1999.

отраженного опыта своего¹⁰⁵.

Чтобы избежать подобного парадокса, Вальденфельс предлагает другую дихотомию — притязание-ответ.

В отношении притязания чужого, Вальденфельс замечает, что необходимо выделять две формы: первая форма являет собой призыв, который «направлен к кому-то», вторая – претензия, «которая распространяется на нечто»¹⁰⁶.

Претензия чужого, «которая распространяется на нечто», является зовом, обращенным ко мне. Вальденфельс указывает, что качество респонсивности, то есть ответ, начинается не с речи, но с «видения и вслушивания». Если мы услышали зов и обернулись — это уже будет ответом. Таким образом, ответ в понимании Вальденфельса формирует этическое отношение. Именно эти позиции для нас являются принципиальными в разработке концепции свидетельствования.

Однако же притязание чужого не может требовать от меня ответа, я могу отказаться видеть и слышать, потому что притязание чужого не находится в плоскости правовых отношений. К примеру, большинство граждан Третьего рейха не принимало участие в Холокосте, следовательно, за события Холокоста они не несут ответственности, в частности, никто не в праве судить их за это. Вальденфельс пишет, что немцы в свое время были призваны к ответу и многие уклонились от него, ведь чтобы уйти от ответа, достаточно отвести глаза, не смотреть, не отвечать взглядом¹⁰⁷. С нашей позиции, это спорное и предельно личное утверждение Вальденфельса очень важно в отношении свидетельствования, ведь если субъект не уклоняется от призыва к ответу, это становится основой взаимосвязи между свидетелем и слушателем, который также становится своего рода свидетелем.

Эту взаимосвязь между свидетелем-выжившим и свидетелем-слушателем мы считаем основополагающей, и она дает возможность рассматривать акт

¹⁰⁵ Вальденфельс Б. Своя культура и чужая культура. Парадокс науки о "чужом" // Логос. 1994. N 6. С. 77

¹⁰⁶ Там же. С. 132

¹⁰⁷ Вальденфельс Б. Возможности феноменологии сегодня (фрагмент круглого стола с участием Б.Вальденфельса) // Мотив чужого: сб. отв. ред. Т.В.Щитцова. — Минск: Прописи, 1999. С. 168-169

свидетельствования как перформативный речевой акт. Таким образом, задачей свидетельства, вопреки расхожему мнению, не является констатация каких-либо исторических фактов, нет цели изобразить или сообщить о событиях, имевших место в истории.

В своем обращении к другому, вне зависимости от дискурсивного пространства свидетельствования — это может быть судебное разбирательство, психотерапевтическая сессия или же художественный текст – перформативный акт свидетельствования подтверждает реальность увиденного события. Свидетель-выживший является носителем истины, и все свидетели-слушатели ее перенимают. Истина есть производное свидетельства. Природа последствий раскрытия истины может быть самой различной в зависимости от дискурсивного пространства: на суде последствия одни, в произведении искусства другие.

Как указывают культурологи Оксана Мороз и Екатерина Суверина, «свидетельство ценно тем, что оно отличается от нарративов с убаюкивающими идеологическими интонациями»¹⁰⁸. Если мы говорим о форме свидетельствования в контексте произведений искусства, следует указать, что за фигурой свидетеля стоит фигура автора. Философ и художественный критик Сьюзен Зонтаг приводит в качестве одного из примеров свидетельства в пространстве искусства «Бедствия войны» Франсиско Гойи. Зонтаг пишет: «Представляется столь же неуместным, чтобы фотограф в подписи высказывался в пользу своей фотографии, убеждал в ее достоверности, как делает Гойя в «Бедствиях войны». Под одной гравюрой он пишет: «Yo lo vi» («Я это видел»). Под другой: «Esto es lo verdadero» («Это правда»)¹⁰⁹. Для Гойи стоит задача не только «произвести атаку на чувства зрителей», но свидетельствовать о военных преступлениях, и он осуществляет это свидетельство в форме художественного высказывания. Свидетель является носителем памяти, своего рода проводником памяти, пережившим

¹⁰⁸ Мороз О., Суверина Е. Trauma studies: История, репрезентация, свидетель // НЛО. 2014. N 125. С. 59–74

¹⁰⁹ Зонтаг С. Смотрим на чужие страдания. - М.: Ад Маргинем, 2014. С. 37

травматический опыт, но способным артикулировать его.

Среди многообразия визуальных материалов отдельной важной формой свидетельства XX века является фотография, которая представляет собой медиафиксацию события, в некотором роде (если над ней «не мудрили» по выражению Зонтаг¹¹⁰) претендующую на объективную реальность. В любых обстоятельствах фотография становится проводником памяти, в гораздо большей степени защищенном от любого рода субъективных воздействий, чем письменное свидетельство. «Одним нажатием пальца событие запечатлевается на неограниченное время. Аппарат, так сказать, сообщает моменты посмертного шока», – утверждает Вальтер Беньямин¹¹¹. О подобном опыте также пишет Зонтаг: «Все фотографии — *memento mori*. Сделать снимок – значит причаститься к смертности другого человека (или предмета), к его уязвимости, подверженности переменам»¹¹². В качестве примера Зонтаг обращается к французскому философу и антропологу Жоржу Батаю, описавшему опыт восприятия фотографии, сделанной в 1910 году, на которой запечатлен момент казни китайского заключенного путем буквального «расчленения на сто кусков». Для Батая, впервые увидевшего эту фотографию в 1925 году, экстаз на лице жертвы в сочетании с болью и страданием легли в основу его потребности писать. Батай всячески подчеркивает, что эта фотография сыграла решающую роль в его жизни. Он постоянно был одержим этим зрелищем муки, экстатическим и вместе с тем непереносимым. Этот образ присутствует в кульминационной идеи Батая: мысль исчезает в экстатической агонии.

Зонтаг справедливо указывает, что «созерцание этой картины, согласно Батаю, и умерщвляет чувства, и высвобождает табуированное эротическое знание – сложная реакция, у многих людей, вероятно, вызывающая недоверие. Для большинства эта картина просто невыносима: с уже безрукой жертвы, над которой трудятся несколько ножей, скоро будет содрана кожа – фотография, не

¹¹⁰ Там же.

¹¹¹ Беньямин В. О некоторых мотивах у Бодлера. // Синий диван 2002. N1. С. 115

¹¹² Зонтаг С. О фотографии. - М.: Ад Маргинем, 2015. С. 47

картина; живой Марсий, не мифический. Как объект созерцания, жестокое изображение может отвечать разным потребностям. Укрепить себя против слабостей. Притупить свою чувствительность. Принять существование непоправимого»¹¹³.

Говоря о том, что эта фотография сыграла решающую роль в его жизни, Батай не подразумевает того, что получает удовольствие от созерцания насилия. Но для него предельный опыт страдания выходит за пределы самого страдания, он становится своего рода преображением. Боль оказывается напрямую связана с жертвой, жертва в свою очередь с экстазом. Зонтаг подчеркивает, что «взгляд этот глубоко чужд современному мироощущению, для которого страдание – это некая ошибка, или несчастный случай, или преступление. Что-то такое, что надо исправить. Такое, чего быть не должно. Такое, что заставляет чувствовать себя бессильным»¹¹⁴.

Вальтер Беньямин очень тонко уловил момент сопричастности смерти посредством фотографии, указывая, что возможность фотографии как таковой трансформировало само восприятие истории. Так, Беньямин в своей известной работе «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости» пишет о том, что фотографии «превращаются в доказательства, представляемые на процессе истории»¹¹⁵.

Французский философ и семиотик Ролан Барт исследует искусство фотографии как своего рода выражение формы тела, как прикрытие, в котором тело выражает свое пленение фотографией. Барт в своей работе «Camera lucida» рассматривает фотографии не как художественный образ и не как репрезентации реальности. Для Барта фотограф не является художником, но представляет из себе определенного толка медиума, занимающегося телесными трансформациям. Поэтому, по выражению Барта, «фотография представляет собой закодированный образ, — даже если ее прочтение, что очевидно,

¹¹³ Там же. С. 47

¹¹⁴ Зонтаг С. Смотрим на чужие страдания. - М.: Ад Маргинем, 2015. С. 75

¹¹⁵ Беньямин В. Учение о подобии. Медиаэстетические произведения. – М.: РГГУ, 2012. С. 205

руководствуется кодами, — принимают фото отнюдь не за «копию» реального, а за эманацию прошлой реальности, за магию, а не за искусство»¹¹⁶.

Фотография может быть использована для утверждения нашей веры в потенциальную прозрачность в отображении реальности и присвоения фотографии всех знаков. Согласно Барту, фотография может обманывать не потому, что искажает то, что есть вовне и предположительно реально, а потому, что она воспроизводит это с таким избытком ясности, что не оставляет нам другого выбора, кроме как слепо верить в это. Задача состоит не в низложении веры, но в преувеличении ее до тупой уверенности, в которой повторения вещи достаточно, чтобы сделать ее истиной. Именно поэтому Барта не интересуют стратегии кодификации, с помощью которых фотография становится оператором культуры, он обращается к фотографии в сыром виде, то есть до того момента, как ее сила будет «укрощена», до того, как она будет использована обществом и превращена в информационный и культурный ресурс. Так, Барт пишет о фотографиях голландского репортера Коэна Вессинга: «Первой частью очевидно является охват, протяженность поля, воспринимаемого мной вполне привычно в русле моего знания и культуры; [...] оно во всех случаях отсылает к блоку классической информации: восстание, Никарагуа со всеми знаками того и другого (несчастные бойцы в гражданской одежде, улицы в руинах, трупы, страдания и глаза индейцев с тяжелыми веками) Тысячи фотографий сделаны в этом поле; в отношении их я могу, конечно, испытывать что-то вроде общего интереса; иногда они волнуют, но порожденная этим эмоция проходит через рациональное реле нравственной и политической культуры. Такие фото вызывают у меня обычный аффект, связанный с особым рода дрессировкой»¹¹⁷. Эту «дрессировку», то есть обучение культурой, Барт называет *stadimum'*ом, и именно в качестве проявления *stadium'a* Барт усматривает утрату первоначального существа фотографии.

¹¹⁶ Барт Р. *Camera lucida*. Комментарий к фотографии. - М.: Ад Маргинем, 2011. С. 156

¹¹⁷ Там же. С. 53

Желание освобождения от культуры, конечно, скорее желание, чем действительность, но оно определяет работу «Camera lucida» как своего рода антисемиотический проект, который отдает преимущество авторскому способу познания. Подход Барта в конечном счете скорее конфессиональный и терапевтический. Однако с нашей позиции, если мы рассматриваем свидетельство как перформативный акт, подразумевающий респонсивные отношения, фотография как свидетельство не может работать вне «привычного в русле знания и культуры», иначе она не сможет выполнять свидетельскую функцию, которая актуализируется как раз через прохождение «реле нравственной и политической культуры»¹¹⁸.

Если речь идет о литературе, мы будем исходить из того, что свидетель замещает собой повествователя. В отношении художественного текста первоочередно важна эта фиксация памяти или же следа памяти, в этом отношении фигура свидетеля не нуждается в доказательствах своей подлинности, что выводит ее за пределы содержания текста *per se*, но оставляет в горизонте событий. Поэтому мы утверждаем, что работа в дискурсе травмы *à priori* не подразумевает работы с документами. Скорее речь идет о сохранении риторических фигур, присущих репрезентации травмы и посттравматических состояний, и за счет которых осуществляется идентификация. Таким образом, мы определяем фигуру свидетеля как риторическую фигуру. Обращаясь к Полю де Ману, философу, представителю школы деконструктивизма, мы можем заключить, что в отношении свидетельств нас интересует «риторическая модель их дискурсов»¹¹⁹. Французский постструктуралист Жиль Делез делает очень близкое по существу наблюдение: «Фигура—всегда тело, и тело имеет место в пределах круга. Но тело не только ждет чего-то от структуры, оно ждет чего-то в себе самом, оно совершает усилие над самим собой, чтобы стать Фигурой»¹²⁰. В действительности, свидетельство – всегда усилие субъекта над

¹¹⁸ Там же.

¹¹⁹ Ман П. де. Слепота и прозрение. Статьи о риторике современной критики. - СПб: Гуманитарная академия, 2002. С. 164

¹²⁰ Делез Ж. Логика ощущения. – СПб.: Machina, 2011. С. 33

самим собой.

Как уже выше было указано, реальный свидетель в обстоятельствах репрезентации своего свидетельства становится автором, и это авторство сопровождается большой ответственностью, возникающей в связи с необходимостью утверждения подлинности его речи или письма. Именно поэтому с точки зрения стратегий свидетельствования наибольший интерес у нас вызывают письменные свидетельства, являющие собой, согласно Сьюзен Зонтаг, особое дискурсивное пространство, легитимное для определенной, понимающей аудитории¹²¹.

Если обратиться к работе французского философа и основателя неотомизма Жака Маритена «Ответственность художника», можно заметить, что он проблематизирует понятие эстетической морали в качестве контраргумента модернистской установке: «То, что ты пишешь, не имеет последствий»¹²². В этом отношении Маритен представляет совсем иной взгляд на проблематику травмы посредством изображения страдания.

Согласно Маритену, роль поэтов не в том, чтобы «подниматься на сцену после трапезы и предлагать дамам и господам, пресыщенным земными яствами, хмель наслаждений, не имеющих последствий. Но их роль и не в том, чтобы разносить хлеб экзистенциалистской тошноты, марксистской диалектики или традиционной морали, бифштекс политического реализма или политического идеализма и торты филантропии»¹²³. Однако мы будем настаивать, что для автора, который прибегает к дискурсивной модели свидетельства в художественном тексте, главной задачей будет как раз актуализация последствий написанного. Иными словами, художественной задачей в данном контексте и будут являться последствия раскрытия истины, в котором и кроется роль свидетельствования. Маритен в свою очередь закрывает эту возможность, рассматривая как этически неприемлемый жест

¹²¹ Зонтаг С. Смотрим на чужие страдания. – М: Ад Маргинем Пресс, 2014. С. 18

¹²² Маритен Ж. Ответственность художника // Самосознание культуры и искусства XX века. Западная Европа и США. Сост. Гальцева Р. - СПб.: Наука, 2000. С. 263

¹²³ Там же. С.

репрезентацию травмы в искусстве, тем сам он замыкает травму на себе, исключая терапевтическое воздействие такого рода искусства.

Американский философ Берл Ланг полагает, что художественные репрезентации Холокоста должны оцениваться не только в контексте ответственности перед историческими фактами, но и за их возможности общения с аудиторией¹²⁴. Очень важным в этом ключе оказывается подчинение коммуникативного потенциала художественной репрезентации ее ответственности перед историей, что сводит на нет возможность сделать травму значимой для тех, кто находится за пределами ее непосредственного воздействия. Исследовательница исторической травмы Кали Таль замечает, что репрезентация Холокоста должна быть предельно точной и не допускать манипуляций в том числе из эстетических соображений¹²⁵.

В свою очередь известный американский историк Доминик Лакапра указывает на то, что бинарные оппозиции «исторически достоверный»/«исторически недостоверный» должны рассматриваться как «различия», а не дихотомии, и как «взаимодействующие процессы». Тем не менее в контексте кино как свидетельствования, Лакапра расценивает фильм Стивена Спилберга «Список Шиндлера» (1993) как «искупительный рассказ», связанный с наигранным гореванием, в то время как «Шоа» Клода Ланцмана (1985) рассматривает как произведение искусства, завязанное на проживании подлинной скорби¹²⁶.

Согласно Шошане Фелман, акт свидетельствования чаще всего осуществляется в рамках юридического дискурса. Момент, когда свидетель дает показания, перед ним стоит задача не просто выразить и сообщить некую истину события: в рамках юридического дискурса истина некоего события производится в момент оглашения показаний перед лицом правосудия, то есть присяжных, судьи, адвоката и прокурора. Рассмотрение конфликта на правовой

¹²⁴ Lang B. Holocaust Representation: Art Within the Limits of History and Ethics. - Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2000. P. 49

¹²⁵ Tal K. Worlds of Hurt. Reading the Literature of Trauma. - New-York: Cambridge University Press, 1996. P. 31-32

¹²⁶ LaCapra D. Writing History, Writing Trauma. - Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2001. P. 144

основе является особым родом свидетельством, где мы можем говорить о понятии юридизации. Как замечает профессор Центра гуманитарных ценностей и публичной политики Принстонского университета Ким Лейн Шеппели: «С точки зрения компенсаторного подхода к травме судебное разбирательство обещает установить способ конвертации конкретных утрат на всеобщий язык денег. Несмотря на то что деньги выступают мерилем вещей, которые невозможно измерить, они тем не менее предоставляют травмированному человеку возможность начать иную жизнь»¹²⁷.

Присяжные берут на себя ответственность за артикулированную истину, поскольку задачей присяжных является вынесение вердикта, в этом в том числе и выражается респонсивность свидетельства.

Для XX века подобная конструкция имеет особенно важное значение. Как пишет Фелман: «Судебные процессы всегда контекстуализировались в общей связи между историей и справедливостью, которая их также затрагивала. Но не всегда они были связаны в судебном порядке. В середине XX века принципиально поддерживалось радикальное разделение между историей и справедливостью»¹²⁸. Не удивительно, что одним из центральных судебных процессов, связывающих историю и справедливость, для Фелман является Нюрнбергский процесс.

Также крайне важным дискурсивным пространством для осуществления свидетельства исторической травмы является психоаналитический контекст.

Как мы писали выше, для аналитики травмы работа с психоаналитическим прочтением травмы является одной из основополагающих. Наиболее значимая работа в этой области принадлежит Шошане Фелман и Дори Лауб, а именно книга, вышедшая в 1992 году «Свидетельство: кризисы свидетельствования в литературе, психоанализе и психологии»¹²⁹. Она является

¹²⁷ Шеппели К. Л. Двойной счет Травма: пункты. Сборник статей / Сост. С. Ушакин и Е. Трубина. – М.: Новое литературное обозрение, 2009. С. 290

¹²⁸ Felman Sh. The Juridical Unconscious: Trials and Traumas in the Twentieth Century. - Cambridge: Harvard University Press, 2002. P. 12

¹²⁹ Felman Sh., Laub D. Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History. - New York: Taylor & Francis, 1992

одной из самых ранних и влиятельных попыток разработать комплексную психоаналитическую модель свидетельствования исторической травмы.

Основные тексты, к которым обращаются Фелман и Лауб, помимо писателей и теоретиков конца XIX и начала XX веков, в том числе Фрейд, Достоевский и Малларме, это романы Камю, эссе де Мана, поэтические тексты Пауля Целана, а также документы, хроника и видеозаписи свидетельств Холокоста, в частности фильм «Шоа» Клода Ланцмана. Обращение к произведениям столь разного свойства указывает на универсальный характер травмы. Что для нашего исследования является принципиально значимым, основной корпус материалов, которые используют Фелман и Лауб, были созданы в результате исторической травмы Второй мировой войны. Историческую травму исследователи рассматривают как определенный водораздел нашего времени, которую нельзя рассматривать в качестве события, инкапсулированного в прошлом, но необходимо изучать как пролонгированную во времени историю, которая по существу не закончена. Согласно Фелман и Лауб, последствия травматической истории XX века можно обнаружить во всей нашей культурной, политической, исторической и художественной деятельности.

Дори Лауб, опираясь на свою практику психоаналитика, в частности с жертвами Холокоста, объясняет, что историческая травма, то есть травма, затрагивающая целое сообщество, не может быть представлена как однократное событие, произошедшее некогда в прошлом¹³⁰. Подобного рода травма имеет процессуальный характер и как раз во многом вследствие работы механизмов самосохранения: психика травмированного субъекта оказывается буквально заблокирована от реального переживания события. Вытесненная травма таким образом многократно возвращается к травмированному субъекту в форме произвольного разыгрывания и переживания события, закрытого от

¹³⁰ Ibid.

прямой артикуляции.

Очень важным является тот момент, что терапевтический процесс таким образом обеспечивает пространство, в котором свидетель-выживший может начать сложный процесс повествования о событии. Этот процесс свидетельствования экстернализирует травматическое событие как опыт, который может быть как рассказан свидетелем-выжившим, так и услышан свидетелем-слушателем. Согласно Лауб, «появление истории, которую слушают и которая становится услышанной, становится тем пространством, где рождается познание, “познание” события. Слушатель, следовательно, является участником создания знания *de novo*»¹³¹. Таким образом, акт дачи свидетельских показаний не является сообщением истины, которая уже всем известна, но ее фактическое производство через этот перформативный акт. В этом процессе слушатель становится свидетелем свидетеля, он не только облегчает саму возможность свидетельствования, но в последствии разделяет его бремя. То есть, мы можем сказать, что свидетель-слушатель берет на себя ответственность увековечить императив свидетельствования об исторической травме ради сохранения коллективной памяти.

В этом отношении картина Клода Ланцмана «Шоа» (1985) является одним из наиболее влиятельных фильмов-свидетельств.

В сущности мы можем говорить о том, что опыт просмотра «Шоа» воссоздает Холокост с такой силой, что все культурные и исторические установки зрителя в отношении событий Холокоста претерпевают крах, по той причине, что происходит столкновение с реальностью свидетельства, с истиной, которое свидетельство порождает в момент его артикуляции — реальностью Холокоста. Важно понимать, что мы не можем ограничивать «Шоа» исключительно функцией документа: принципиальная позиция Ланцмана состояла в отказе от использования архивных кадров, все происходит в

¹³¹ Ibid. P. 57.

настоящем. Вместо простого взгляда на прошлое, фильм предлагает дезориентирующее видение настоящего, глубокое и болезненное понимание сложности отношений между историей и свидетельствованием.

Засвидетельствованные предельные переживания в свою очередь испытывают возможности зрителя. Обнаружение того, что находится в зоне травматического, следовательно, не артикулируемого, становится для зрителя испытанием: разрушаются и ставятся под сомнения границы реальности. Иными словами, фильм Ланцмана как раз об отношении между опытом и событием, но и об отношении между искусством и свидетельствованием. Фильм становится пространством, расширяющим возможности свидетельствования: любой зритель «Шоа» становится свидетелем-слушателем.

Таким образом «Шоа» воплощает способность искусства не просто свидетельствовать, но и занимать свидетельскую позицию: фильм берет на себя ответственность за свое время, принимая значение нашего времени как эпохи свидетельства.

Еврейский мыслитель и писатель Эли Визель утверждал, что свидетельство стало литературным приемом по преимуществу после Холокоста¹³². Шoshана Фелман, опираясь на психоаналитические изыскания Лауб о взаимодействии свидетеля-выжившего и свидетеля-слушателя, утверждает, что в пространстве литературы подобные взаимоотношения устанавливаются и в отношении писателя в обращении к читателю. Равно как и встреча свидетеля-выжившего и слушателя-слушателя, встреча писателя и читателя, является событием, которое порождает истину: «Перформативное взаимодействие между сознанием и историей представляет собой борющийся акт перестройки между интегрированным объемом слов и неинтегрированным воздействием событий»¹³³.

Фелман приходит к утверждению, что свидетельская литература таким

¹³² Wiesel E, *Dimensions of the Holocaust*. – Illinois: Northwestern University Press, 1977

¹³³ Felman Sh., Laub D. *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History*. - New York: Taylor & Francis, 1992. P. 114

образом обеспечивает культурное пространство, в котором индивидуальные процессы переживания исторической травмы опосредованы в коллективные. Она также фиксирует сдвиг от художественного текста к документальному исторического или автобиографического характера: «Мне показалось, что в этот момент дополнительное измерение реального было и уместно, и необходимо для понимания того, что мы приобрели в свидетельстве»¹³⁴.

Крайне значительными для нас являются размышления над феноменом свидетельствования Джорджо Агамбена, философа наиболее глубоко исследовавшего травматические трансформации субъекта вследствие исторической травмы.

Агамбен обращается к языку свидетельства как к новой смысловой конструкции действия. «Невысказываемое, неархивируемое — это язык, на котором автору удастся свидетельствовать о своей неспособности говорить. Это язык, который переживает говорящих на нем субъектов, совпадает с говорящими и остается за пределами языка»¹³⁵. Агамбен указывает на то, что более невозможно установить позицию субъекта, субъект как основание нормативных суждений перестает существовать: «И мусульманин, которого он [Освенцим] производит, представляет собой катастрофу субъекта, его отмену как сферу случайности и сохранение как сферу существования невозможного»¹³⁶. Высказывание субъекта не может быть индивидуальным, оно начинает носить предельно всеобщий характер, связанный с актом свободного свидетельства, когда никто не может к нему принудить.

В контексте направления эстетики травмы все же необходимо указать, что фигура свидетель может обладать качествами из разных областей, то есть иметь определенное юридическое, психоаналитическое и культурное значение. Тем не менее мы определяем фигуру свидетеля в первую очередь именно как риторическую фигуру, то есть непосредственно не предлагающую работу с

¹³⁴ Ibid. P. 42

¹³⁵ Агамбен Дж. Homo sacer. Что остается после Освенцима. - М.: Европа, 2012. С. 170

¹³⁶ Там же. С. 156

документальным или статистическим материалом. Однако именно риторическая фигура свидетеля, как мы полагаем, дает голос множествам жертв, онемевших вследствие травматического опыта. Дает голос, предлагая риторические фигуры свидетельства в форме художественного высказывания.

1.3. Возвышенное в эстетике травмы

Возвышенное – понятие, которое отражает особый вид эстетического опыта. В то время как возвышенное стало ключевым измерением в развитии эстетической теории XVIII века, в современном эстетическом дискурсе оно продолжает быть актуальным. Мы выделяем в качестве наиболее значимых теоретических построений о понятии возвышенного концепции философов Эдмунда Берка и Иммануила Канта.

Следует указать, что Кант и Берк разрабатывают два различных подхода внутри эстетики Просвещения. И если подход Канта можно определить как классический в вышеозначенном контексте, то Берк работает в традиции сенсуалистов, что в некотором роде объясняет предельную актуальность его концепций в эстетике XX века. Сенсуалистский отход от возможности рационального познания показался нам созвучным теориям травмы, которые исходят из невозможности рационализации травматического опыта.

Несмотря на то, что кантианское возвышенное доминировало в эстетических дискуссиях вплоть до начала XX века, заключения Берка для современной эстетики, в частности эстетики травмы, имеют решающее значение. Согласно Берку, ни один аффект не пребывает в столь тесной взаимосвязи с возвышенным кроме страха. Человеческий дух лишается способности к рефлексии или действию перед лицом ужаса, являющегося предчувствием опасности, боли и в конечном счете смерти. В своих рассуждениях Берк приходит к мысли, что «все, что страшно для зрения, есть одновременно и возвышенное, независимо от

того, будет ли наделена эта причина страха огромными размерами или нет; ибо на то, что может быть опасным, нельзя смотреть как на нечто мелкое или достойное презрения»¹³⁷.

Понятие возвышенного как критическая концепция во второй половине XX века переживает определенного рода кризис. Возвышенное, как и другие понятия классической эстетики, в постструктуралистском дискурсе утратило значимость в эстетическом поле как форма рецепции, а в контексте, актуальном для эстетики травмы, приобрело двойственный характер.

Эта неоднозначность прочтения заключается в том, что закономерная линия, увязывающая возвышенное и прекрасное, апеллирующая к кантовской гармонии в суждениях, пресекается линией эстетики травмы. Кант так же как и Берк признавал страх как свойство динамического возвышенного, но в отличие от Берка, динамическое возвышенное Канта, касается страха, который мы испытываем в ответ на силы природы, многократно превышающие человеческие возможности. Важным элементом здесь будет являться то, что мы можем подняться над этим страхом и не поддаваться ему.

Как мы полагаем, возвышенное в эстетике травмы оказывается амбивалентным вследствие реализации травматического опыта как трансгрессивного, который, согласно Мишелю Фуко, «обращен на предел». И далее, «там, на тончайшем изломе линии, мелькает отблеск ее [трансгрессии] прохождения, возможно, также вся тотальность ее траектории, даже сам ее исток»¹³⁸.

Согласно Батаю, трансгрессия – это возможность, которая содержится в табу, в противном случае в табу не было бы необходимости. Точно так же нет ничего, что было бы изначально трансгрессивным и, следовательно, изначально злым, но трансгрессия требует табу: «Зло – это не трансгрессия вообще, а

¹³⁷ Берк Э. Философское исследование о происхождении наших идей возвышенного и прекрасного. - М.: Искусство, 1979. С. 88

¹³⁸ Фуко М. О трансгрессии // Танатография эроса. Жорж Батай и французская мысль середины XX века / сост. С. Л. Фокин. СПб.: Мифрил, 1994. С. 117

трансгрессия, подвергнутая осуждению»¹³⁹. Таким образом, нам следует указать на то, что трансгрессия – нечто большее, чем простое нарушение правила, но это повторение факта наличия правил и существования внешнего мира для них. Опыт трансгрессии влечет за собой потерю контроля сознания, господства разума или отказывается от преследования какой-либо иной цели за пределами данного момента. Трансгрессия всегда преднамеренна и проходит через пустоту равнозначную беспредельности: «Эта пустота разверзается в определенной точке. Например, ее может разверзнуть смерть: это труп, куда смерть вводит отсутствие»¹⁴⁰. Беспредельность затем теряется в возвышении, которое в свою очередь равнозначно десубъективации, потери себя.

Переживание возвышенного как переживания боли, предельной физической близости, возникающей между жертвой и палачом, которую описывал Жан Амери¹⁴¹. Отсюда рождается экстатическое удовольствие, наслаждение предельной идеей отрицания жизни и необъятности пустоты, которые являются следствием травматического опыта как трансгрессии¹⁴².

В разговоре об утрате возвышенного невозможно не сослаться на знаменитые слова Теодора Адорно о проблеме эстетического «после Освенцима»¹⁴³. Потребление войн и геноцида как эстетизированного зрелища вызывает слишком много вопросов, в первую очередь этических: возможно ли испытывать удовольствие, воспринимая объект искусства, выстроенный на страдании других, или же насколько этично «смотреть на чужие страдания», находясь в комфортном пространстве музея, кинотеатра, библиотеки и т. д.

Здесь важно обратиться к понятию бесформенного, которым оперирует Жорж Батай. Мы видим, что Батай определяет бесформенное как произвольность, невозможность и отсутствие формы,

¹³⁹ Батай Ж. Проклятая часть. Сакральная социология. - М.: Ладомир, 2006. С. 583

¹⁴⁰ Там же. С. 529

¹⁴¹ Амери Ж. По ту сторону преступления и наказания. Попытки одоленного одолеть. - М.: Новое издательство, 2015.

¹⁴² Фуко М. О трансгрессии // Танатография эроса. Жорж Батай и французская мысль середины XX века / сост. С. Л. Фокин. СПб.: Мифрил, 1994

¹⁴³ Адорно Т. В. Негативная диалектика. - М.: Научный мир, 2003. С. 322

которую собственно форма и скрывает, здесь уместно привести соотношение присутствия к отсутствию, жизни к смерти и т. д.: «Так, бесформенное не просто прилагательное, имеющее определенный смысл, но термин позволяющий деклассифицировать (*déclasser*), в целом требующий, чтобы каждая вещь имела свою форму. То, что он обозначает, не имеет прав ни в каком смысле и где бы то ни было, растирается ногой как паук или червяк. И так надо было бы поступить: пусть университетские ученые радуются тому, что мир обретает форму. Философия как таковая не имеет иной цели: речь идет о том, чтобы натянуть математический шнурок на то, что существует. Напротив, сказать, что мир ни на что не похож и без формы, все равно, что сказать, что мир похож на паука или плевка»¹⁴⁴. Батай указывает нам, что, как и случае с теорией хаоса, ошибочно полагать, что бесформенное есть процесс утраты формы, скорее это взгляд, который предполагает мышление о непрерывном движении между чем-то и ничем, формой и отсутствием формы. Иными словами, всякая форма содержит бесформенность, а бесформенное *per se* не может быть выведено вовне.

С точки зрения Батая, бесформенное занимает позицию, сходную с той, которую занимает уничтожение. Это одновременно и внешнее, но и то, что пронизывает внутреннее, будь то форма или идентичность. С позиций эстетики следует указать на то, что батаевское бесформенное можно уподобить кантианскому возвышенному: они находятся вне категорий прекрасного, но указывают также на определенную невозможность прекрасного. Однако возвышенное Батая является скорее пересечением определенной черты, осуществлением предельного опыта, нежели наблюдением за чем-то ужасающим извне.

Батай фактически ищет возможности для нового возвышенного. Мы можем указать, что таким образом посредством осуществления трансгрессии индивид теряет свою изолированную субъективность и соединяется с травмой,

¹⁴⁴ Bataille G. Informe. – In: Oeuvres complètes, v. 1. – Paris: Gallimard, 1970. P. 217. (Пер. М. Ямпольского)

представленной произведением искусства.

Согласно Сьюзен Зонтаг, сколько бы мы ни пытались соотнести себя с опытом изображаемого страдания, мы все равно не сможем соотнести свою рецепцию с восприятием человека, испытывавшего эти страдания¹⁴⁵. Так, критика возвышенного «после Освенцима» приводит нас к вопросу о том, есть ли возвышенное, или в какой мере мы можем говорить о возвышенном в столкновении с ужасным, когда невозможна никакая дистанция. Иными словами, сталкиваясь со страданием как возвышенным объектом, мы оказываемся в чрезмерной близости, здесь и сейчас. В свою очередь французский философ-постмодернист Жан-Франсуа Лиотар указывал на то, что возвышенное означает предел концептуальных сил субъекта, который сталкивается с множественностью и неустойчивостью мира. Для Лиотара возвышенное всегда сопряжено с апорией¹⁴⁶.

Говоря об истории XX века, мы можем сформулировать понятие транс-исторической травмы, которая предполагает, что универсальное воздействие травмы на сознание и память дает возможность соединить индивидуальные и коллективные травмирующие переживания. Также речь идет о межпоколенческом свойстве, то есть об опыте, который может передаваться во времени. Таким образом трансисторический потенциал травмы сочетается с вневременностью предельного опыта возвышенного, который находится вне нарративной ассимиляции в памяти.

В столкновении с бесконечным пространством, необъятностью или объектом немислимой величины, мы сталкиваемся с неспособностью воображения представить этот объект как целое, не утратить способность восприятия себя перед лицом подавляющей опасности, которая как раз кроется в неосмысляемых масштабах, являющихся условием возвышенного. Иными словами, эта величина, согласно Канту, граничит с бесконечностью, рядом с которой все

¹⁴⁵ Зонтаг С. Смотрим на чужие страдания. - М.: Ад Маргинем, 2014. С. 93

¹⁴⁶ Lyotard J.-F. L'enthousiasme. La critique kantienne de l'histoire. - Paris: Galilee, 1986. P. 105

остальное является бесконечно малым¹⁴⁷. В начале XX века возвышенное сохраняет и обостряет свою непосредственную близость к краю пропасти: здесь речь также идет о переживании удовольствия от ощущаемой угрозы, боли, которая дает экстатические переживания, пересиливающие страх смерти и т. п. Здесь важно указать, что понятия классической эстетики в XX веке потерпели крах, но не возвышенное. Так, концепция возвышенного Берка остается актуальной и рабочей для современной эстетики и позволяет выделять не возвышенное в сторонних объектах, но возвышенное как таковое.

Математическое возвышенное, то, что «абсолютно велико»¹⁴⁸ есть мера того, что ум не может полностью охватить. Возвращаясь к проблематике исторической травмы, важно указать, что ее последствия неизмеримы в том понимании, что ментально они не могут быть полностью охвачены. Так, геноцид, социальные разрушения, предельная степень человеческих страданий никогда не могут быть полностью «измерены».

Мы в действительности должны утверждать, что мы не можем количественно оценить разрушительную силу исторической травмы: следовательно, речь идет о возвышенном в его динамическом и математическом аспектах в терминологии Канта.

Динамическое возвышенное Канта, так же как и в рассуждениях Берка, касается страха, который мы испытываем в столкновении с огромной силой природы, которая оказывается неизмеримо больше нас самих. У Канта есть принципиально важный момент — это возможность подняться выше страха и не поддаваться ему, общаясь к силе разума.

Так, даже война, согласно Канту, имеет элемент возвышенного, если она ведется согласно правилам и целям защиты мирного населения.

Тем не менее в эстетике травмы, в первую очередь проблематизирующей травматические события в истории XX века, возвышенное стало восприниматься совсем иначе под натиском ужасающих исторических событий

¹⁴⁷ Кант И. Критика способности суждения / под ред. А.Я. Зися и др. - М.: Искусство, 1994. С. 130

¹⁴⁸ Там же. С. 117

и их множась предствлений и репрезентаций, потому что уже Первая мировая война со всей отчетливостью показала, что о войне в контексте справедливости говорить больше невозможно. Критика возвышенного в современном контексте как раз строится на обилии травмирующих образов, которые в конечном счете не вызывают ничего кроме скуки, безразличия и бессилия. Зонтаг указывает на тот факт, что реципиент, постоянно сталкивающийся с образами страдания или насилия, к ним привыкает, таким образом, возвышенное становится банальным¹⁴⁹. Тем не менее насилие XX века, существующее в сознании уже не одного поколения и несомненно продолжающее травмировать, не существует как таковое само по себе в ключе пресыщения образами. Вслед за французским философом и социологом Жаном Бодрийяром можно заметить, что историческое насилие, слишком реальное даже по прошествии длительного времени, альтернативно адаптируется реальностью. Например, Бодрийяр пишет об Освенциме как о «телевизионном объекте», проблематизируя превращение подлинной памяти в искусственную: «И нас хотели заставить поверить, что телевидение снимет бремя Освенцима путём излучения коллективного осознания, тогда как оно является воплощением Освенцима в другом облике, на этот раз уже не в виде *места* массового уничтожения, но в виде *медиума* апотропии. Никто не хочет понять то, что телепроект *Холокост* является *прежде всего* событием, или скорее *телевизионным* объектом, то есть попыткой разогреть *холодное* историческое событие, трагическое, но холодное, первое крупное событие холодных систем, систем замораживания, апотропии и уничтожения [...] для масс, которые сами холодные и для которых это будет лишь тактильными содроганиями и посмертными эмоциями, ледящим трепетом, которые унесут их в забвение с эстетически окрашенным осознанием катастрофы»¹⁵⁰.

¹⁴⁹ Зонтаг С. Смотрим на чужие страдания. - М.: Ад Маргинем, 2014

¹⁵⁰ Бодрийяр Ж. Симулякры и симуляция. - М.: Постум, 2018. С. 87

По нашему предположению это происходит, в том числе вследствие исторической и культурной травмы, которыми сопровождалась история XX века. Обесценивания памяти является одним из результатов невозможности совладать с этой памятью. Именно об этом пишет Зебальд, когда утверждает, что немецкая культурная память последовательно отторгала воспоминания о бомбардировках немецких городов, а немецкая литература формально призванная переосмыслить период Второй мировой войны в Германии оказалась не в состоянии этого сделать¹⁵¹.

С нашей точки зрения, то есть если смотреть с позиций эстетики травмы, попытка обратиться к подлинной памяти тем самым реактуализирует возвышенное, где этой немислимой величиной будет являться опыт насилия и разрушения вследствие войн и геноцида, то, что Адорно собирательно называет «Освенцимом». Собственно критику Адорно и следует интерпретировать таким образом: невозможность эстетического высказывания после Освенцима связана как раз с тем, что все оказывается невообразимо малым рядом с этим опытом. Очень внятно это выразил Фолькер Хаге, составивший сборник свидетельств о бомбардировках Гамбурга: «Неприятное чувство в связи с этой темой не ослабнет еще долго, а может быть, и никогда. Оно знакомо каждому, кто вообще занимается подобной материей (многие ведь не хотят даже отдаленно ею интересоваться), оно неразрывно с ней связано: [...] тут любая форма рассказа в конце концов наталкивается на границы своих возможностей»¹⁵². Так мы опять сталкиваемся с опытом невыразимого.

Границы эстетических возможностей, как и понятие возвышенного стали актуальной проблемой в аналитике травмы. Шошана Фелман, Кэти Карут и другие исследователи травмы многократно указывают на невозможность артикулировать травматический опыт, оскудение символического, угнетение памяти. Таким образом, своего рода реабилитация возвышенного и повторное наращение

¹⁵¹ Зебальд В. Г. Естественная история разрушения. - М.: Новое издательство, 2019

¹⁵² Хаге Ф. Чувства, погребенные под обломками. Как немецкие писатели справлялись с темой бомбежек // Неприкосновенный запас: дебаты о политике и культуре. 2005. N2. С. 340

символического в языке не кажется анахроническим жестом в сторону модернистской логики.

Значимым моментом будет являться и то, что в отличие от форм возвышенного, присутствующих в эстетических дискуссиях XVIII века, формы возвышенного, сопутствующие исторической травме, по силе своего воздействия неизмеримы, а масштабы катастрофы не поддаются рациональному измерению, иными словами, «после Освенцима» невозможно не только эстетическое суждение, но и субъективная повседневность.

Американский философ Арнольд Берлеант разрабатывает для подобного рода эстетического опыта специфическое понятие — негативное возвышенное¹⁵³. Следует заметить, что Берлеант использует его применительно только к террористическим актам, однако мы полагаем, что оно может быть предельно востребовано в проблематике исторического насилия в целом.

Необходимо указать, что к понятию негативного возвышенного на других основаниях обращается и Доминик Лакапра. Весомым аргументом в критике возвышенного для Лакапры является обнаружение неосознанного религиозного измерения. Ссылаясь на Жирара, он указывает, что возвышенное как и священное не просто предполагает наличие жертвы, но делает ее необходимой¹⁵⁴. Как утверждает отечественный исследователь Ф. В. Николаи, для Лакапры многие последователи Лиотара «не только игнорируют осознанное обращение нацистов к возвышенному, но и сами повторяют их аргументы в отношении евреев, лишь переворачивая оценки (негативные черты при этом становятся возвышенными)»¹⁵⁵. Также Николаи указывает, что «сокращение эйфории и рост ужаса при этом передается термином «негативное возвышенное», подчеркивающим отличие этой трактовки от возвышенного у Канта»¹⁵⁶. Все же данное

¹⁵³ Berleant A. Art, Terrorism and the Negative Sublime // Contemporary Aesthetics. 2009. Vol. 7. Available at: <https://www.contempaesthetics.org/newvolume/pages/article.php?articleID=568> (accessed 13.10.2019)

¹⁵⁴ LaCapra D. History and memory after Auschwitz. - Ithaca: Cornell University Press, 1998. P. 203

¹⁵⁵ Николаи Ф. В. «Негативное возвышенное» vs «проработка прошлого» в интеллектуальной истории Д. ЛаКапры. // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. Серия Социальные науки. 2011. N 3 (23). С. 125

¹⁵⁶ Там же. С. 127

понятие нам представляется не вполне подходящим, поскольку осознанное обращение к возвышенному не кажется нам продуктивным в уже посттравматической действительности, оно не может послужить для отображения событий исторической травмы и для ее осмысления посредством эстетического опыта.

Точка зрения Берлеанта представляется нам наиболее актуальной. Следует подчеркнуть, что признание эстетического в актах насилия исторического масштаба (у Берлеанта в террористических актах) не оправдывает их и не смягчает их насильственную природу, поскольку в таких ситуациях эстетическое уже не может существовать само по себе.

Мы хотим также обратить внимание, что признание эстетического в контексте войн, геноцида и исторического насилия может помочь понять притягательность подобного опыта для реципиента. Это трагедии, которые завораживают нас силой неосмыслимого ужаса, который и порождает возвышенное. Апелляция Канта к силе человеческого духа в преодолении ужаса перед силами природы интересным образом трансформируется в современном эстетическом дискурсе: травма, с которой сталкивается человек в связи с насилием в масштабах истории, не дает возможности выйти за пределы страха. Событие травмы вытесняется, а неизмеримый ужас от столкновения с ним остается, именно это подразумевает Берлеант, когда формулирует понятие негативного возвышенного¹⁵⁷.

1.4. Художественная правда

Понятие художественной правды, или же истины в искусстве предельно обобщенно можно трактовать как отображение действительности в произведении искусства. В классической эстетике понятие художественной правды тесно связано с понятием мимесиса. Так, согласно отечественным исследователям Алексею Лосеву и Вячеславу Шестакову, «подражание

¹⁵⁷ Berleant A. Art, Terrorism and the Negative Sublime // Contemporary Aesthetics. 2009. Vol. 7. Available at: <https://www.contempaesthetics.org/newvolume/pages/article.php?articleID=568> (accessed 13.10.2019)

относится к тем эстетическим категориям, посредством которых эстетика прошлого пыталась выяснить сущность искусства»¹⁵⁸. Вполне естественным продолжением этого утверждения является то, что на разных исторических этапах развития искусства понятие мимесиса имело свои специфические значения, которые различным образом воплощались в конкретных произведениях.

В действительности можно отметить, что дискуссия о мимесисе Платона и Аристотеля в самых разнообразных прочтениях продолжалась вплоть до XIX века, когда новые теории искусства проблематизировали вопрос, какую именно правду, или истину возможно приписать искусству. В общих чертах понятие художественной правды оказывалось связанным с воображением и выражением того, что выходит за рамки обыденного восприятия. Как указывают отечественные философы Андрей Андреев и Татьяна Кузнецова, «описания фактов, пусть даже и очень точного, недостаточно для серьезного осмысления действительности. Необходимо обобщить их, понять закономерности, которым они подчиняются, раскрыть глубинные основы наблюдаемых событий»¹⁵⁹.

В XX веке, вследствие лингвистического поворота в философии, начинают преобладать проблемы обозначения связей между репрезентативным искусством и реальностью, экспрессивным искусством и личностью. Как пишет Людвиг Витгенштейн в «Логико-философском трактате»: «Тот факт, что мир есть мой мир, проявляется в том, что границы языка (единственного языка, который понимаю я) означают границы моего мира»¹⁶⁰.

Теодор Адорно утверждает, что способность бросать вызов обыденному языку дает искусству уникальную способность нести истину: «Искусство, воспроизводя обаяние реальности, сублимируя его в виде образа, в то же время

¹⁵⁸ Лосев А. Ф., Шестаков В. П. История эстетических категорий. – Москва: Искусство, 1964. С. 204

¹⁵⁹ Андреев А. Л., Кузнецова Т. В. Категория истины и проблема художественной правды // Вестник

Московского Университета. Серия 7. Философия. 2015. № 2. С. 103.
¹⁶⁰ Витгенштейн Л. Логико-философский трактат. – Москва: Наука, 1958. С. 81

тенденциозно освобождается от него; сублимация и свобода находят взаимопонимание»¹⁶¹.

В то же время содержание художественно правдивого произведения искусства не является метафизической идеей или сущностью, поскольку оно неразрывно связано с реальностью: конкретными историческими этапами, общественными и политическими формациями. В конечном счете мы не можем трактовать истину в искусстве как просто набор приемов, в противном случае мы столкнемся с неразличением художественного текста и, например, репортажа. Истина в искусстве возникает из интенции художника в его взаимодействии с миром. Это выражение самых неразрешимых противоречий в пределах возможного примирения посредством работы искусства. Таким образом, нельзя утверждать, что художественная правда является пропозицией, поскольку она постоянно требует критической рефлексии и интерпретации.

Общим важным местом является вопрос о критериях истинности. Если у Адорно контекст художественного содержания истины связан с разрушением реальности, то у Мартина Хайдеггера общее представление об истине в искусстве сформулировано как «разомкнутость». Понимание, согласно Хайдеггеру, есть артикулированная разомкнутость¹⁶². Таким образом, вопрос о художественной правде, или же истине в искусстве находится не в соответствии с действительностью, а в герменевтической открытости интерпретатора перед бытием. Для нас крайне важным выводом является то, что художественная правда помимо эстетического имеет также социальное, историческое и политическое измерения.

Эстетика травмы, возможно, более других дисциплин оказывается вовлечена в дискуссию о возможностях выразительных средств искусства в репрезентации реальности. В этом отношении одна из важнейших тем эстетики XX века полностью обращена к историческому процессу, поскольку XX век, по

¹⁶¹ Адорно Т. Эстетическая теория. – Москва: Республика, 2001. С. 191

¹⁶² Хайдеггер М. Бытие и время. – Харьков: Фолио, 2003

замечанию Шосаны Фелман, можно назвать посттравматическим¹⁶³. Именно история XX века позволяет сконцентрироваться на историзме художественных потребностей, позволяя с другой точки зрения рассмотреть понятие художественной правды.

Проблема отображения действительности очень остро возникает в контексте переосмысления истории XX века, поскольку речь идет о репрезентации травматического опыта, который, как мы писали выше, Елена Петровская называет номинализацией травмы¹⁶⁴.

В данном ключе нас интересуют способы репрезентации травматического опыта в искусстве, поскольку это позволяет изучать вопрос истины в искусстве, не находясь в контексте классической эстетики. Как пишет социолог Елена Рождественская, «рассказывая или выдумывая некую историю, мы ориентируемся "на другого"»¹⁶⁵. Петровская подчеркивает, что травма становится тем событием, которое мы не состоянием помнить, но можем смотреть на него только глазами другого¹⁶⁶.

Здесь необходимо несколько подробнее пояснить, что в данной ситуации следует понимать под феноменом другого. Как мы уже писали выше, Бернхард Вальденфельс вводит понятие чужого в противовес феноменологии другого.

Для Эммануэля Левинаса, французского философа-этика и феноменолога, инаковость, другое «я» или личность, стоящая вне моего собственного сознания, представляет собой бесконечное, то, что превосходит понимание и не сводимо к интенциональности сознания в гуссерлевском смысле, который как раз критикует Вальденфельс. Действительно, для Левинаса попытка ввести другого в поле «того же самого», представленного «познающим я»¹⁶⁷, означает

¹⁶³ Felman Sh., Laub D. *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History*. – New York: Taylor & Francis, 1992

¹⁶⁴ Петровская Е.В. *Безымянные сообщества*. – М.: Фаланстер, 2012. С. 98

¹⁶⁵ Рождественская Е.Ю. *Словами и телом: травма, нарратив, биография* // *Травма:пункты: Сборник статей / Сост. С. Ушакин и Е. Трубина*. – Москва: Новое литературное обозрение, 2009. С. 108

¹⁶⁶ Петровская Е. В. *Боль повседневности* // *Боль повседневности* // [Электронный ресурс] *Vox. Электронный философский журнал*. 2016. Вып. 20. URL: <http://vox-journal.org/content/Vox20/Vox20-PetrovskayaE.pdf>

¹⁶⁷ Левинас Э. *Путь к Другому*. — СПб.: Изд-во Санкт-Петербургского университета, 2007

искажение другого, Левинас рассматривает это в качестве акта доминирования или же как сведение другого к тому же самому.

В понимании Левинаса «я» несет этическую ответственность перед другим, которая возникает не из субъективной свободы «я», а из субъективной свободы личности. Язык, пусть и несовершенный, дает мне другого человека, с которым я общаюсь. Язык дает мне другого, идею бесконечного, которая, благодаря тому, что она опосредована языком, дает мне «идею», но это все же идея, которая не исчерпывается постижением. Идея другого все еще влияет на меня, все еще помогает мне понять себя как ограниченного, конечного, подверженного ошибкам и т. д., без моего полного понимания другого.

Французский философ, представитель герменевтической школы Поль Рикер в своей работе «Я-сам как другой»¹⁶⁸ характеризуют самость (я) в тесной связи с инаковостью (другим) как описательно, так и этически. Рикер объединяет описательные и этические аспекты самости в понятии нарративной идентичности, что очень важно для развития идеи диалогического нарратива. Рикер определяет самость как нарративную структуру и предполагает, что мы являемся соавторами (я и другие) нашего я, рассматриваемого с позиций истории. Ссылаясь на Левинаса, Рикер высказывает предположение, что идея инаковости содержит в себе определенную «равнозначность».

Рикер ставит проблему этики как проблему распространения свободы в первом лице на свободу второго лица (лицом к лицу с другим, с которым мы сталкиваемся), а затем на третье лицо, распределительное другое, опосредованное через институты, которые интерпретируют наши понятия справедливости, равенства и закона¹⁶⁹. Рикер переносит фокус внимания с идеи свободы на идею блага или благой жизни. Он выражает здесь отношение между собой (1 лицо), другим (2 лицо) и другими (3 лицо) в терминах трехчастного

¹⁶⁸ Рикер П. Я-сам как другой. - М.: Издательство гуманитарной литературы, 2008

¹⁶⁹ Там же. С. 230

этического намерения, которое он описывает как «стремление к благой жизни», «с другими и для других», «в справедливых институтах»¹⁷⁰.

«Этическая цель» Рикера, независимо от того связана ли она с пониманием и актуализацией свободы или с возможностью достижения и совместного проживания благой жизни, предполагает, что samость и инаковость не настолько чужды друг другу как по этическим, так и по эпистемологическим причинам.

Важно понимать, что идеи свободы, этики, себя-самого, другого и других имеют свою историю, которая тем не менее не исчерпывает их содержания: «То, что цель благой жизни так или иначе включает в себя смысл справедливости, подразумевается в самом понятии «другого». Другой - это еще и другой, нежели «ты». Соответственно, справедливость распространяется дальше, чем встреча с глазу на глаз»¹⁷¹. Для Рикера, значение имеет тот факт, что если бы мы были замкнутыми «я», мы не могли бы понять, что мы «другие» для других «я», или что другие суть «я» (как и наше «я») для самих себя. Если бы не конфронтация между «я» и «другим», осуществляющаяся посредством диалога, посредством образов инаковости, которые создает язык, то можно предположить, что наше отношение к другим было бы менее этическим и представляло бы собой нечто меньшее, чем понимание. Наше понимание другого в конечном счете должно сохранять личную привязанность или симпатию, возникающую при встрече лицом к лицу с другим, то есть на уровне второго лица. Оно также должно сохранять чувство справедливости и равенства, которое распространяется на всех других, кого мы никогда не сможем встретить лицом к лицу, то есть на уровне третьего лица.

Таким образом, мы полагаем, что к диалогической направленности текстов, которые находятся в поле эстетики травмы следует отнести направленность художника к другому, то есть реципиенту. Художник создает пространство, в котором этот диалог возможен: восполняющий символическую недостаточность, создающий возможность заимствования и в конечном счете

¹⁷⁰ Там же. С. 207-232

¹⁷¹ Там же. С. 232

артикуляции травматического опыта для реципиента. Таким образом, опыт восприятия произведения искусства с присвоением дискурса травмы оказывается диалогическим. Диалогическое здесь следует рассматривать как инвариант.

Мы утверждаем, что эту ориентацию «на другого» с целью репрезентации травматического опыта в художественном тексте следует трактовать как понимание художественной правды в эстетике травмы. Можно говорить, что репрезентация травматического заведомо определяет форму повествования как диалогическую, поскольку внутренний опыт может быть выражен только в обращении к другому, вне зависимости от того, кем этот другой будет являться. Далее, следует подчеркнуть, что это выражение травматического опыта сопряжено с припоминанием, преодолением амнезии, которой он часто сопровождается. Помимо потери памяти, травматический опыт также связан с утратой способности к ясному изложению, с аннигиляцией символического в языке.

Таким образом, мы можем говорить, что понятие художественной правды в искусстве в контексте эстетики травмы является буквальным отображением травмирующей реальности, которое в значительной степени затруднено как раз в результате ее травмирующего характера. Не следует забывать также и то, что попытки реконструкции часто терпят поражение по причине того, что жертвы и свидетели насилия бесконечно пытаются прийти к соглашению с насилием: агрессоры и жертвы постоянно меняют свой статус.

Как пишет американский философ Ричард Рорти, «если высказаться по-хайдеггеровски: «язык говорит человеком», языки изменяются в ходе истории и, поэтому, люди не могут избежать их историчности»¹⁷².

Эстетика травмы как раз выявляет тенденции в отношении сцепления между прошлым, историей, и настоящим, которые репрезентованы в произведении искусства. Таким образом, истинность в искусстве напрямую

¹⁷² Рорти Р. Случайность, ирония и солидарность. – Москва: Русское феноменологическое общество, 1996. С. 79

соотносится с культурной ответственностью, выраженной в интенции по восполнению пустот в исторической памяти, возникших вследствие исторической травмы.

Философ истории Ханс Келлнер в интервью Эве Доманской говорит: «То, что мы имеем, есть рассказы, истинные для данного пространства и времени»¹⁷³. Что является точнейшей формулировкой того, что можно понимать как художественную правду в контексте эстетики травмы.

Основной дискурсивной моделью, присущей посттравматическому XX веку, является свидетельство, что и следует понимать как обращение к другому¹⁷⁴. Жан Амери в предисловии к своей работе «По ту сторону преступления и наказания» очень внятно пишет об этом: «Я не пытался выстраивать объяснения ни тогда, тридцать лет назад, ни сегодня — я способен только свидетельствовать. Что меня занимает и о чем я вправе говорить — это жертвы рейха. <...> Я хотел лишь описать морально-психическое состояние, а оно неизменно»¹⁷⁵.

Подводя итоги, следует выделить следующее: центральным компонентом является разговор о травматическом опыте, который в свете истории XX века уже имеет не произвольный характер, но становится социальной необходимостью. Эстетика травмы проблематизирует этот разговор в контексте искусства, которое ставит перед собой задачу репрезентации травматического опыта художественными средствами.

Художественную правду или истину в искусстве в понимании эстетики травмы следует трактовать не как подражание (миметическое в платонической или аристотелевской традиции), но как буквальное отображение действительности, которое задействует определяющие приемы реального свидетельства, но в

¹⁷³ Доманска Э. Философия истории после постмодернизма. – Москва: Канон + РООИ Реабилитация, 2010. С. 121

¹⁷⁴ Felman Sh., Laub D. Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History. – New York: Taylor & Francis, 1992.

¹⁷⁵ Амери Ж. По ту сторону преступления и наказания. Попытки одоленного одолеть. - М.: Новое издательство, 2015. С. 10

пространстве искусства. Ради этого мы и выделили фигуру свидетеля как собственно риторическую фигуру, являющуюся своего рода гарантом истинности.

Художественно правдивым является то произведение, которое стремится восполнить символическую недостаточность языка травмы. Восполнение символического наполнения нарратива имеет очень большое значение для выхода за пределы невыразимого травмы. Как пишет Рождественская, «в итоге перевод глубинных слоев в языково-символическую форму интеракции может тормозиться, и стереотипная эмоционализация, «лишающая языка», становится тогда способом проявления переживаний. Либо уже сформированная языково-символическая форма интеракции изолируется от глубинных слоев, проявляясь в виде рационализации, т.е. эмоционально опустошенной речи, сведенной до уровня поверхностного употребления знаков. В первом случае сопротивление травматическому направлено против вербализации, во втором — против переживания (витализации)»¹⁷⁶.

С одной стороны, перед таким произведением стоит задача ресимволизации, с другой стороны, восполнение утраченной памяти о травматическом опыте истории и через это восполнение, через изображение ужасного дать возможность реципиенту пережить терапевтическое воздействие, обрести утраченный вследствие травмы язык. Или же, обращаясь к Вальтеру Беньямину, художественно правдивое произведение дает голос «традиции угнетенных»¹⁷⁷.

1.5. Терапевтическое письмо

Говоря о пространстве психологии и эстетики, мы имеем некое а priori умолчание в отношении теоретического аспекта, можно даже сказать, что

¹⁷⁶ Рождественская Е.Ю. Словами и телом: травма, нарратив, биография // Травма:пункты: Сборник статей / Сост. С. Ушакин и Е. Трубина. – Москва: Новое литературное обозрение, 2009. С. 130

¹⁷⁷ Беньямин В. О понятии истории // Беньямин В. Учение о подобии. Медиаэстетические произведения. – Москва: Изд-во РГГУ, 2012. С. 237-253.

эстетический дискурс по умолчанию экспроприировал психологический, хотя, следует заметить, ответственность за это во многом ложится на центральную фигуру психоанализа Зигмунда Фрейда, первоначально экспроприировавшего пространство культуры для формирования психоаналитического дискурса.

Тем не менее, как мы уже писали выше, разговор о значительной части литературы второй половины XX века по факту уже не может не задействовать целый ряд понятий из области психологии, в частности, одним из важнейших является понятие терапевтического.

В определенный момент терапевтический аспект искусства начинает занимать одну из главенствующих позиций. Это во многом парадоксальным образом соотносится со знаменитой максимой Теодора Адорно о том, что «писать стихи после Освенцима — варварство»¹⁷⁸. Здесь следует пояснить: в действительности эта сентенция стала неким рубежом в культурном сознании послевоенной Европы и очевидно, что наивно ее будет интерпретировать как своего рода запрет. Однако она особенно остро показала необходимость поиска новых форм художественного выражения, которые могли бы послужить для возможности осмысления болезненного опыта войн, геноцида и тоталитаризма. Следует повторно оговориться, что подобное осмысление в чистом виде исключено по причине того, что этот опыт оказался настолько глубоко травмирующим, с одной стороны, а с другой стороны, затрагивал все без исключения аспекты существования: речь идет о тотальности как об уникальном опыте, не имевшем места до XX века. Это же поясняет Адорно в своей работе «Негативная диалектика»: «Многолетнее страдание – право на выражение, точно так же замученный болезнью человек имеет право брюзжать и ворчать; поэтому неверно, неправильно, что после Освенцима поэзия уже невозможна»¹⁷⁹. Коллективная историческая травма буквально требовала терапевтического вмешательства, и в конечном счете данную терапевтическую функцию приняло на себя искусство.

¹⁷⁸ Adorno T. W. Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft. – Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1998. S. 30

¹⁷⁹ Адорно Т. В. Негативная диалектика. – М.: Научный мир, 2003. С. 334

Здесь мы можем уже говорить о понятии терапевтического письма.

Понятие терапевтического письма мы распространяем в основном на европейскую литературу второй половины прошлого столетия, которая касается — преимущественно — разрушительного травмирующего исторического опыта XX века, т. е. в данном случае речь не идет об индивидуальном терапевтическом аспекте, касающемся автора текста, но речь идет о терапии читателя, имеющего посттравматическое сознание. Очень важно подчеркнуть, что мы обращаемся к этому понятию не по аналогии с практикой, называемой *writing therapy*. Существенным отличием является тот момент, что в понятии терапевтического письма мы в первую очередь предполагаем терапевтический эффект для реципиентов, а не для автора, как это предполагает практика *writing therapy*. Более того, мы полагаем, что в контексте терапевтического письма, автор ставит перед собой задачу создать определенное терапевтическое измерение для реципиента.

Французский философ Рене Жиар в одной из своих работ в отношении генезиса мифа пишет, что «любое преступление, любое извращение, любая форма бестиальности и чудовищности, которыми полны мифы не столько обозначают, сколько скрывают и маскируют исчезновение различий в насилии, которое и есть подлинное «вытесненное» мифа — и суть этого «вытесненного» не желание, а ужас, ужас перед абсолютным насилием»¹⁸⁰. В этой цитате содержится очень важное указание на психологическую реакцию травмированного сознания, Жиар фокусируется на стремлении культуры вытеснить, скрыть сам факт насилия как травмирующий, однако, исторические события XX века сделали факт сокрытия невозможным. Так, уже после Первой мировой войны в культуре начала осуществляться попытка разговора, здесь мы можем вспомнить литературу так называемого потерянного поколения. Однако после Второй мировой войны произошел буквально взрыв, когда во главу угла была поставлена необходимость начать говорить о пережитом или совершенном

¹⁸⁰ Жиар Р. Насилие и священное. — М.: Новое литературное обозрение, 2010. С. 157

насилии. Мы видели, что попытка изобразить ужас, истоки которого находятся вне сознания в истории, приводит в действие множество нарративных и эстетических стратегий, цель которых состоит в аутентификации: сделать реальным нереальное. Еще один поворот в сторону объективации свидетельства осуществляет Primo Levi: «Сегодня, в этот самый момент, когда я сижу и пишу за столом, я не уверен, что эти люди могут быть такими же, как я»¹⁸¹.

Весьма интересно, что представляется возможным проследить зарождение терапевтического письма как такового, т. е. непосредственно того типа литературы, основной задачей которой является терапия как преодоление последствий травмы.

Одним из наиболее ярких примеров является психоаналитическая биография Роберта Грейвза «Прощание со всем этим».

Можно обратиться к исследованию жанра автобиографии Лейлы Караевой. Караева выделяет ряд важных моментов в отношении текста Грейвза, в частности она пишет, что «способ изложения в письменной форме пережитого опыта есть не что иное, как аналог сеансов психотерапии, фрейдовского способа «исцеления посредством бесед» («talking cure») – с тем отличием, что «беседы» заменяются текстом»¹⁸².

И все же для нас гораздо более интересным будет являться следующий момент: Грейвз писал текст в целях самотерапии, его автобиографию в действительности следует называть вслед за исследователем жанра автобиографии Филиппом Леженом «автоанализом»¹⁸³. Однако книга «Прощание со всем этим» все же была опубликована и, что важно, была крайне востребована в обществе.

Мы выделили значимость психоаналитической составляющей, также важно подчеркнуть, что происходит смещение терапевтического компонента с

¹⁸¹ Леви П. Человек ли это? [Электронный ресурс] // Международный литературный клуб Олимпия. URL: <https://omiliya.org/article/chelovek-li-eto-primo-levi> (дата обращения: 25.10.2019)

¹⁸² Караева Л. Б. Английская литературная автобиография. Трансформация жанра в XX веке. – Нальчик: Издательство М. и В. Котляровых, 2009. С. 70

¹⁸³ Lejeune Ph. L'autobiographie en France. – Paris: Seuil, 2000. P. 65

субъекта-автора на субъект-читателя, но изменение позиции самой психоаналитической составляющей. Будучи основным предметом автобиографии Грейвза, посредством обнародования она оказывается интегрирована в текст, в то, что можно назвать *body of text*, оставаясь одним из наиболее значимых компонентов, но тем не менее оказывается включенной в целый спектр литературных понятий.

Здесь нам следует несколько изменить вектор нашего исследования и представить типологические аспекты терапевтического письма:

1. диалогическая форма повествования. Следует указать, что диалогическая форма рождается из необходимости адресовать свой опыт другому, а также с связи с респонсивным характером свидетельства;

2. посредством создания нарратива травмы преодоление молчания, актуализация памяти и восполнение символической недостаточности языка.

3. работа с дискурсом свидетельствования. Мы можем вернуться к утверждению Эли Визеля, о том, что свидетельство становится литературным приемом после Холокоста.

Можно показать, что, любое терапевтическое письмо включает в себя реальный психотерапевтический, возможно, точнее будет сказать психоаналитический компонент.

Однако в первую очередь следует внести некоторые пояснения по отношению к самой форме репрезентации травмы в литературе.

«То, что ты знаешь, может быть выявлено лишь в режиме твоей речи адресованной другому»¹⁸⁴, – писал Жак Лакан, сходную позицию мы находим и у другого французского философа Мориса Бланшо: любой, даже внутренний, опыт с необходимостью обращен к другому¹⁸⁵. Теперь следует повториться, что мы имеем в некотором роде социальную задачу, поскольку речь идет о травме, нанесенной всему обществу, и каждый в этом травмированном обществе имел острую внутреннюю необходимость адресовать свой травматический опыт

¹⁸⁴ Лакан Ж. Функция и поле речи и языка в психоанализе. – М.: Гносис, 1995. С. 62

¹⁸⁵ Бланшо М. Неопишемое сообщество. – М.: ММФ, 1998.

другому. Литература в своей очередь давала возможность приобщения, возможность завладеть на время языком, повествующем о травме, оказаться внутри дискурса травмы, чтобы посредством этого испытать терапевтическое воздействие. Однако нельзя не пояснить, почему в конечном счёте столь необходимо прибегать к помощи «внешнего» языка и не задействовать личную нарративную способность для выражения опыта травмы. Проблема травматического опыта как раз часто кроется именно в невозможности его выражения, следствием травматического опыта становятся символическая недостаточность, невозможность связного повествования и соотнесения пережитого опыта с его пониманием, часто невозможность говорить сама по себе – молчание, аккумулирующее травматическое переживание субъекта все более и более мучительно. Это очень созвучно идеям Франклина Рудольфа Анкерсмита, утверждающего, что «между языком и опытом невозможно никакого компромисса, победа одного оборачивается неизбежным поражением другого. Поистине, они являются смертельными врагами: там, где есть язык, опыта нет, и наоборот. Мы владеем языком, чтобы у нас не было опыта, чтобы остерегаться опасностей и страхов, обычно вызываемых опытом; язык - это щит, ограждающий нас от ужасов прямого контакта с миром, который происходит в опыте. Язык дает нам образ мира, но как таковой он может предложить лишь тень тех ужасов, которые наполняют мир, и - тех опасностей, которые этот мир может провоцировать. Язык, символический порядок, позволяет нам избегать затруднений, вызываемых прямым столкновением с миром, который дается нам в опыте»¹⁸⁶.

Так литература становится одним из способов выйти за пределы молчания. Французские психоаналитики Франсуаза Давуан и Жан-Макс Годийер выделяли эту способность субъекта с травматическим опытом откликаться на опыт чужого языка, замещая и восполняя таким образом провалы в памяти и невозможность артикуляции собственного опыта¹⁸⁷.

¹⁸⁶ Анкерсмит Ф. Возвышенный исторический опыт. - М.: Европа, 2007. С. 33

¹⁸⁷ Давуан Ф., Годийер Ж.-М. История по ту сторону травмы. // Травма: пункты. Сборник статей / Сост. С.

Несмотря на то, что в настоящее время мы располагаем множеством новых исследований о травматических неврозах, основу для этих изысканий подготовил Зигмунд Фрейд, и на основе его исследований, в частности на основе «Истории болезни Доры», мы можем выделить несколько моментов: во-первых, настойчивый мотив потери памяти, амнезии. Неспособность или нежелание субъекта восстановить историю произошедшего, в данной ситуации нет никакой разницы, идет речь о сознательной или же бессознательной амнезии, важно то, что в письме этот мотив потери памяти, как правило, выражается в диалоге, то есть в обращении к другому, даже если речь идет о модели обращения к себе как к другому — письмо будет сохранять диалогическую форму повествования.

Во-вторых, опыт травмы не может быть без последствий вытеснен — субъект все время вынужден пребывать в состоянии анамнезиса — в бесконечной попытке припоминания. Однако конечная стадия припоминания как признания все равно оказывается недоступной, и эти воспоминания остаются невыразимыми, за счет чего формируется невроз, но когда они обретают форму связной репрезентации субъект заступает на путь излечения. Лакан сформулировал эту концепцию невыразимости следующим образом: «Травма, в той мере как она оказывает вытесняющее действие, вмешивается задним числом... В такой момент нечто отделяется от субъекта в том самом символическом мире, в процессе интеграции которого субъект как раз и находится. Впредь это нечто уже не будет относиться к субъекту, не будет присутствовать в его речи, не будет интегрировано им. И тем не менее оно здесь же и останется и будет, если можно так сказать, выговариваться чем-то субъекту неподвластным»¹⁸⁸.

Или же, если обратиться к терминологии Мишеля Фуко¹⁸⁹, этот опыт не может быть помещен в архив, иными словами отсутствует возможность

Ушакин и Е. Трубина. – М.: Новое литературное обозрение, 2009. С. 133-170

¹⁸⁸ Лакан Ж. Работы Фрейда по технике психоанализа. Семинары. Кн. 1. – М.: Гнозис, 1998. С. 253–254

¹⁸⁹ Фуко М. Археология знания. - Киев: Ника-Центр, 1996

выделить дискурс травмы. Как пишет Фуко, «архив — это прежде всего закон того, что может быть сказано, система, обуславливающая появление высказываний как единичных событий». Архив — «это то, что различает дискурсы в их множественности и отличает их в собственной длительности». Он между языком и изучаемыми явлениями — «это основная система формации и трансформации высказываний»¹⁹⁰. А также, «это то, что вне нас устанавливает наши пределы», следовательно пока травматическое не будет помещено в архив, эти пределы вне субъекта не будут установлены, и это отсутствие пределов вне собственной идентичности один из значимых маркеров работы травматического опыта. Вспомнить события травмы означает поместить этот опыт в архив, но не вытеснить его.

Так, мотив вечного припоминания становится мотивом вечного повторения и возвращения к невыразимому опыту прошлого.

Подводя некоторый итог, еще раз необходимо подчеркнуть, что основным терапевтическим аспектом литературы, актуализирующей травматический опыт, является создание нарративной структуры невыразимых воспоминаний, в свою очередь проводником этих воспоминаний в той или иной форме является фигура свидетеля.

1.6. Пути репрезентации травматического опыта в различных видах искусства

В предыдущих параграфах мы кратко упоминали значимые для исследователей травмы формы художественного высказывания с позиций травматического опыта. Здесь нам представляется важным показать, каким образом травматический опыт может найти свою реализацию в различных видах искусства.

¹⁹⁰ Там же. С. 131

Как нам кажется, необходимо начать именно с литературы. Неслучайно большинство исследователей травмы полагают литературу наиболее репрезентативной формой выражения травматического опыта, поскольку, так или иначе, именно данный вид искусства может подразумевать построения нарратива, что важно в контексте терапии, то есть терапевтического письма. С одной стороны, нам сложно с этим не согласиться, с другой, следует предполагать, что травматический опыт связан с угнетением языка, следовательно, литература как вербальный способ репрезентации травматического опыта может находиться в постоянном кризисе.

Это утверждение отчасти перекликается с позицией Кэти Карут в отношении поэзии Пауля Целана. Необходимость прохождения через опыт смерти для создания языка об историческом насилии¹⁹¹, как мы считаем, действительно подразумевает во многом неразрешимый кризис.

Здесь следует задержаться на фигуре Целана и рассмотреть его тексты вне проблематики создания нарратива, но сосредоточиться на образе травмы.

Как мы считаем, поэзия может быть обладает даже большим потенциалом к деконструкции, нежели прозаические тексты, и в данной ситуации поэтика Целана представляет собой именно язык травмы – деконструированный и фрагментарный, то есть не восстанавливающий пустоты памяти в прямом значении, но как бы являющийся репрезентацией памяти травмы как она есть.

Естественно, в случае «Фуги смерти» Целана, о которой мы уже писали ранее, следует предвосхитить замечание о том, что структура текста продиктована музыкальной полифонической формой, то есть фугой. Специалист по сравнительному литературоведению Келвин С. Браун, в своей работе, посвященной синтезу музыки и литературы, указывает, что история литературы знает примеры воссоздания структуры фуги, которые он называет вербальной фугой, в частности, «Фуга сновидений» Томаса де Квинси¹⁹². Мы

¹⁹¹ Caruth C. *Literature in the Ashes of History*. – Baltimore. John Hopkins University Press, 2013

¹⁹² Brown C. S. *Music And Literature - A Comparison Of The Arts*. - London: University Press of New England, 1987. P. 149-160

полагаем, что наиболее значительные обоснования такой формы для Целана заключаются в следующем: fuga предполагает многоголосье, и историческая травма с позиций свидетельствования предполагает многоголосье, где ни один голос не будет менее ценен, нежели другой. Они переплетаются, каждый из них попеременно становится темой.

Второй момент, который нам представляется важным, это обращение Целана к музыке, то есть к виду искусства, которое строится иным путем, чем литература. Указание на выражение травматического опыта именно в музыкальной форме можно трактовать как указание на бессилие языка, вербальных средств. Возможно, в том числе по этой причине в тексте «Фуги смерти» разрушается синтаксис, событие реализует себя не через внятный нарратив, но через разнонаправленные образы («черное молоко рассвета», «могила в воздушном пространстве», «смерть это немецкий учитель» и др.¹⁹³).

Может быть, не вполне соразмерно Паулю Целану в отечественной поэзии звучит имя Геннадия Гора, автора поэтического сборника, написанного во время блокады Ленинграда с 1941 по 1944 год. Возможно, Гор не самый известный автор блокадного текста, однако мы полагаем, что его стихи в высшей степени репрезентативны в отношении травматического опыта. Литературовед Андрей Муждаба указывает на особые позиции Гора как автора блокадного текста: «Мы определим эту цель как фиксацию онтологического различия между ситуацией блокады и «естественным» состоянием окружающего мира»¹⁹⁴.

С Целаном Гора позволяет сравнить также разрушение языка, познание собственной смерти, которое в большинстве случаев у последнего реализует себя через абсурдистские образы. Многие исследователи, в частности поэт и эссеист Олег Юрьев, указывают на влияние языка обэриутов на поэтику Гора. Юрьев настаивает на том, что не Гор как поэт овладел языком обэриутов, но сам

¹⁹³ Целан П. Фуга смерти [Электронный ресурс] // Сайт переводчика Ольги Седаковой. URL: <http://www.olgasedakova.com/125/593> (дата обращения: 25.03.2021)

¹⁹⁴ Муждаба А. Блокадная утка: стихотворный цикл Геннадия Гора в контексте его прозы 1930-1970-х годов // Блокадные нарративы. Сборник статей / Сост. П. Барскова и Р. Николози. – М.: Новое литературное обозрение, 2017. С. 201

язык, оставленный без носителей, овладел Гором¹⁹⁵.

Однако нам представляется, что обращение именно к образам, разрушающим естественное состояние мира, связано с невозможностью выразить травматический опыт, он ускользает от внятной артикуляции, но присутствует повсеместно: «И конь улыбнется недужный // И дятел ненужный, // На папе улыбка сгниет. // Мышь убежит под диван // И мама растает, и тетка проснется // В могиле с рукою прощальной // В квартире, в могиле у нас»¹⁹⁶.

Субъективное представление истории сопровождается искажениями языка и пустотами в области репрезентации «историчности» события, как пустоты памяти, которая реконструирует сама себя выборочно, будучи не в силах построить нарратив.

Естественно, что с точки зрения понятия художественной правды и Целан, и Гор не могут преследовать цели исторически достоверного отображения реальности, но их тексты являются репрезентацией состояния травмы в языке, то есть свидетельствами о состоянии языка.

Исследователь блокадных текстов, филолог и поэт Полина Барскова пишет: «Они [тексты Гора] не были адресованы ни тем, кто пережил блокаду, ни тем, кто ее вообще не знал (как близкие Гора), они не были обращены даже к самому автору, сумевшему выжить в катастрофе; они повествовали об опыте погибших для самих погибших – для тех, кто навсегда остался внутри блокадного кольца»¹⁹⁷. Специфика обращения блокадных текстов является одной из центральных проблем для Барсковой¹⁹⁸.

По нашему мнению, невозможность построения нарратива травмы в случае Гора перекрывается созданием специфического языка травмы, который позволяет читателю услышать голоса тех, кто остался внутри травмы без

¹⁹⁵ Юрьев О. Заполненные зияния. Книга о русской поэзии. -М: Новое литературное обозрение, 2013. С. 60–61.

¹⁹⁶ Гор Г. Красная капля в снегу : Стихотворения 1942—1944. – М.: Гилея, 2012. С. 29

¹⁹⁷ Барскова П. Блокадные *ты*: функции лирического обращения в поэзии Зинаиды Шишовой, Ольги Берггольц и Геннадия Гора // Блокадные нарративы. Сборник статей / Сост. П. Барскова и Р. Николози. – М.: Новое литературное обозрение, 2017. С. 226

¹⁹⁸ Барскова П. Седьмая щелочь. Тексты и судьбы блокадных поэтов. - СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2020.

возможности ее преодоления, для тех, кто погиб.

Есть и иные способы поэтическими средствами работать с травматическим опытом. В частности, можно вспомнить американского поэта еврейского происхождения Чарльза Резникоффа. Резникофф в первую очередь интересуется природой свидетельствования, и в его поэтическом методе со всей отчетливостью проступает тяготение к документальности, о котором упоминает Фелман¹⁹⁹. Одна из его поэм так и называется: «Свидетельство: Соединенные Штаты, 1885-1915», материалом для которой послужили американские судебные протоколы за обозначенный период.

Но главным образом нам следует обратиться к поэме «Холокост», изданной в 1975 году. Материалом для поэмы также стали судебные протоколы, в значительной степени протоколы процесса над Эйхманом. Несомненно, сложно не попытаться достроить некоторую параллель с работой Ханны Арендт, но ответ на вопрошание о природе зла Резникофф дает другой и, как нам представляется, именно художественная форма имеет очень большое значение.

В отличие от Целана и Гора, поэтический язык Резникоффа совершенно лишен образности. Резникофф выбирает предельно сухой, лаконичный и сдержанный способ, его можно было бы назвать обезличенным, но специфика поэмы как раз состоит в том, что на первый взгляд текст фиксирует событие вообще, но всякий раз это конкретное событие, обнародованное в качестве свидетельства об историческом насилии: «Один старый человек вез дрова, // найденные на месте дома, который снесли. // Это не запрещалось. И было холодно. // Командир эсэсовцев увидел его // и спросил, откуда дрова. // И старик ответил: из того дома, который снесли. // Начальник достал пистолет, // приставил дуло старику к горлу // и выстрелил»²⁰⁰. Именно по этой причине будет уместным говорить, что зло не банально: Резникофф всякий раз указывает на определенную жертву и на определенного палача, чьи истории возникают в

¹⁹⁹ Felman Sh., Laub D. *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History*. - New York: Taylor & Francis, 1992. P. 114

²⁰⁰ Резникофф Ч. *Холокост*. – СПб: Порядок слов, 2016

перспективе истории. Очень важно, что Резникофф ставит перед собой задачу оставаться предельно точным с позиций истории, его поэма — память, реконструирующая себя сама, создающая нарратив о травматическом опыте. С позиций эстетики травмы мы можем говорить о том, что поэма «Холокост» художественно правдивое произведение.

Тем не менее, остается еще один, весьма значительный вопрос: почему именно поэтическая форма? Можно предполагать, что создание нарратива травмы более уместно в форме прозаического текста, неслучайно литературовед Илья Кукулин указывает возможность сближения поэзии Чарльза Резникоффа с прозой Варлама Шаламова: «Резникофф и Шаламов решают одну и ту же задачу. Они показывают, что человек может быть таким, каким он был на Колыме, в Освенциме, в других концлагерях: циничным убийцей, стремящимся не только унижить свою жертву, но и стереть память о ней, — и предельно униженным, отчаявшимся, доведенным до полной потери надежды»²⁰¹.

Почему же Резникофф настаивает на поэтической форме, делая при этом свой нарратив не только без-оценочным, но и без-образным? Как нам представляется, именно поэтическая форма является большим основанием для приобретения особого рода эстетического опыта, который мы называем негативным возвышенным. Отделить прозу от документа сложнее, нежели поэтический текст, именно по этой причине эстетическое переживание может быть значительно сильнее. Отрешенная библейская интонация Резникоффа открывает читателю возможность переживать реальность Холокоста посредством возвышенного опыта. Именно поэтому Резникофф показывает историческую травму как свидетель, но не делает оценочных суждений, так как они могут нивелировать впечатление от события, спасая читателя от столкновения с реальностью, которая не поддается осмыслению.

Весьма интересно, что внешне схожую мысль высказывает американская

²⁰¹ Кукулин И. Хроникер [Электронный ресурс] // Портал «Букник». URL: <http://booknik.ru/today/fiction/xroniker/> (дата обращения: 28.03.2021)

исследовательница творчества Шаламова Лора Клайн: «Жизнеутверждающее значение культуры и поэзии, несомненно, определило решение Шаламова не писать чисто фактографические автобиографические произведения. Вместо этого он выбрал нечто среднее между мемуаром и художественной литературой, чтобы его творения не только выявили смысл его страданий в плане свидетельских описаний прошлого, но и дали возможность подняться над болью и страданием к высотам искусства, очищая прошлое»²⁰². Однако, как мы полагаем, тяготение к художественности у Шаламова было связано отнюдь не с жизнеутверждающим потенциалом культуры, но с силой эстетического опыта и его терапевтического потенциала. Предположение Клайн о «возможности подняться над болью и страданием к высотам искусства, очищая прошлое» представляется нам весьма спорным, поскольку оно иллюстрирует кантианский взгляд на возвышенное. Мы полагаем, что исторический опыт насилия не дает гармонического разрешения, которое видит в «Колымских рассказах» Клайн, а выборочность и непоследовательность изложения, которые исследовательница отмечает у Шаламова связаны не со стремлением к художественности, но с природой травматического опыта.

Как мы уже писали выше, литература является одним из видов искусства, к которому наиболее часто обращаются в контексте репрезентации травматического опыта, потому что зачастую литература напрямую связана с построением нарратива. Однако мы убедились, что травматический опыт может быть запечатлен и не нарративными способами, когда поэтическими средствами деконструируется язык, который не может непосредственно запечатлеть невыразимое травмы.

Тем не менее нарративные практики все еще остаются одними их центральных для выражения травматического опыта, в особенности того опыта, который связан с историческим насилием. Таким образом, мы можем заметить,

²⁰² Клайн Л. Правда травмы: «Колымские рассказы» Варлама Шаламова сквозь призму нарративной психологии [Электронный ресурс] // Варлам Шаламов. URL: <https://shalamov.ru/research/405/> (дата обращения: 22.04.2021)

что кинематограф также является одним из наиболее распространенных видов искусства в контексте переосмысления травмы.

С одной стороны, это отчасти связано с тем, что нарративную структуру фильма во многих случаях можно сопоставить с нарративной структурой художественного текста. С другой стороны, для нас является актуальным тот факт, что кинематограф также выступает в роли медиасвидетельства. В целом кино может обладать гораздо большим потенциалом к свидетельству (подлинному или фиктивному), нежели другие виды искусства. Культуролог и искусствовед Екатерина Сальникова указывает, что «одной из важнейших возможностей художественного кино оказывается иллюзия документальности. Скорее всего, интерес к этой иллюзии был (и остается) основан на спонтанной потребности индивида XX в. все больше и больше расширять поле наблюдаемой реальности, увеличивать свои возможности потенциального свидетеля каких-либо драматических событий. Искусства интересуют своими возможностями «воскрешать» прошлое, визуализировать несуществующее и недостижимое для восприятия»²⁰³. Если смотреть на данное высказывание именно в контексте проблематики исторической травмы, мы можем предполагать, что расширение «поля наблюдаемой реальности» действительно предельно востребовано, но именно по причине последствий травматического характера — амнезии, неспособности выстраивать нарратив вокруг травматического события и т. д., то есть кино служит восполнением, определенного рода компенсацией травмы, возникающей вследствие исторического насилия. Также в отношении травмы нас интересует замечание о визуализации недостижимого для восприятия, по той причине, что травматический опыт по своей природе в действительности недостижим для восприятия, а кино становится формой свидетельства именно в контексте эстетики травмы.

По этой причине фильм Клода Ланцмана «Шоа» (1985 год) является одним

²⁰³ Сальникова Е.В. Образы насилия в западном кинематографе 1910-1920-х гг.: ментальный субстрат «перманентной войны» // Вестник славянских культур. 2014. №4 (34). С. 180

из наиболее исследуемых произведений с позиций эстетики травмы.

Тем не менее, киноязык располагает уникальными художественными средствами, которые, в частности, позволяют запечатлеть травматический опыт. Например, риторические фигуры свидетельства в фильме будут выглядеть несколько иначе, нежели в тексте. В фильме «Шоа» предельная художественная правдивость достигается Ланцманом, как нам представляется, потому, что он не использует архивные съемки для реконструкции Холокоста, но использует снятые им в настоящий момент интервью с людьми, которые непосредственно являются жертвами Холокоста, сторонними наблюдателями или палачами.

Каждый из них выступает перед зрителем в качестве свидетеля, каждый из них обращается к зрителю как свидетелю-слушателю. И кино способно запечатлеть каждую интонацию, каждое движение, которое сопротивляется вербализации. Таким образом, сила реконструируемого события оказывается сокрушительной и не позволяет зрителю скрыться в катартических переживаниях, которые часто предлагают фильмы, освещающие травматический опыт. «Шоа» - классический пример свидетельства, которое мы, согласно концепции Вальденфельса, рассматриваем как зов, обращенный к другому. И у зрителя, находящегося в этой позиции другого, остается выбор либо услышать этот зов, либо нет.

Справедливым будет замечание, что «Шоа» все-таки документальный фильм и его художественные качества не являются первостепенными. Однако подобное жесткое разделение представляется нам достаточно условным, особенно в контексте кино. Ранее мы указывали, что прозу сложнее отделить от документа, нежели поэзию, что может значительно сказываться на ее эстетическом восприятии. Вполне закономерно, что кино мы также можем рассматривать в качестве документа, но все же документ не может функционировать как риторическая фигура свидетельства, а кино, даже документальное, благодаря тому, что оно реконструирует память, но не вторгается в пространство реальности в качестве события, функционирует

именно как свидетельство в ключе эстетики травмы. Таким образом, мы можем говорить о кино, посвященном исторической травме, именно как об эстетическом опыте, пусть и особого рода. Нам представляется, что иллюстрацией этой идеи могут послужить документальные фильмы украинского режиссера Сергея Лозницы, в особенности фильм «Аустерлиц» (2016). Черно-белый, лишенный каких-либо комментариев он показывает нынешних посетителей мемориалов, созданных на месте нацистских концлагерей. С одной стороны, камера фиксирует феномен, о котором пишет Бодрийяр: мемориал как симуляция реального события, замещающая собой подлинную память, вследствие этого посещение концлагеря становится развлекательным событием. С другой стороны, для нас предельно важно, что Лозница посредством монтажа достигает невероятного эффекта: фиксирует отсутствие языка травмы у посетителей. Нелепые реакции, реплики или действия, захваченные камерой, становятся выражением невозможности прожить невыразимое травмы, с которым посетитель сталкивается в концлагере. Неслучайно Лозница называет свой фильм «Аустерлиц», отсылая таким образом к одноименному роману В. Г. Зебальда. Как нам кажется, посетители становятся своего рода призраками — пленниками памяти, которые пытаются продолжать в Освенциме нормальную жизнь, что на самом деле уже невозможно. Поразительно точно в отношении фильмов Лозницы оказывается суждение французского философа Жоржа Диди-Юбермана относительно монтажа киноматериалов, отснятых в концентрационных лагерях: «В этом отношении монтаж не является полным «усвоением», «слиянием» или «разрушением» монтируемых элементов. Создать при помощи монтажа образ лагерей — или нацистского варварства в целом — не значит утопить этот образ в культурной магме, состоящей из живописных полотен, отрывков фильмов или литературных цитат: нужно дать зрителю понять нечто иное, показав посредством этого образа его различия и связь с тем, что его окружает»²⁰⁴.

²⁰⁴ Диди-Юберман Ж. Изображения вопреки всему [Электронный ресурс] // Отечественные записки. 2008. №4. URL: <https://strana-oz.ru/2008/4/iz-knigi-izobrazheniya-vopreki-vsemu> (дата обращения 30.03.2021)

Может показаться на первый взгляд, что это суждение в большей степени справедливо в отношении других фильмов Лозницы, которые задействуют исключительно материалы кинохроники, например, фильм «Государственные похороны» (2019), посвященный смерти Сталина и прощанию с ним. Однако же, как нам кажется, и в отношении «Аустерлица» проблема, о которой пишет Диди-Юберман в полной степени актуальна, поскольку Лозница запечатлевает образ травматического опыта, который является следствием нацистского варварства, а также оставляет открытой мысль о непреодолимости этого опыта, который ускользает в реакциях, разговорах посетителей, растерянных и беспомощных перед разверзающейся перед ними бездной.

Философ Михаил Ямпольский полагает, что «кино как травма может функционировать, если уничтожается черта (разрыв) между экраном и зрителем. Границы травмы в произведении суть границы самого произведения, за которые травма не выходит; произведение о травме (скажем, стихотворение Пауля Целана) для реципиента есть не травма, но эстетический опыт»²⁰⁵.

Однако иногда эстетический опыт имеет много общего с травмой, или, во всяком случае, с феноменом ретравматизации, поэтому рассуждения Ямпольского представляются нам интересными, но неоднозначными. Особенно эстетический опыт может иметь значение травматического, когда образы насилия не являются привычными, а потому утомительными, что является проблемой, о которой мы упоминали выше в контексте размышлений Сьюзен Зонтаг и Жана Бодрийера. Репрезентация травматического опыта может осуществляться по отношению к реципиенту при помощи тех образов, которые не являются узнаваемыми, следовательно, реципиент оказывается предельно уязвим, поскольку не имеет уже выстроенной психологической защиты перед травматическим опытом.

²⁰⁵ Ямпольский М., Кириллова О. Кинематограф как травма, фильм как памятник, смысл как аффект (Беседа с Михаилом Ямпольским) [Электронный ресурс] // НЛО. 2013. № 124. URL: https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/124_nlo_6_2013/article/10688/ (дата обращения: 01.04.2021)

В отношении кино уничтожение (или, во всяком случае, попытки уничтожения) разрыва между экраном и зрителем, как нам представляется, может осуществляться в разных формах.

Так, мы хотели бы обратиться к одному эпизоду из фильма отечественного режиссера Элема Климова «Иди и смотри» (1985), а именно к эпизоду с расстрелом коровы на ночном поле. Хорошо известно, какое огромное значение имела для Климова историческая достоверность, можно предполагать, что режиссер искал самые разнообразные пути для уничтожения вышеупомянутого разрыва: начиная с локаций съемок, заканчивая эпизодом с расстрелом коровы. Климов использовал боевые патроны, и во время съемок сцены обстрела корова была ранена и скончалась на съемочной площадке. Для нас данный эпизод кажется значимым, хотя и крайне спорным с этической точки зрения. Он не вписывается в «череду экранных смертей», о которой говорит Ямпольский, а также не является «телевизионным объектом» Бодрийера, о котором мы писали выше. Это настоящее убийство, зафиксированное на камеру, но при этом перед зрителем не репортажные и не документальные съемки. В этом отношении мы полагаем, что эстетический опыт в «Иди и смотри» вполне соразмерен травматическому. Климов, как мы думаем, таким образом уничтожает разрыв между зрителем и экраном, в полной мере реконструируя событие геноцида, осуществленного нацистами на территории Беларуси.

Кинематограф как вид искусства примечателен также и тем, что может прибегать не только к визуальным образам, не только к формированию нарратива, но и использовать, например, музыку. Особенно примечательны случаи, когда музыка была написана специально для фильма, как подчеркивает исследователь травмы Мария Чизмич, музыка может сужать или расширять герменевтические и эмоциональные смыслы. Таким образом, музыка в кино может играть значительную роль в формировании дискурсивной значимости в репрезентации исторической травмы²⁰⁶. В отношении картины Ларисы

²⁰⁶ Cizmich M. Empathy, Ethics, and Film Music. Alfred Schnittke and Larisa Shepit'ko's Voskhozhdenie (1977, The Ascent) // Music, Collective Memory, Trauma, and Nostalgia in European Cinema after the Second World War. Ed. by

Шепитько «Восхождение» (1977) Чизмич подчеркивает, что музыка, написанная выдающимся композитором Альфредом Шнитке специально для фильма, используется для достижения предельного драматического эффекта. Таким образом, крещендо соотносится с кульминационными моментами на экране. Наиболее важные сцены — пытки и казни — сопровождаются буквально музыкальным криком вместо реальных криков персонажей²⁰⁷.

Нам представляется, что использование музыки в качестве своего рода сопровождения к визуальной и драматической составляющей может быть достаточно рискованным приемом, эстетическое переживание становится настолько эмоциональным, что в полной мере замещает собой событие.

Возможно, именно здесь пролегает тонкая грань, которая позволяет относить одни фильмы к художественно правдивым в ключе репрезентации травматического опыта, а другие к тому, что ЛаКапра называет «искупительным рассказом».

Однако в отношении фильма Шепитько можно предположить, что исторические события Второй мировой войны необходимы скорее как образ, иллюстрация универсальной этической дилеммы. Так, если мы снова обратимся к поэме «Холокост» Чарльза Резникоффа, то ее отстраненная библейская последовательность необходима для того, чтобы обозначить Холокост на одном уровне с библейскими событиями, то есть событиями образующими и меняющими мир. Для Шепитько библейский претекст является формообразующим художественным условием, в контексте которого помещаются конкретные события фильма.

Помимо кино, в ключе эстетики травмы имеет смысл рассмотреть театральное искусство. С одной стороны, можно говорить о том, что актер в театре в большей степени вовлечен в разработку пластики и невербальных средств выражения определенных состояний, в том числе состояний

M. Baumgartner, E. Boczkowska. - New York: Routledge, 2019. P.138

²⁰⁷ Ibid. P. 139

травматических. С другой, следует заметить, что послевоенный театр, ставящий перед собой задачу каким-либо образом осмыслить травматический опыт истории, в большинстве случаев вынужден искать новую форму взаимодействия со зрителем. Например, особенное значение приобретают практики вовлечения зрителя в процесс представления, в том числе такое явление, как иммерсивный театр. Театровед Роуз Биггин указывает, как важно проводить различие между иммерсивным театром, иммерсивным опытом и вовлечением вообще, поскольку любая театральная форма в той или иной степени подразумевает «вовлечение вообще». Биггин указывает, что иммерсивный опыт следует понимать как интенсивное и временное состояние, определяемое осознанием временных и пространственных границ. Как следствие, иммерсивный театр следует рассматривать как определенную форму театрального искусства, в которой можно ожидать определенных эстетических решений, но иммерсивный опыт хотя и предполагается, не может быть гарантирован²⁰⁸.

Для нас наиболее важным в этом определении является тот факт, что именно иммерсивный театр может найти эстетические решения в работе с травматическим опытом истории, а иммерсивный опыт как сильнейшее, с одной стороны, эстетическое переживание, с другой стороны, может быть и терапевтическим. Кроме того, необходимо добавить, что иммерсивный опыт в некотором роде снимает вопрос разделения между эстетическим и травматическим, о котором говорит Михаил Ямпольский в отношении кино, поскольку иммерсивный театр привлекает зрителя к сотворчеству. Отечественный философ и эстетик Евгений Дуков отмечает, что на сегодняшний день «ясно, что театр готов к интерактивности даже в большей мере, чем часть технических медиа, например кино»²⁰⁹.

Одним из крайне значимых деятелей театра, который проблематизировал

²⁰⁸ Biggin R. *Immersive Theatre and Audience Experience: Space, Game and Story in the Work of Punchdrunk*. - London: Palgrave Macmillan, 2017

²⁰⁹ Дуков Е.В. Парадоксы пространства // *Философские науки*. 2019. Т. 62. № 8. С. 134

работу с исторической травмой, является польский режиссер и теоретик театра Ежи Гротовский.

Фигура Гротовского вполне закономерно появляется именно в Польше, поскольку, как указывает театровед Полина Степанова, «становление метода Гротовского связано с театральными традициями польского театра, изначально режиссер черпает принципы работы с актером в театре Ю. Остервы, созданного по принципам психологического театра. Первый период творчества режиссера связан с национальной почвой и с теми тенденциями, которые захлестывают театральную Польшу в 50 – 60-е гг., пропагандирующими «авангардный», экспериментальный подход к искусству. Результатом этого этапа становится движение от использования принципов»²¹⁰. Таким образом, до 1960-х годов Гротовский много экспериментировал с формой театральных представлений, а также с методами работы с актерами.

Необходимо отметить, что Польша после Второй мировой войны особенно болезненно переживала опыт исторического насилия, как следствие рефлексия над проблемами истории должна была найти определенный выход, и таким выходом в том числе становится Театр-Лаборатория Ежи Гротовского.

С началом 1960-х годов специалисты отмечают начало нового этапа в творчестве Гротовского, и этот новый период как раз является для нас в высшей степени интересным: Гротовский начинает переосмыслять посттравматические состояния и ищет способы терапевтического воздействия на зрителя. Полина Степанова пишет, что «первым спектаклем нового этапа стал «Кордиан» (1962) по пьесе польского романтика Юлиуша Словацкого. В центре пьесы романтический герой Кордиан, который пошел против власти. В кульминационной сцене он заточен в сумасшедший дом, его страдания — это страдания всего польского народа, центральный символ пьесы — страна, ставшая домом для умалишенных. Гротовский в очередной раз берет очень спорный материал, занимается национальными, культурными, религиозными и

²¹⁰ Степанова П. Театр без кулис. Театральные опыты Ежи Гротовского. - СПб.: Гиперион, 2008. С. 54

интеллектуальными играми. Он оставляет из довольно большой романтической пьесы Словацкого только один акт, происходящий в сумасшедшем доме, и на его основе строит весь спектакль. Эпиграфом к постановке режиссер берет строки из пьесы Петера Вайса «Марат — Сад», которые потом несколько раз звучат во время спектакля»²¹¹.

Здесь отдельно следует отметить эпиграф из Петера Вайса, который является также автором пьесы «Дознание» и романа «Эстетика сопротивления».

Петер Вайс, как нам кажется, возникает здесь по нескольким причинам. Первая и самая очевидная — Гротовский проводит параллель между пьесой Вайса и собственной интерпретацией «Кордиана», но во многом это возникает не столько по причине общего места действия, сколько по причине исследования, которое проводит и Вайс, и Гротовский в отношении физической боли, боли, причиняемой телу. Здесь и Вайс, и Гротовский поразительно близки к идеям Жана-Люка Нанси о предельном опыте телесности, уничтоженных телах как пустых знаках.

И Вайс, и Гротовский в дальнейшей своей работе будут расширять этот опыт. Вайс непосредственно перейдет к риторическим фигурам свидетельства в пьесе «Дознание», которая, как и поэма Резникоффа «Холокост», построена на судебных процессах над нацистскими преступниками. Примечательно также и то, что Вайс называет пьесу ораторией. Оратория предполагает множество голосов, в данном случае множество свидетельств, которые реконструируют событие. Примечательно и то, что изначально оратория предполагала сакральные сюжеты как развитие средневековой литургической драмы. Таким образом, мы видим сближение текстов Вайса и Резникоффа, как мы полагаем не намеренное, однако, важное для нас. И тот, и другой настаивают на отстраненной манере изложения, Резникофф выбирает поэтическую форму, Вайс драматическую. Также оба текста в значительной степени указывают на определенную сакрализацию. Выше мы писали, что для Резникоффа события

²¹¹ Там же. С. 81

Холокоста имеют значение библейских, в отношении Вайса мы можем утверждать то же, за тем отличием, что помимо обращения к форме оратории, «Дознание» приобретает символическое значение Страшного суда.

«Дознание» начинается следующей развернутой ремаркой: «Не следует делать попытку воссоздать на сцене реальную обстановку суда, в которой велось расследование совершенных в лагере преступлений. Подобная реконструкция представляется автору столь же невозможной, как и воспроизведение в театре самого лагеря.

На судебном процессе выступали сотни свидетелей. Их показания и очные ставки с подсудимыми, речи представителей обвинения и защиты были преисполнены огромной эмоциональной силы. Все эти материалы можно представить на сцене как бы спрессованными в своеобразный концентрат, в котором не должно содержаться ничего, кроме фактов, приведенных на суде. Личные переживания и столкновения пусть отойдут на второй план, уступив место обобщению»²¹².

В этой ремарке для нас имеет очень большое значение указание Вайса, что в постановке «не должно содержаться ничего, кроме фактов». То есть, мы имеем дело со свидетельством, которое сведено к обобщению с целью репрезентации подлинной памяти об историческом насилии. В данной ситуации обобщение мы понимаем как попытку доподлинного изображения, которое не будет переживать искажения, связанные с эмоциональным восприятием.

Это принципиально, поскольку в случае травматического опыта эмоциональное восприятие как раз нередко сопровождается утратой языка, то есть утратой способности говорить о событии.

Возвращаясь к фигуре Ежи Гротовского, мы можем говорить уже не только и столько о тексте, сколько непосредственно о постановке.

Как мы уже указывали ранее, в 60-е годы Гротовского начинает интересовать переосмысление истории. В своем выступлении на научном

²¹² Вайс П. «Дознание» и другие пьесы. - М.: Прогресс, 1981. С. 137

конгрессе, посвященном двадцатилетию Театра-Лаборатории, он скажет: «Каким образом мы, люди, постигаем историю? У нас у всех для этого есть только один «орган» — собственная биография: наша собственная жизнь, наш непосредственный опыт. Впрочем, существуют, разумеется, еще и другие возможности — например, научно-интеллектуальное постижение истории. Но основой является все же то, что пережито лично. Чем же было мое детство? Приведу один пример: в годы оккупации к каждому немцу мы были обязаны относиться как к сверхчеловеку. Не было семьи в Польше, которая не потеряла бы близких, а некоторые семьи были целиком уничтожены; проводились кампании усмирения целых деревень. Вот почему «орган постижения истории» пробудился и у меня, и у моих друзей-ровесников так рано. Биография каждого из нас или наших родителей глубоко погружена в историю»²¹³.

По этой причине спектакли Гротовского, которые относят ко второму периоду его театральных исследований, затрагивают проблему исторического насилия, нередко осмысляя классические произведения в контексте травматического опыта истории XX века. Интересно, что проблема исторического насилия для Гротовского обращена в перспективу истории в целом, а не только конкретного события. К этим постановкам можно отнести «Акрополь» Станислава Выспяньского, «Доктора Фауста» Кристофера Марло, «Стойкого принца» Кальдерона (в переводе Юлиуша Словацкого) и «Apocalypsis cum figuris».

Как нам кажется, следует обратить внимание на то, что нередко Гротовский обращается к текстам польских романтиков именно по той причине, что он пытался найти эстетические решения, каким образом возможно преломление в посттравматическую реальность истории культуры, в данной ситуации преломление значимых текстов в истории литературного процесса Польши. Романтизм для Гротовского сопряжен с пониманием истории. А польский романтизм, согласно Гротовскому, значим в первую очередь потому, что всегда

²¹³ Гротовский Е. От Бедного Театра к Искусству-проводнику. - М.: Артист. Режиссер. Театр, 2003. С. 190

означал «собственный ответ жизни и истории»²¹⁴.

Весьма принципиальной нам кажется позиция Гротовского в отношении истории, поскольку мы видим важные пересечения с указанием В. Г. Зебальда о том, что попытка объективного представления истории строится на искажении перспективы. Гротовский также замечает, что нереальность объективной истории связана с тем, что все исторические ситуации конкретны: «На историю можно смотреть глазами историка или журналиста, но можно на нее посмотреть также и как на вызов, брошенный жизнью. Вызов перед лицом жизни, брошенный каждой личности, а через личность — вызов общественным силам»²¹⁵. Весьма интересно, что отечественный философ и культуролог Николай Хренов также отмечает, что память именно об индивидуальных жертвах все заметней активизируется к концу XX века. Как нам кажется, в этой памяти возникает стремление дать голос беньяминовской традиции угнетенных. Далее Хренов пишет, что «проникающее в искусство новое травматическое настроение означает и нечто большее. Ведь вместе с конкретными людьми, ставшими жертвами, исчезает и человечность»²¹⁶.

Гротовский же занимается не столько поиском аналогий, сколько проблематикой измененного восприятия культуры в посттравматическом сознании и попыткой переосмысления культуры в новом состоянии. Таким образом, как мы можем предположить, для Гротовского основной задачей является терапевтический эффект. Как отмечает Полина Степанова, в дальнейшей своей работе вне Театра-Лаборатории Гротовский формирует уже не вполне театральные семинары, сколько именно терапевтические, которые задействуют театральные практики, придуманные им самим²¹⁷.

Отдельно мы рассмотрим постановку «Акрополя» Станислава Выспяньского, пьесы 1904 года. Выспяньский в действительности

²¹⁴ Там же. С. 188

²¹⁵ Там же. С. 188

²¹⁶ Хренов Н.А. Культура и историческая память (начало) [Электронный ресурс] // Культура культуры. 2021. № 1. URL: <http://cult-cult.ru/culture-and-historical-memory/> (дата обращения: 22.04.2021)

²¹⁷ Степанова П. Театр и не-театр Ежи Гротовского. - М.: Совпадение, 2015

проблематизирует историю Польши в контексте осознания собственной идентичности, однако Гротовский делает текст Выспяньского актуальным в контексте проживания травматического опыта современной ему истории, поэтому переносит место действия в Освенцим. Гротовский подчеркивает, что испытания, из которых сложилась история второй половины XX века, были намного более травматичными, нежели те, которые мог представить себе Выспяньский.

Действие пьесы Станислава Выспяньского происходит в месте, которое имеет символическое значение для истории Польша, а именно на Вавельском холме, в кафедральном соборе и королевском замке. Для Выспяньского Вавель является польским Акрополем, сама по себе идея Акрополя представляется ему объединяющей в контексте европейской цивилизации.

Именно ради этой идеи объединения Выспяньский прибегает к своеобразному приему совмещения героев античной истории с героями Библии, которые запечатлены в скульптурах, гобеленах и т.д. Они оживают и разыгрывают определенные события, имеющие образующее значение для всей европейской культуры. Имеет значение и время действия — это ночь Воскресения.

Как подчеркивает литературный и театральный критик Людвиг Фляшен, «у Гротовского, как и у Выспяньского, тоже оживают персонажи давних времен и тоже для того, чтобы воплотить перед нами важнейшие сцены из жизни рода человеческого. Только здесь они воскресают не из образов, запечатленных в картинах и скульптурах прошлого, а из дыма крематориев, из чадящих испарений гибели»²¹⁸. Здесь нам также важно указать, что Гротовский делает акцент на том, что травматические события истории XX века теперь являются ключевыми для европейской цивилизации: «Освенцим — Вавель и Акрополь нашей эпохи»²¹⁹.

²¹⁸ Фляшен Л. «Акрополь» // Гротовский Е. От Бедного Театра к Искусству-проводнику. - М.: Артист. Режиссер. Театр, 2003. С. 278

²¹⁹ Гротовский Е. От Бедного Театра к Искусству-проводнику. - М.: Артист. Режиссер. Театр, 2003. С. 191

Здесь нам необходимо обратить внимание на тот момент, что Гротовский так же как и Резникофф, и Вайс помещает события Холокоста в контекст событий библейского значения. Что очень важно, Гротовский прибегает к образу негативного возвышенного в финальной сцене, которая предстает в тексте Выспаньского как апогей освобождения. В постановке Гротовского в финале также появляется Христос, но, как указывает сам Гротовский, «он был растерзанным телом, телом растоптанным, бездыханным, безличным, без человеческих черт»²²⁰. Таким образом, Гротовский лишает зрителя главной надежды, поскольку в его интерпретации Воскресения не происходит, узники лагеря уходят в крематории, которые сами для себя построили. Зритель оказывается перед образом, который не дает возможности разуму восторжествовать над ужасом истории. Фляшен также подчеркивает значение травматического переживания, возникающего из прямого столкновения с образом исторической травмы, кульминацией которого становится Воскресение в печах крематория: «Этот “Акрополь наш...” уже не воскресит в эйфории светоносной надежды Христа-Аполлона: в коллективном опыте человечества уже обозначился слом тех границ, что числились неприкасаемыми. «Наш Акрополь» ставит под вопрос нас самих, самое природу рода человеческого, человеческого *вида*. Ибо во что же он, этот *вид*, превращается перед лицом тотального насилия? Библейская, ветхозаветная борьба Иакова с Ангелом — и каторжный лагерный труд; любовь Париса и Елены — и страшный аппель-платц узников; Воскресение Господне — и печи крематориев. Цивилизация искаженная, обезображенная, растоптанная»²²¹.

С одной стороны, Гротовский очень четко указывает на непреодолимость травматического опыта, с другой стороны, он также обращается и к необходимости свидетельства: «Когда мы в 1962 году принялись за «Акрополь», литература и кино раньше нас уже успели все это показать, а порой и

²²⁰ Там же. С. 191

²²¹ Фляшен Л. «Акрополь» // Гротовский Е. От Бедного Театра к Искусству-проводнику. - М.: Артист. Режиссер. Театр, 2003. С. 278

приукрасить, отдалив от реалий жизни само явление утраты человеческого облика. Мы же, напротив, хотели выявить автоматизм исторической ситуации. Мы хотели показать, как узники строят крематории — для *себя*»²²².

Другой значительный момент, который мы можем отметить – какое большое значение в репрезентации исторической травмы является предельная отстраненность.

Мы уже проследили, как Резникофф свидетельствует, ускользя от любого этического суждения, поскольку его свидетельство как необходимость и есть такого рода суждение. Мы также подчеркивали, что в «Дознании» Петер Вайс указывает на значение «обобщения», вопреки эмоциональности, которой можно было бы сопроводить постановку пьесы. И Гротовский в свою очередь настаивает на необходимости подобной отстраненности: «Были периоды, когда, репетируя «Акрополь», мы начали поиски такого выражения человеческих чувств, какое в трагической ситуации спектакля (действие происходило в Освенциме) не прозвучало бы сентиментально. В той ситуации игра на специфических эмоциональных нотах означала бы в равной степени и бесстыдство, и нарушение меры. Как же найти ту человеческую выразительность, которая могла бы служить базой спектакля, но базой, достаточно *охлажденной*? Мы прибегли к некоторым элементам пантомимы, изменив их настолько, что она уже не была классической пантомимой. Элементы пантомимы постоянно изменялись, как бы преодолеваясь изнутри и трансформируясь живыми импульсами актера»²²³.

Другой момент, связанный с необходимостью отстранения, как мы считаем, возникает именно в связи с самой природой травматического опыта. Многие свидетельства об историческом насилии со стороны выживших отличает полное безразличие и отстранение от события, словно бы оно не имеет к ним никакого отношения. Невозможность транслировать опыт как собственный, как личный опыт, нередко сопровождается невозможностью

²²² Гротовский Е. От Бедного Театра к Искусству-проводнику. - М.: Артист. Режиссер. Театр, 2003. С. 191

²²³ Там же. С. 130

говорить в целом. В. Г. Зебальд в своем эссе «Воздушная война и литература» отмечает, что свидетели налетов союзников на немецкие города изъяснялись крайне скудными и однообразными фразами, если они вообще были в состоянии что-то говорить: «Очевидно, под влиянием пережитого шока способность вспоминать частично отказывала или работала компенсаторно, по произвольной сетке. Уцелевшие в катастрофе были ненадежными, полуслепыми очевидцами»²²⁴.

Таким образом, стремление выразить в художественной форме эту отстраненность оказывается сопряжено с понятием художественной правды.

Другим значительным аспектом постановки Гротовского является то предположение, что мы могли бы оценивать ее как иммерсивный спектакль. В «Акрополе» зрители сидят разрозненно, обязательно среди актеров и, что очень важно для нас, выполняют функцию свидетелей.

Из определения Роуз Биггин следует, что иммерсивный театр ставит перед собой задачу определенными средствами вовлечь зрителя в действие. Как мы полагаем, Гротовский вовлекает зрителей очень радикально, поскольку иммерсивный опыт ограничен временем и пространством постановки, а специфика травматического опыта, напротив, состоит в его континуальности. Таким образом, благодаря иммерсивности зритель «Акрополя» становится свидетелем и соучастником реконструкции исторического насилия.

Несколько иным образом формирует свои отношения с репрезентацией травматического искусства изобразительное искусство.

Уже после Первой мировой войны, наряду с возникновением психоаналитических автобиографий, мы также наблюдаем реакцию и в изобразительном искусстве — живопись и графика, как и другие формы искусства сталкиваются с необходимостью найти форму репрезентации травматического опыта.

Здесь мы сталкиваемся с крайне непростой проблемой, поскольку

²²⁴ Зебальд В. Г. Естественная история разрушения. - М.: Новое издательство, 2015. С. 28

живопись или графика в XX веке в отношении точного отображения действительности уступает фотографии или кинохронике. В этом отношении именно фотографии отдана функция быть свидетельством на процессе истории, тогда как живопись постоянно сталкивается с невозможностью изобразить историческую катастрофу. Это подмечает также один из кураторов выставки «Menschenschlachthaus» («Человекобойня») Герхард Финк: «Я думаю, несмотря на все усилия, художникам не удалось запечатлеть все, что они увидели»²²⁵. Выставка была посвящена Первой мировой войне и проходила в музее фон дер Хайдта (Von-der-Heuydt-Museum) в Вуппертале.

Следует заметить, что художники, которые попали на фронт в 1914 году плохо себе представляли, что их ожидает. Многие из них чувствовали необходимость выразить травматический опыт войны, однако лишённые своих инструментов художники вынуждены были прибегать к самым простым техникам и малым форматам²²⁶. Немецкий художник-экспрессионист Отто Дикс писал: «Мои работы как будто душат меня самого, я не знаю, что с ними делать».

В контексте суждения Герхарда Финка о неспособности выразить средствами живописи травматический опыт, именно Отто Дикс является очень выразительным исключением. В первую очередь речь идет о цикле офортов «Война» (1924 год), также серии эскизов, сделанных непосредственно в период с 1914 по 1918 год. Многие исследователи отмечают определенное родство «Войны» с «Бедствиями войны» Франсиско Гойи, и это сравнение для нас имеет очень большое значение.

Как мы уже писали выше, перед Гойей стоит задача свидетельствовать о военных преступлениях. Гойя специфически подписывает свои работы, убеждая

²²⁵ Эльце З., Ваннер И. «Человекобойня»: искусство во время войны» [Электронный ресурс] // Deutsche Welle. URL: <https://www.dw.com/ru/человекобойня-искусство-во-время-войны/a-17576470> (дата обращения: 18.04.2021)

²²⁶ Шнееде У. М. Изобразительное искусство 1914-1918 [Электронный ресурс] // Гёте-Институт. URL: <https://www.goethe.de/ins/ru/ru/kul/mag/20667939.html> (дата обращения: 17.04.2021)

своего зрителя в истинности свидетельства: «Yo lo vi» («Я это видел») или «Esto es lo verdadero» («Это правда»).

Дикс ставит перед собой аналогичную задачу: быть свидетелем бедствий войны. Позднее он напишет, что хотел сделать репортаж, чтобы показать разорение, раны и страдания²²⁷. Историк и специалист по Первой мировой войне Джей Винтер утверждает, что военное искусство Дикса представляет собой «мучительные попытки представить катастрофу войны»²²⁸. Примечательно, что репортаж такого рода может быть построен только на искажении форм и искривлении пространства, поскольку природа исторической травмы такова, что сама реальность искажается и деформируется. Показательным примером будет офорт «Трансплантация», на котором изображено лицо человека, обезображенное ранением до неузнаваемости — множественные ожоги, нет левого глаза, носа, на лбу видны швы в результате операции по пересадке кожи. Это лицо как бы является лицом всей послевоенной реальности — искаженное, изуродованное, но являющееся подлинным. В этом отношении форма, которую избрал Дикс для свидетельства о войне, является гораздо более правдивой в эстетическом плане, нежели попытки реалистического отображения.

Отто Дикс все еще работает с узнаваемыми формами, которые, однако, переживают сильнейшие деформации. При этом, парадоксальным образом, художественные методы Дикса оказываются более ориентированными на реальность.

Как указывает искусствовед Пол Фокс, работы Отто Дикса обращены к аффективным свойствам чувственной памяти. Образы безумия, которые наполняют работы Дикса, иллюстрируют наиболее расхожий страх утраты рассудка, являющейся следствием травматического опыта, который по

²²⁷ Dix O. War Diary 1915–1916. - New York: Crown Publishers, 1987. 96 p.

²²⁸ Winter J. Sites of Memory, Sites of Mourning: The Great War in European Cultural Memory. – Cambridge: Cambridge University Press, 2000. P. 159.

окончании войны не мог быть вытеснен без последствий и который мог вынырнуть из темноты подсознания в любое время²²⁹.

Таким образом, в своих работах Отто Дикс репрезентует войну посредством того, что создает нарративную структуру, в которой кодифицируются травма и ее последствия. Так, мы видим, что изобразительное искусство также обладает определенными свойствами нарратива.

Главные произведения Дикса о войне настойчиво возвращают зрителя на передовую. Переступая границы социального и политического табу о невозможности дегероизации немецких солдат, его военные циклы порождают контекст, в котором травма является неотъемлемой частью их смыслового содержания.

Столкновение с травматическим опытом, по-видимому, также требовало от художника навязчивого возвращения как многократного переживания травматических событий без возможности их окончательного преодоления. Дикс вынужден был снова и снова возвращаться к изображению войны.

Здесь нам кажется очень важным затронуть проблему памяти и амнезии, которая выражается в том числе и посредством запрета на подлинную память и созданием фиктивной памяти. Как мы писали выше, амнезия вследствие травматического опыта чаще всего бывает бессознательной, однако в определенных ситуациях мы можем говорить об отказе от памяти как сознательном жесте.

В данной ситуации запрет живописи экспрессионистов в нацистской Германии, как нам кажется, был вызван не столько идеологическими расхождениями, сколько необходимостью сокрыть память, в первую очередь травмирующую память о Первой мировой войне. На смену радикально новым образам насилия приходят несколько видоизмененные образы античного искусства, помпезное и консервативные одновременно, но что самое главное – нацистское искусство активно создавало фиктивную память о великом

²²⁹ Fox P. Confronting Postwar Shame in Weimar Germany: Trauma, Heroism and the War Art of Otto Dix // Oxford Art Journal. 2006. Vol. 29, N 2. P. 265

германском прошлом²³⁰. Мы можем предполагать, что эта фиктивная память была также одним из факторов, способствующих экономическому подъему Германии в 1930-е годы.

Весьма интересно, что В. Г. Зебальд отмечает, что амнезия и фиктивная память способствовали восстановлению Германии и после окончания Второй мировой войны. Согласно Зебальду, подлинная память о событиях войны, например, о бомбардировках немецких городов союзниками, способствовала бы травматическому переживанию такой степени, что экономическое чудо оказалось бы не реализуемым проектом: «Почти полное отсутствие мало-мальски глубоких нарушений в духовной жизни немецкой нации позволяет заключить, что новое, федеративно-республиканское общество препоручило опыт, полученный в его предыстории, прекрасно функционирующему механизму вытеснения, что, с одной стороны, позволяет ему признавать факт своего возникновения из абсолютной деградации, с другой же – целиком исключить все это из сферы своих эмоций или же вообще объявить очередной славной страницей в перечне того, что без малейших признаков внутренней слабости удалось успешно пережить»²³¹.

Живопись, которую мы можем отнести к состоянию, которое преодолевает фигуративность, но, по словам французского философа Жюлья Делеза, открывает фигуральность — живопись представителя Лондонской школы, художника Фрэнсиса Бэкона. Образы разъятой плоти, как нам представляется, есть изображение тела как уничтоженного знака. Это также весьма справедливая причина, по которой Бэкона нельзя назвать «фигуративным» художником. С другой стороны, Делез полагает, что Бэкон стремился к изображению тела без органов: «За организмом, но вместе с тем как граница тела, данного в переживании, существует то, что открыл и назвал Антонен Арто,—тело без органов. Тело без органов противоположно не столько самим органам, сколько

²³⁰ Маркин Ю. П. Искусство Третьего рейха. Архитектура. Скульптура. Живопись. – М.: БуксМАрт, 2018.

²³¹ Зебальд В. Г. Естественная история разрушения. - М.: Новое издательство, 2015. С. 18

их организации, именуемой организмом»²³².

В контексте исследования травматического опыта, тело без органов, или же фигуры, изображаемые Бэконом являются выражением посттравматической реальности, мы можем делать такое предположение именно по причине того, что тело без органов является отрицанием организма. Жертвы геноцида более не существуют в представлении репрессивной машины тоталитарного режима, они становятся лишь частью обобщенных статистических данных. Их тела имеют значение лишь в том контексте, где эти тела подлежат уничтожению.

Фигуры в живописи Бэкона также подвержены бесконечным искажениям, однако эти искажения несколько иного свойства, чем те, что мы наблюдали у Отто Дикса. Искаженная реальность Отто Дикса отныне является таковой вследствие искажения, которое привносит травматический опыт исторического насилия. Живопись Бэкона можно назвать гораздо более отвлеченной, но как мы полагаем, художник в первую очередь запечатлевает состояние травмы.

Если обратиться к живописному триптиху «Три этюда головы человека» (1953 год), мы видим искривленное гримасами лицо, на одной из частей триптиха голова изображенного человека сильно наклонена вправо, а рот, угадывающийся достаточно условно, раскрыт в крике. В целом следует отметить, что крик является одним из фирменных образов Бэкона, а также то, что именно бэконовский крик станет значимым символом послевоенной культуры. Очень точно о крике как особом случае в живописи пишет Делез: «Кричат всегда в плену невидимых и неосязаемых сил, расстраивающих любой спектакль и превосходящих даже пределы боли и ощущения. Бэкон выражает это в словах: “писать скорее крик, чем ужас”. Можно попытаться выразить это в дилемме: либо я пишу ужас и не пишу крик, так как изображаю ужасное; либо я пишу крик и не пишу видимый ужас, уйду от видимого ужаса все дальше, так как крик подобен захвату или поимке невидимой силы»²³³.

Именно это наблюдение Делеза позволяет нам говорить о травматической

²³² Делез Ж. Логика ощущения. – СПб.: Machina, 2011. С. 58

²³³ Там же. С. 72-73

природе живописи Бэкона, который номинально не отображает действительность исторической травмы, как это делает Дикс. Он движется дальше и изображает действие травматического опыта как «невидимой силы», которая деформирует фигуру. Видимый ужас остался в прошлом, однако крик как следствие видимого ужаса присутствует здесь и сейчас, и именно его запечатлевает Бэкон. В этом отношении, мы полагаем, что его живопись, возможно, является наиболее терапевтической, поскольку он не возвращает зрителя к источнику травмы, но репрезентует состояние, которому зритель, как безусловный носитель посттравматического сознания, является неустанным свидетелем. Именно этим, как нам кажется, и объясняется популярность бэконовского крика.

Нам следует обратиться и к абстрактной живописи, поскольку нам представляется предельно интересной попытка отобразить историческую травму вне обращения художника к узнаваемым образом.

Так, абстрактная живопись немецкого художника Герхарда Рихтера кажется нам очень показательным примером. Нас интересует живописная серия «Биркенау», которая родилась под впечатлением от фотографий узников лагеря Биркенау, опубликованных в книге Жоржа Диди-Юбермана, к которой мы обращались выше. Серия «Биркенау», по словам самого Рихтера, возникла как попытка перенести на холст непосредственно сами фотографии: «Осенью 2012 года я начал переносить фотографии на холст, но понял, что это не сработает. Поэтому я начал все заново и рисовал, пока не получились абстрактные изображения. Для меня естественно начать с чего-либо изобразительного и закончить абстракцией»²³⁴. Возникает вопрос, в чем же художник изначально видел свою задачу, когда хотел скопировать фотографии, являющиеся одними из немногих медиасвидетельств, которые были сделаны узниками концлагеря, и почему же в конечном счете принципиальным оказывается решение создать

²³⁴ Хикли К., Рихтер Г. Серия Герхарда Рихтера о холокосте вошла в постоянную экспозицию Рейхстага [Электронный ресурс] // The Art Newspaper. URL: <http://www.theartnewspaper.ru/posts/4868/> (дата обращения: 17.04.2021)

абстрактные полотна, названное Рихтером естественным. Возможно предположить, что в действительности изображение Биркенау в виде абстракции — есть один из немногих доступных путей репрезентации травматического опыта в живописной форме.

Как нам кажется, Рихтер в своем желании скопировать фотографии из концентрационного лагеря очень близок к тому, чтобы взять на себя функции свидетеля, стать носителем и распространителем этого свидетельства. Однако вследствие травматической природы этих свидетельств, Рихтер не может их непосредственно транслировать, он не может их отобразить, разрушая увиденное им до абстрактного изображения. Здесь также уместно говорить о предельном угнетении телесности, телах как уничтоженных знаках, разрушенных и обращенных в абстракцию. Странную формулировку Рихтера о том, что перенесение фотографий на холст «не сработает» в данном случае мы склонны интерпретировать как то, что простой факт попытки перенесения фотографии в пространство живописи еще не делает получившуюся работу художественно правдивой. Возможно, проблема именно в том, что восприятие Рихтера предельно сопротивляется тому, чтобы передать то, что изображено, отсюда возникает и данное замечание: «Они [узники] напоминали садовников, сжигающих палую листву. Это был чрезвычайно шокирующий контраст с тем, что в действительности было изображено на фото»²³⁵.

Упоминания о контрасте, который настолько неприемлем для восприятия человека, что вытесняет реальные контуры события, часто фигурирует в исследованиях посттравматических состояний. Как правило, следствием этого состояния становится угнетение языка и неспособность выразить пережитый травматический опыт, иными словами травма становится невыразимой. В отношении живописи Рихтера, мы полагаем его художественное решение сделать полотна полностью абстрактными именно следствием этой невыразимости.

²³⁵ Там же.

В качестве итога мы хотели бы подчеркнуть, что различные виды искусства вполне закономерно имеют свои решения в отношении репрезентации травматического опыта, например, поэтические практики исследуют последствия исторического насилия в ключе создания языковых искажений и синтаксических трансформаций, кинематограф в большей мере полагается на создание нарративной структуры, театр начинает задействовать практики, подразумевающие иммерсивный опыт, а живопись ищет пути отображения исторического насилия посредством деформации образов и пространства.

Однако для нас наиболее значительными являются общие качества, которые присущи искусству травмы. Так, мы последовательно рассмотрели, что наиболее значительным в этом отношении является задействование фигуры свидетеля. Именно по этой причине рождаются множественные деформации на всех уровнях репрезентации травматического опыта: он не может быть отображен буквально.

Другим важным моментом является тот факт, что значительная часть исследованных произведений ставит перед собой задачу художественно правдиво отобразить действительность исторической реальности. Следствием этого является отказ от «сентиментального» прочтения свидетельств.

Кроме того, многие произведения оказывают терапевтический эффект на реципиентов посредством изображаемого ужаса. Изображение ужасного и последствий ужасного позволяет реципиенту пережить его как возвышенный опыт, обрести язык для его выражения вне зависимости от художественной формы, и тем самым испытать терапевтическое воздействие.

Итоги первой главы

В первом параграфе нашего исследования мы рассмотрели основные теоретические аспекты аналитики травмы, а также разработали значение данных положений для эстетики травмы, которая является неотъемлемой составляющей междисциплинарного пространства аналитики травмы.

Разнообразие подходов в разработке феномена травмы в философии дает возможность пространного выхода в область эстетических исследований. Так, центральные аспекты травматического опыта позволяют нам сделать особый акцент на проблеме нарративных практик в условиях лингвистической неопределенности, символической недостаточности языка травмы и двусмысленной референтности. Это касается не только отдельных субъектов, переживших катастрофу, но целого сообщества. Из данного утверждения мы выходим на понятие коллективной и культурной травмы.

Если основной проблематикой аналитики травмы являются психологическая травма, ее репрезентация и значение памяти в формировании жизни в целом и культуры сообщества в частности, то, следует подчеркнуть, что центральной проблематикой эстетики травмы являются следующие феномены. Так, невыразимое является одним из важнейших понятий для исследования функций травмы в искусстве, также проблема утраты телесности в языке и в целом анализ художественно представленных переживаний как переосмысление предельных и непредставимых страданий в искусстве. Это осуществляется посредством вовлечения в пространство постпамяти и работы в дискурсе свидетельства.

Второй параграф данного исследования посвящен фигуре свидетеля и различным концепциям свидетельствования и их значению в пространстве эстетических практик.

Свидетеля мы понимаем как носителя памяти, проводника, пережившего травматический опыт, но способного артикулировать его. В акт свидетельство-

вания всегда вовлечена также фигура слушателя, в связи с чем мы имеем дихотомию свидетель-выживший и свидетель-слушатель, что позволяет оценивать свидетельство как перформативный речевой акт. Мы рассматриваем акт свидетельствования в ключе респонсивной феноменологии Вальденфельса: свидетельство является зовом, обращенным ко мне.

В контексте искусства особенно значимым моментом является то, что за фигурой свидетеля стоит фигура автора, то есть отношения свидетеля и слушателя устанавливаются и в случае обращения художника к реципиенту. Например, это предполагают «Бедствия войны» Гойи или же «Шоа» Ланцмана. Фелман приходит к утверждению, что искусство, работающее в дискурсивном пространстве свидетельства, обеспечивает культурное пространство, в котором субъективное переживание исторической травмы опосредовано в коллективное. Как следствие, мы отмечаем тяготение художественного текста к документальному историческому или автобиографическому характеру.

Третий параграф освещает понятие возвышенного в эстетике травмы.

Наиболее актуальными мы находим размышления Берка, который указывал на неразрывную связь возвышенного со страхом. В эстетике травмы возвышенное реализуется, с одной стороны, как трансгрессивный опыт, что позволяет нам рассматривать батаевское понятие бесформенного как возвышенное. С другой стороны, мы обращаемся к понятию негативного возвышенного, которое подразумевает неизмеримый ужас, возникающий вследствие столкновения с насилием в масштабах истории.

Четвертый параграф посвящен понятию художественной правды. Адорно подразумевает разрушение реальности в обнаружении художественной правды произведения. С других позиций мы указываем на то, что травма требует доподлинного, то есть свидетельского изображения событий в произведении искусства, и это доподлинное изображение мы можем трактовать как художественную правду. Художественно правдивым является то произведение, которое стремится восполнить символическую недостаточность языка травмы. Кроме

того, эстетика травмы подразумевает, что произведение, находящееся в дискурсе свидетельства, направлено на другого. Мы приходим к выводу, что эту направленность на другого, а также направленность на отображение действительности с целью репрезентации травматического опыта с позиций свидетеля следует трактовать как художественную правду в контексте эстетики травмы.

Пятый параграф посвящен терапевтическому письму как определенному типу литературы, который ставит перед собой задачу опосредовать индивидуальный травматический опыт в коллективный, чтобы все сообщество, пережившее историческую травму, могло испытать терапевтическое воздействие. Иными словами, такого рода литература становится способом выйти за пределы молчания, которое является следствием травматического опыта.

Шестой, заключительный параграф освещает, каким образом можно применить исследуемые понятия на материале конкретных произведений искусства. Так, поэзия Пауля Целана, Геннадия Гора и Чарльза Резникоффа различными путями находит пути репрезентации травматического опыта. Целан выражает историческую травму посредством разрушения синтаксиса, Гор приходит к абсурдистским образам, иллюстрирующим деформацию языка травмы, Резникофф обращается исключительно к фактическому материалу события, позволяя произведению в полной мере выполнить функции свидетельства.

В отношении кинематографа были выделены «Шоа» Клода Ланцмана, в котором реконструируется события Холокоста в форме свидетельства, «Аустерлиц» Сергея Лозницы, где средствами монтажа режиссер иллюстрирует состояние посттравматического сознания, «Иди и смотри» Элема Климова, разрушающий границу, отделяющую зрителя от реконструируемого на экране исторического насилия. Также был рассмотрен фильм «Восхождение» Ларисы Шепитько в ключе работы с музыкой как одним из способов выражения травматического опыта.

Отдельно были рассмотрены театральные постановки Ежи Гротовского, в особенности «Акрополь». Его предлагается исследовать как иммерсивный спек-

такль, который задействует зрителей в качестве свидетелей исторического насилия, обращается к образам негативного возвышенного, но также стремится к доподлинной репрезентации истории, используя пластические и мимические средства выражения.

В контексте изобразительного искусства мы проанализировали графику Отто Дикса, живопись Фрэнсиса Бэкона и Герхарда Рихтера. В результате важным наблюдением стал тот факт, что графика и живопись в выражении травматического опыта искажают и деформируют фигуры и пространство, становясь иллюстрацией искаженной и деформированной вследствие исторической травмы реальности.

Таким образом, мы рассмотрели основные теоретические аспекты аналитики травмы и пути их реализации в эстетическом дискурсе, а также основные понятия эстетики травмы.

Глава 2.

Разработка понятий эстетики травмы на материале романов Винфрида Георга Зебальда

2.1. Своеобразие репрезентации травматического опыта в романах В. Г. Зебальда

Винфрид Георг Максимилиан Зебальд является писателем, ставящим во главу угла рефлексию над катастрофическими событиями истории – в особенности истории XX века – и над их последствиям. Его произведения представляют собой своего рода художественное исследование истории как континуального травматического состояния, и одновременно они являются возможностью преодоления последствий травмы, то есть определенной формой терапии или же тем, что мы называем терапевтическим письмом.

Следует понимать, что Зебальд отнюдь не автор документальных текстов и не является непосредственно свидетелем-выжившим, хотя вне всяких сомнений представляется фигурой свидетеля, как мы описали это выше. Несмотря на множество биографических реминисценций в его художественных текстах, стоит отметить, что не следует обольщаться и прибегать к биографическому методу анализа, поскольку было бы крайним упрощением пытаться представить романы Зебальда исключительно в свете жизни автора.

Как указывает поэт Мария Степанова, «положение Зебальда в России — особое: он тут *подземный классик*, потому что на поверхности его буквально нет, к нему отсылают, как к зарытому сокровищу. Это гротескная оборотная сторона его мировой, совершенно уже устоявшейся за 12 лет посмертия, славы, которая быстро сделала его чем-то вроде институции, если не индустрии»²³⁶.

²³⁶ Степанова М. С той стороны // Коммерсант Weekend. 2013. N 32. С. 16

Зебальд родился в Германии в 1944 году, изучал филологию в Германии, также в Швейцарии и Великобритании. В 1970 покинул Германию и поселился в Восточной Англии, где преподавал в университете современную немецкую литературу. По его собственным словам, он не мог оставаться жить в послевоенной Германии – память разрушения и катастрофы не оставляла его. Так, последствия катастрофы и травмы становятся центральными мотивами в творчестве Зебальда. Можно сказать, что известности как писатель Зебальд достиг всего за 10 лет: с 1990 года, когда был издан его первый роман «Головокружения»²³⁷ (Schwindel. Gefühle, 1990, английский перевод: Vertigo), после «Изгнанники»²³⁸ (Die Ausgewanderten: Vier Lange Erzählungen, 1992, английский перевод: The Emigrants), «Кольца Сатурна: Английское паломничество»²³⁹ (Die Ringe der Saturn: Eine Englische Wallfahrt, 1995, английский перевод: The Rings of Saturn) и последний роман «Аустерлиц»²⁴⁰, вышедший в 2001 году (Austerlitz). В том же 2001 году Зебальд погиб в автокатастрофе.

Роман «Головокружения» состоит из четырех частей: первая посвящена становлению Стендаля как художника вследствие травматического опыта, вторая посвящена путешествию повествователя в Италию, которое сопряжено с рефлексией над немотивированным насилием, третья повествует о поездке Кафки в Рим, четвертая о возвращении повествователя в деревню на юге Германии, в которой он провел детство, пришедшееся на годы Второй мировой войны.

Второй роман Зебальда, «Изгнанники», был переведен на английский язык раньше, чем «Головокружения», именно с «Изгнанников» Зебальд стал известен в поле англоязычной литературы. Роман был встречен как великое и одновременно проникновенное явление немецкой литературы. В частности, Сьюзен Зонтаг указывала на то, что роман Зебальда являет собой новую форму

²³⁷ Зебальд В. Г. Головокружения. - М.: Новое издательство, 2019

²³⁸ Sebald W. G. The Emigrants. - New-York: New Directions, 1996

²³⁹ Зебальд В. Г. Кольца Сатурна. Английское паломничество. - М.: Новое издательство, 2016

²⁴⁰ Зебальд В. Г. Аустерлиц. - М.: Новое издательство, 2015

литературы: «перед читателями предстал [...] писатель, который произвел на свет книгу настолько же необычную, насколько и безупречную. Его язык — тонкий, богатый, вещный — поражал, однако примеры такого рода, и многочисленные, на английском языке уже имелись. Что было новым и вместе с тем сильнее всего впечатляло, это какая-то сверхъестественная основательность зебальдовского голоса — серьезного, гибкого, выверенного, свободного от любых подвохов, пошлого ячества и иронических шпилек»²⁴¹. «Изгнанники» — роман наиболее четко прочертивший стратегию работы Зебальда в дискурсе свидетельствования. Роман посвящен жизни четырех эмигрантов еврейского происхождения, изгнанных вследствие своей принадлежности к виктимной группе.

Третий роман Зебальда, «Кольца Сатурна. Английское паломничество» был издан в 1995 году. Согласно Зонтаг, эта книга представляется еще более сложной для описания²⁴². Зебальд так же как и в предыдущих романах устанавливает призрачные границы между повествователем и автором, настолько же призрачной оказывается граница между пейзажами графства Суффолк и культурными ландшафтами. Роман содержит множество повествовательных нитей, исторических и художественных связей и ассоциаций.

Последний роман Зебальда «Аустерлиц», изданный уже в XXI веке, представляет собой историю человека, который вследствие травматических переживаний вынужден восстановить свое забытое прошлое и историю своей семьи. Это чрезвычайно значительный текст, озаменованный не только рефлексией в отношении памяти, но и о травме, преследующей выжившего²⁴³.

Зебальд сочетает факты и вымысел, обращение к историческим документам и повествование от первого лица таким образом, что мы имеем возможность рассматривать его романы как новым литературный жанр, в

²⁴¹ Зонтаг С. Разум в трауре [Электронный ресурс] // Критическая масса. N2. 2006. URL: <https://culture.wikireading.ru/77991> (дата обращения: 29.07.2019)

²⁴² Там же.

²⁴³ Лакан Ж. Функция и поле речи и языка в психоанализе. - М.: Гнозис, 1995

первую очередь направленный на репрезентацию исторического насилия. В сущности, тексты Зебальда следует рассматривать как уравнивающие требования актуализации травматической памяти и преодоления молчания без манипуляций темой геноцида, а также как предоставляющие голос традиции угнетенных. Зебальд исходит из стремления дать голос жертвам истории («Изгнанники», «Аустерлиц»), но не дает возможности читателю найти пути формального отождествления с ними.

Исследовательница немецкой литературы Эрнестина Шлант подчеркивает, что «Зебальд использует напряженность, присущую полярности "фактов" и "вымысла", обращаясь к документам, фотографиям или же к дневниковым записям и мемуарам, которые приводятся целиком или во фрагментах»²⁴⁴.

Исследовательница литературы о Холокосте Энн Пэрри утверждает, что Зебальду удастся преодолеть невыразимое, «прорваться сквозь невозможность репрезентации Шоа и обеспечить непрерывное свидетельство»²⁴⁵.

Значительной чертой всех романов Зебальда следует назвать пространственные перемещения. Сьюзен Зонтаг пишет, что «те или другие путешествия лежат в основе всех вещей Зебальда: это скитания самого автора и жизни гонимых с места на место людей, которых автор вызывает в памяти»²⁴⁶. Это наблюдение о значении изгнания/путешествия справедливо для всех литературных произведений Зебальда. В своем роде мы имеем дело с романом-путешествием, который всегда работает с оптикой ностальгической дистанции. Ностальгия, присущая путешествиям, является очень значительным компонентом письма Зебальда. Как пишет антрополог Светлана Бойм, «рефлексирующая ностальгия есть форма глубочайшей печали, в которой скорбь преодолевается не только посредством размышлений о своей горькой доле, но и через освобождение от стереотипов, игру и критическое мышление,

²⁴⁴ Schlant E. The Language of Silence. West German Literature and the Holocaust. - New-York: Routledge, 1999. P. 210

²⁴⁵ Parry A. Idioms for the Unrepresentable, in The Holocaust and the Text: Speaking the Unspeakable, ed. Andrew Leak and George Paizis. - New York: St. Martin's, 2000. P. 109–24

²⁴⁶ Зонтаг С. Разум в трауре [Электронный ресурс] // Критическая масса. N2. 2006. URL: <https://culture.wikireading.ru/77991> (дата обращения: 29.07.2019)

выстраивающих новое будущее»²⁴⁷.

Исследователь творчества Зебальда Марк МакКаллох рассматривает синкретический стиль Зебальда как уникальную форму «литературного монизма»²⁴⁸, которая включает в себя элементы мемуаров, критических заметок, истории литературы, размышлений, описания путешествий, биографии, автобиографии и даже криминальной хроники. Согласно МакКаллоху, целостный подход Зебальда позволяет обратиться к всеобъемлющей «пространственной» концепции времени, в которой все события – в прошлом, настоящем и будущем – существуют одновременно. Кроме того, МакКаллох указывает на неувовимость идентичности повествователя, также прослеживает как в романах выражены последствия изгнания и историческое насилие²⁴⁹.

Можно отметить такое качество текстов Зебальда, как интремедиальность. Отечественный философ, литературовед и культуролог Игорь Кондаков характеризует интермедиальность следующим образом: «Наряду с собственно литературными текстами в него [гипертекст] входят тексты публицистические и философские, тексты изобразительного и музыкального, театрального и даже циркового искусства»²⁵⁰. Данное определение можно соотнести с тем, что МакКаллох называет «литературным монизмом».

Зебальда отличает широта культурно-исторических познаний, предельная требовательность к описаниям, практически энциклопедического свойства, а также способность объединять множество нарративов в едином пространстве текста.

Нам представляется, подход Зебальда к письму требует пересмотра представлений о понятии жанра, во всяком случае все вышеперечисленное как раз и позволяет рассматривать романы Зебальда как новый жанр. Нечто, находящееся на грани романа-дневника, эссе, элементы автобиографии и

²⁴⁷ Бойм С. Будущее ностальгии // Неприкосновенный запас: дебаты о политике и культуре. 2003. N3. С. 118

²⁴⁸ McCulloh M. Understanding W. G. Sebald. – Columbia: University of South Carolina Press, 2003. P. 20

²⁴⁹ Ibid. P. 21

²⁵⁰ Кондаков И. В. Пространство смысловой неопределенности // Большой формат: экранная культура в эпоху трансмедийности. Часть 1 / Государственный институт искусствознания. – М.: Издательские решения, 2018. С. 57

вымышленных мемуаров. Согласно исследовательнице немецкой литературы Тесс Льюис, Зебальд «успешно создал новый жанр, объединив травелог, биографию, мемуары, размышления, литературную критику и энциклопедические данные в сложную структуру, основанную на беспокойной чувствительности меланхолического эстета»²⁵¹. Литературный критик Уайатт Мэйсон указывает на то, что Зебальд стал одним из первых, кто написал «документальный роман»²⁵². В данной ситуации нам важно различать «документальный роман» и документальную прозу. Данное смешение происходит из-за того, что перевод понятия «documentary novel», которое описывает Мэйсон, накладывается на уже устоявшееся в русском языке понятие документальной прозы, основная задача которой – стилизация. В частности, можно вспомнить произведения Джона Дос Пассоса, где в текст включены фрагменты, стилизованные под заметки газет и т. п., однако, следует понимать, что эти заметки направлены скорее на имитацию реальности, нежели на работу в дискурсе свидетельства. Зебальд в свою очередь расширил документальную форму, которая становится гораздо большим, нежели просто совокупность разнородных элементов.

2.2. Фигура свидетеля в романах В. Г. Зебальда

Работа в дискурсе свидетельства является одной из важнейших для Зебальда. Он не только наделяет повествователя и героев функциями свидетеля, но и также использует другие возможности свидетельства, как, например, фотографии.

Как мы указывали выше, в своих художественных текстах Зебальд исследует тему изгнания/эмиграции. Повествователь, имеющий столь

²⁵¹ Lewis T. W. G. Sebald: The Past is Another Country // *New Criterion*, Dec. 86. 2001. P. 15

²⁵² Mason W. Mapping a Life: A Review of W. G. Sebald // *The American Book Review*, May/June. 1999. P. 20

призрачную границу с самим автором также является изгнанником, что особенно четко мы можем проследить в романе «Головокружения». Жак Аустерлиц из одноименного романа открывает для себя истину своего происхождения, которая также ставит его в положение изгнанника, но только через раскрытие своей истории Аустерлиц может свидетельствовать.

И наконец, сам роман «Изгнанники», сочетающий в себе воспоминания повествователя о немецких эмигрантах еврейского происхождения и непосредственно истории, рассказанные каждым из них. Мы можем сделать вывод, что Зебальд обращается к эмигрантам именно как к привилегированной фигуре свидетеля.

Повествователь в романах Зебальда всегда выбирает стратегию ускользания: обстоятельства путешествий или работа, имеющая большое значения никогда не будут раскрыты читателям. Так, роман «Кольца Сатурна» начинается с упоминания о некой проделанной работе, вследствие которой повествователь переживает мучительное чувство пустоты. Обстоятельства жизни повествователя в «Изгнанниках» также остаются лишь вскользь означенными: читатель знает, что повествователь планирует начать какую-то работу, также то, что у него есть спутница по имени Клара. В этом ускользании видится мастерство Зебальда: читатель не рассеивает свое внимание на детали, которые не имеют значения для целостности текста и для задач, которые этот текст решает. Специалист по немецкой литературе Джонатан Джеймс Лонг замечает что Зебальд встраивает себя в истории других, что создает ощущение биографической преемственности, и в целом тексты Зебальда тяготеют к автобиографии, в них всегда остается пространство неопределенности²⁵³.

Сьюзен Зонтаг задается актуальным вопросом в отношении подлинности фигуры свидетеля: «Кто здесь рассказчик — Зебальд? Или вымышленный персонаж с одолженным у автора именем и некоторыми подробностями

²⁵³ Long J. J. History, Narrative and Photography in W.G. Sebald's Die Ausgewanderten. // Modern Language Review. N 98.1. 2003. P. 117-137

биографии?»²⁵⁴ Здесь же Зонтаг предлагает ответ: «Тем не менее эти книги требуют, чтобы их читали как вымышленные. Они и в самом деле вымышлены, и не только потому, что многое в них, как мы с полным основанием полагаем, начисто выдуманно или полностью переиначено, поскольку немалая часть рассказанного существовала в реальности — имена, места, даты и прочее. Вымысел и реальность вовсе не противостоят друг другу. Одна из главных претензий английского романа — быть подлинной историей. Вымышленной книгу делает не то, что история в ней не подлинная, — она как раз может быть подлинной, частично или даже целиком, — а то, что она использует или эксплуатирует множество средств (включая мнимые или поддельные документы), создающих, по выражению теоретиков литературы, «эффект реальности». Книги Зебальда — и сопровождающие их иллюстрации — доводят этот эффект до последнего предела»²⁵⁵.

Зонтаг выделяет очень важное качество романов Зебальда — не имеет никакого значения подлинность в контексте достоверности повествования, но значение имеют риторические фигуры, обладающие коннотациями подлинности. И в этом отношении мы можем назвать романы Зебальда свидетельствами, потому как они обращаются к риторическим фигурам свидетельства.

Несомненно фигура свидетеля в романе «Кольца Сатурна: Английское паломничество» несет в себе огромный соблазн полностью идентифицировать ее с автором, равно как и в романе «Аустерлиц» фигура свидетеля в лице Жака Аустерлица в его обращении к мнимому автору дает повод к ложной идентификации. Однако, как представляется, за этой ложной идентификацией стоит весьма значимый момент идентификации подлинной в перспективе присвоения языка героев как языка травмы.

Ускользание повествователя дает возможность обозначить провалы в

²⁵⁴ Зонтаг С. Разум в трауре [Электронный ресурс] // Критическая масса. N2. 2006. URL: <https://culture.wikireading.ru/77991> (дата обращения: 29.07.2019)

²⁵⁵ Там же

памяти, отсутствие последовательного внятного нарратива является лучшим текстуальным выражением травматического опыта. Наиболее внятно мы можем проследить результат этой стратегии в последней новелле «Изгнанников» и в «Аустерлице».

Когда книга «Изгнанники» была переведена на английский язык и опубликована в 1991 году под названием «The Emigrants in England», последняя новелла называлась именем героя Макса Аураха. Однако новое издание «Эмигрантов» 1996 года вышло с некоторыми изменениями — теперь новелла называлась «Макс Фербер», и Зебальд убрал некоторые фотографии. Согласно статье Майи Джэгги, которая неоднократно брала у Зебальда интервью, одним из прототипов для персонажа Макса Аураха был английский художник Фрэнк Ауэрбах²⁵⁶, который, по-видимому, захотел избежать подобного отождествления, когда роман вышел на английском языке. Вероятно, именно по этой причине Зебальд поменял фамилию Аурах на Фербер, а также убрал картину Ауэрбаха, которая появляется в немецком издании. Вследствие того, что мы обращаемся к английскому изданию «Эмигрантов», мы будем учитывать те изменения, которые внес в него автор.

Вполне закономерно предположить, что Жак Аустерлиц является своего рода продолжением Макса Фербера, за тем исключением, что Фербер оказывается замкнут в травматическом переживании, тогда как Аустерлиц пытается восполнить свою историю, невозможность которой была обусловлена историческим насилием. Общие обстоятельства жизни Макса Фербера и Жака Аустелица не следует оставлять без внимания. Фербер, как и Аустерлиц, эмигрировал в Англию в раннем возрасте, и дальнейшее повествование можно читать как невозможность возвращения и невозможность встречи.

Важным отличием будет являться то, что Аустерлиц в своем свидетельстве возвращает свою историю, например, в видеозаписи из Терезиенштадта он отчетливо восполняет утраченный фрагмент своей истории: «Я до сих пор

²⁵⁶ Jaggy M. Recovered memories // The Guardian. 22 Sept. 2001. Available at: <https://www.theguardian.com/books/2001/sep/22/artsandhumanities.highereducation> (accessed 13.08.2019)

помню это ощущение, сказал Аустерлиц, как я, сидя в одной из просмотровых кабин музея, засовываю дрожащими руками кассету в черную щель видеоаппарата и смотрю, ничего не воспринимая. [...] Во время концерта камера скользит по лицам, на некоторых останавливается и дает крупный план. Среди прочих она показывает какого-то пожилого, коротко стриженного человека, голова которого занимает правую половину кадра, в то время как в его левой части, немного в глубине, ближе к верхнему полю, появляется лицо более молодой женщины, почти растворившееся в обнимающей ее черной тени, из-за которой я не сразу обратил на нее внимание. На шее у этой женщины три тонкие нитки бус, еле различимых на фоне глухого темного платья, а в волосах — белый цветок. Именно такой представлял я себе по смутным воспоминаниям и некоторым деталям, известным мне теперь, актрису по имени Агата, и такой она выглядит тут, и я всматриваюсь снова и снова в это чужое и вместе с тем такое родное лицо, сказал Аустерлиц»²⁵⁷. Этот фрагмент очень важен для нас, так как является репрезентацией свидетельства внутри свидетельства. Аустерлиц вербализует свой опыт столкновения с неумолимым документом, медиасвидетельством «на процессе истории»²⁵⁸.

В «Изгнанниках» мы можем наблюдать иной путь героя в попытке восполнить утраченную память и историю своей семьи. Как и Аустерлиц, Фербер окружен призраками, присутствие которых он фиксирует в своих занятиях искусством: «Снова и снова, в конце рабочего дня, я с удивлением замечал, что Фербер с помощью нескольких линий и теней, которые избежали уничтожения, создавал очень яркий портрет. [...] Черты лица и глаза, сказал Фербер, оставались для него совершенно непостижимыми. Он мог отвергнуть до сорока вариантов, размазать их по бумаге и наложить на них новые наброски; и если бы он тогда решил, что портрет закончен, то не потому, что он был убежден, что тот закончен, сколько из-за полного истощения. Наблюдатель вполне мог бы почувствовать, что портрет возник из длинной серии блеклых,

²⁵⁷ Зебальд В. Г. Аустерлиц. - М.: Новое издательство, 2015. С. 306

²⁵⁸ Беньямин В. Учение о подобии. Медиаэстетические произведения. – М.: РГГУ, 2012. С. 205

схожий меж собой лиц, превращенных в пепел, но все еще присутствующих подобно призракам на измученной бумаге»²⁵⁹.

Память Макса Фербера, в отличие от памяти Аустерлица, остается населенной призраками. Так, он не имеет возможности прочитать воспоминания, оставленные его матерью о жизни ассимилированных немецких евреев. Как следствие путешествие Фербера в Германию не дает ему достоверного подтверждения жизни его семьи до и после 1939 года, когда Фербер был отправлен в Англию. И, наконец, самое важное — история о Максе Фербере, рассказанная повествователем, никогда не достигнет самого Макса Фербера. «То, что изначально оставалось невидимым из-за изначально ослепляющей природы события»²⁶⁰, остается невидимым. Тем не менее, то, что повествователь не может соединиться с тем, кому его повествование адресовано, лишь усиливает возможность литературного свидетельства. Это справедливо и для Макса Фербера, и для Жака Аустерлица.

Как и Кэти Карут, Зебальд полагает, что прохождение через опыт смерти становится условием для возникновения речи, точнее для возникновения свидетельства²⁶¹. Интерес к свидетельству как литературному приему трансформировал дискуссию о невыразимости и непредставимости травматического опыта истории, и первоначальная проблема о необратимых последствиях травмы для психики травмированного субъекта сформировала новое пространство для обсуждения того, что историческое насилие разрушает не столько референтную функцию языка, сколько возможность обращения. Как указывает Фелман, такая проблематика является следствием того, что бюрократическая машина геноцида разрушила этическое измерение языка, его способность создавать связи между людьми.

Таким образом, Зебальд, обращаясь к фигуре свидетеля, одновременно указывает на кризис языка, но и формирует пространство диалога,

²⁵⁹ Sebald W. G. *The Emigrants*. - New-York: New Directions, 1996

²⁶⁰ Felman Sh., Laub D. *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History*. - New York: Taylor & Francis, 1992. P. 255

²⁶¹ Caruth C. *Literature in the Ashes of History*. – Baltimore. John Hopkins University Press, 2013

восстанавливает утраченные связи и открывает пространство свидетельства, где читатель находится в положении свидетеля-слушателя, ответственного за дальнейшее распространение свидетельства. Свидетель травмы не обладает истиной, но как мы указывали выше момент свидетельства становится производным моментом истины, поэтому свидетельство носит статус речевого акта. Этот речевой акт не может состояться без определенной, «понимающей аудитории»²⁶², которой становятся читатели. Момент понимания здесь обеспечивает респонсивный характер свидетельства: те, кто «оборачиваются на зов»²⁶³ становятся понимающей аудиторией, но всегда остается возможность «не смотреть».

Значимость мотива изгнания для Зебальда сопровождается временной дистанцией, которая усиливает способность свидетеля транслировать свой опыт. Эпистемологическое преимущество эмигранта позволяет мобилизовать герменевтику изгнания для дальнейшей реализации возможности свидетельствования, которое также следует рассматривать как работу постпамяти.

Другим важным механизмом свидетельства, который задействует Зебальд — являются визуальные материалы, сопровождающие каждый его прозаический текст. Это фотографии, которые если не сделаны самим Зебальдом, то, во всяком случае, им тщательно обработаны. Они предельно однонаправлены: начиная от фотографий местности, заканчивая документами, в том числе самого Зебальда, как в романе «Головокружения». Большое значение имеет то, что фотографии интегрированы в текст, и одновременно иллюстрируют его и, что предельно для нас важно, эти материалы обладают статусом свидетельства. В некотором роде мы имеем право говорить о том, что фотографии в романах утверждают свидетельский характер письма в качестве риторических фигур.

²⁶² Зонтаг С. Смотрим на чужие страдания. — М: Ад Маргинем Пресс, 2014. С. 18

²⁶³ Вальденфельс Б. Возможности феноменологии сегодня (фрагмент круглого стола с участием Б.Вальденфельса) // Мотив чужого: сб. отв. ред. Т.В.Щитцова. — Минск: Пропилеи, 1999. С. 168-169

Визуальные материалы в романах также имеют ряд общих характеристик — все они черно-белые, изображения часто нечеткие, если это не фотографии каких-либо текстов. Фотографии местности, описываемой в романе «Кольца Сатурна», по утверждению Зебальда, были многократно скопированы на ксероксе для достижения определенной мутности и зернистости изображения²⁶⁴.

Фотография представляет собой медиафиксацию события, в некотором роде претендующую на объективную реальность. В любых обстоятельствах фотография становится проводником памяти, в гораздо большей степени защищенном от любого рода субъективных воздействий, чем письменное свидетельство. В контексте работы постпамяти Марианна Хирш особенную значимость придает именно фотографиям.

«Одним нажатием пальца событие запечатлевается на неограниченное время. Аппарат, так сказать, сообщает моменты посмертного шока», – писал Вальтер Беньямин²⁶⁵. Возможность фотографии, согласно Беньямину, трансформирует само восприятие истории, поскольку, как мы писали выше, фотографии «превращаются в доказательства, представляемые на процессе истории»²⁶⁶. О подобном опыте также пишет Сьюзен Зонтаг²⁶⁷.

Вопрос об истинной ценности изображений в постфотографическую эпоху, который поднимает специалист по визуальным исследованиям Уильям Джон Митчелл напрямую затрагивает проблемы подлинности и точности: «Поннастоящему смелый лжец (особенно тот, кто обладает прикрытием в форме власти) может просто присвоить подлинные изображения ложным историям и тем самым фальсифицировать события так же, как обманщики уверенно снабжают себя поддельными биографиями»²⁶⁸. Формально, мы действительно могли бы упрекнуть Зебальда в использовании подобной стратегии: прилагая

²⁶⁴ «Терпение (по Зебальду)» («Patience (After Sebald)»), реж. Джи Г., 2012)

²⁶⁵ Беньямин В. О некоторых мотивах у Бодлера. Синий диван, 2002. № 1. С. 115

²⁶⁶ Беньямин В. Учение о подобии. Медиаэстетические произведения. – М.: РГГУ, 2012. С. 205

²⁶⁷ Зонтаг С. О фотографии. М: Ад Маргинем Пресс, 2015. С. 47

²⁶⁸ Mitchell, William J. The Reconfigured Eye. Visual Truth in the Post-Photographic Era. - Cambridge: MIT Press, 1992. P. 49

личные фотографии или же из неизвестных источников, Зебальд как бы создает альтернативное повествование наравне с текстом. Но они не призваны являться доказательным сопровождением на правовом уровне и не используются с целью манипуляции, но сопоставляют лицо с именем, а тело с психологической травмой повествования.

Иными словами, мы можем утверждать, что Зебальд актуализирует в письме возможности медиасвидетельства, однако, и в этом отношении нам не следует заблуждаться: использование фотографий как своего рода документов не является претензией на документальность в изначальном смысле этого слова, скорее речь идет об использовании механизма работы фотографий, то есть о феномене восприятия фотографий. Как указывает исследовательница творчества писателя Стефани Харрис, значение имеет не документальный статус фотографии, но важно в первую очередь то, что Зебальд пользуется фотографиями в своих художественных текстах не из-за их изобразительной ценности, но из-за их референциального характера, иными словами, фотографии верифицируют нечто, присутствующее в мире, или, в терминологии Ролана Барта, они являются «свидетельством присутствия» того, что там было²⁶⁹.

Что важно, фотографии подлинны и иллюстрируют особенности повествования, в результате чего дистанция между визуальным образом и вербальным представлением постоянно смещается. Как замечает Харрис, «Зебальд включает визуальные образы не потому, что они подчеркивают повествование, а потому, что они представляют читателю то, что в самом тексте не может быть выражено»²⁷⁰. То, что «в тексте не может быть выражено» в первую очередь дает возможность удостовериться в точности репрезентации, создает уверенность в том, что репрезентация является исторически точной как с позиций документа, так и через отношение слова и образа. Тем не менее, Зебальд работает так, что факти-

²⁶⁹ Harris S. Return of the Dead: memory and photography in Sebald's *Die Ausgewanderten*. // *The German Quarterly* N 74.4. 2001. P. 379 (-391).

²⁷⁰ Ibid.

ческие отношения между текстом и фотографиями не обязательно должны быть подлинными, то есть исторически достоверными, чтобы получить видимость и эффект истины, который, согласно Зонтаг, Зебальд доводит до предела²⁷¹. Следствием подобной работы является то, что Зебальд, согласно Харрис, с одной стороны, обращается к документальному статусу фотографии, с другой стороны, отрицает его. Зебальд требует от читателя большего, чем прочтение этих фотографий как усиливающих эффект достоверности, так как в этих фотографиях заключено своеобразие переживания, которое сопротивляется вербализации. Это переживание определяется уникальной взаимосвязью между фотографиями, смертью и памятью, которую отмечали Вальтер Беньямин²⁷² и Ролан Барт²⁷³. Как замечает американская писательница еврейского происхождения Синтия Озик, «эти странные старые изображения прикрепляются к голосу Зебальда, словно эхо, которое не услышать, как ни старайся. Они лежат в трещинах печатного текста с ужасающей беспомощностью, глухонемые и лишенные возможности что-то означать»²⁷⁴. Как пишет Озик, Зебальд, посредством всех этих фотографий – «дома, улицы, машины, надгробия, булыжники, неподвижные школьники, горные расселины, проселочные дороги, плакаты, крыши, шпильи, гостиничные открытки, мосты, многоквартирные дома, большие и простые комнаты, заросшие сады» – фиксирует невыносимую боль, которая прорывается криком из тишины устойчивых вещей²⁷⁵.

Таким образом, многочисленные фотографии и разнонаправленные нарративы как самого повествователя, так и героев вводятся как форма свидетельства, воскрешающего катастрофическое, но полузабытое прошлое. Исследователь немецкой литературы Марк Андерсон прямо указывает на то, что функция повествователя в романах Зебальда – слушать и свидетельствовать²⁷⁶. Так, по-

²⁷¹ Зонтаг С. Разум в трауре [Электронный ресурс] // Критическая масса. N2. 2006. URL: <https://culture.wikireading.ru/77991> (дата обращения: 29.07.2019)

²⁷² Беньямин В. О некоторых мотивах у Бодлера. Синий диван, 2002. № 1. С. 115

²⁷³ Барт Р. Camera lucida. Комментарий к фотографии. - М.: Ад Маргинем, 2011. С. 156

²⁷⁴ Ozick C. The Posthumous Sublime. // The New Republic, 12 Dec. 1996. P. 33-38

²⁷⁵ Ibid.

²⁷⁶ Anderson M. The Edge of Darkness: On W.G. Sebald // The MIT Press. Vol. 106. Oct. 2003. P. 106 (102-121)

вествователъ является свидетелем-слушателем, также и читатели романов Зебальда перенимают свидетельскую функцию. Определенная ответственность Зебальда как художника, который ставит перед собой задачу свидетельствовать, актуализирует этическое измерение между повествователем и материалами, которые формируют свидетельское измерение романов. Американский литературный критик и специалист по теории литературы Джеффри Хартман подчеркивает, что задействие фигуры свидетеля обязательно включает в себя этическое обязательство свидетеля по отношению к объекту его свидетельства²⁷⁷.

Согласно Джорджо Агамбену, каждое свидетельство сосредотачивается на чем-то, что не может быть засвидетельствовано: на опыте тех, кто не выжил, первоначальных свидетелей, мучеников в изначальном значении: «Существует две точки, в которых христианские мученики и жертвы нацизма, кажется, сходятся. Первая касается самого греческого слова, которое происходит от глагола, означающего “вспоминать”. Признание выжившего — помнить, он не может не вспоминать. [...] Но во второй точке контакт является еще более близким и поучительным. [...] Доктрина мученичества рождается, следовательно, чтобы ответить на вопрос о бессмысленной смерти, о бойне, которая не могла не казаться абсурдной»²⁷⁸.

2.3. Возвышенное в романах В. Г. Зебальда

Возвышенное в творчестве Зебальда можно рассматривать с различных позиций. Первая — это именно вербальное выражение возвышенного, к которому Зебальд многократно обращается. Вторая позиция предполагает исследование романов Зебальда в контексте обращения к образам возвышенного, к которым писатель прибегает в целях возвращения памяти.

²⁷⁷ Hartman G. *The Longest Shadow: In the Aftermath of the Holocaust*. - Bloomington: Indiana University Press, 1996

²⁷⁸ Агамбен Дж. *Номо sacer. Что остается после Освенцима*. - М.: Европа, 2012. С. 27

В самом финале романа «Аустерлиц» повествователь читает книгу Дэна Якобсона, которую дал ему Аустерлиц и которая повествует о том, как автор разыскивал своего деда, раввина Израеля Иеошуа Меламеда, звавшегося Хешелем²⁷⁹. Вследствие смерти Хешеля, его семья приняла решение уехать из Литвы в Южную Африку и поселилась неподалеку от алмазного рудника Кимберли.

Собственно образ алмазного рудника в финале вводится Зебальдом для того, чтобы подвести итог в исторической перспективе истории Жака Аустерлица. Однако, что для нас наиболее значимо, этот образ можно связать с понятием возвышенного.

«Большинство разрезов, — читал я, сидя на краю рва против крепости Брендонк, — были к тому времени уже выработаны и стояли заброшенными, в том числе и оба главных — Кимберлийский и Дебиров, и, поскольку они были не огорожены, можно было, если хватало духу, подойти к самому краю этих огромных ям и заглянуть в глубину, уходившую вниз на несколько тысяч метров. Более жуткое зрелище, пишет Якобсон, трудно себе вообразить: ты стоишь на твердой земле и видишь, всего лишь в одном шаге от тебя, разверзшуюся пустоту и понимаешь, что тут нет перехода, а есть только тоненькая кромка, по одну сторону которой обыкновенная жизнь, воспринимаемая как нечто само собой разумеющееся, тогда как по другую — ее абсолютная, непостижимая противоположность. Бездна, в которую не проникает ни единый луч света, представляет для Якобсона символ канувшей праистории его семьи и его народа, истории, которую, как ему известно, никогда уже не извлечь из поглотившего ее мрака»²⁸⁰.

«Огромные ямы», возникающие как опосредованные образы, как своего рода текст в тексте, некоторым образом уже являются общим местом в установившемся дискурсе, который характеризует бездну как утрату способности субъективного восприятия, утрату памяти и т. п. Однако в

²⁷⁹ Зебальд В. Г. Аустерлиц. - М.: Новое издательство, 2015. С. 358

²⁸⁰ Там же. С. 359

контексте нашего исследования актуализируются и другие размышления, связанные с бездной. Жорж Батай указывал на то, что трансгрессивный опыт всегда проходит через пустоту равнозначную беспредельности: «Эта пустота разверзается в определенной точке. Например, ее может разверзнуть смерть»²⁸¹. Образ, предложенный Зебальдом, таков, что эту пустоту разверзает не просто смерть, но бесчисленное множество бессмысленных смертей, которые не поддаются никакому осмыслению. Схожий образ бездны, или точнее «перевернутой» бездны мы видим у Пауля Целана: «мы роем могилу в воздушном пространстве там тесно не будет», «подыметесь в небо как дым там в облаках вам найдется могила там тесно не будет»²⁸². Беспредельность теряется в возвышении, которое, как мы писали выше, равнозначно десубъективации, потери себя. Это возвращает нас к утверждению Нанси о том, что если тела начнут концентрироваться снова, окажется, что они не более чем уничтоженные знаки²⁸³.

Следует обратить внимание, что образ бездны как отсутствия жизни, забвения, десубъективации и исторической травмы приводит читателя к болезненному выводу о том, что попытки Жака Аустерлица восполнить утраченную память, возвращающую его в собственное детство и историю его семьи терпят неудачу.

Несмотря на то, что Аустерлиц в действительности совершает попытку разомкнуть свой травматический опыт во фрагментах прошлого, он также останавливается перед границей, за которой начинается полное отрицание жизни, где «нет перехода, а есть только тоненькая кромка, по одну сторону которой обыкновенная жизнь, воспринимаемая как нечто само собой разумеющееся, тогда как по другую — ее абсолютная, непостижимая

²⁸¹ Батай Ж. Проклятая часть. Сакральная социология. - М.: Ладомир, 2006. С. 583

²⁸² Целан П. Фуга смерти [Электронный ресурс] // Сайт переводчика Ольги Седаковой. URL: <http://www.olgasedakova.com/125/593> (дата обращения: 28.10.2019)

²⁸³ Нанси Ж.-Л. Corpus. - М.: Ад Маргинем, 1999. С. 108

противоположность»²⁸⁴. В этом отношении мы можем заметить, что Зебальд придерживается традиционной модели травмы, указывая на необратимые последствия травматического опыта вследствие исторического насилия. Исследование своего прошлого, которое тем не менее позволяет Аустерлицу испытать терапевтическое воздействие, все же не может обратить сами события прошлого, и в этой необратимости оно остается скрытым, и, как указывает нам Зебальд, так будет всегда.

В то же время для нас в первую очередь важно, что Зебальд настаивает на образе непостижимой ужасающей бездны неоднократно, из чего мы можем сделать вывод, что бездна важна для писателя не только как метафора исторической катастрофы. В «Кольцах Сатурна» повествователь описывает свой сон, раскрывающий иное измерение его путешествий по графству Суффолк: «Со скамейки павильона я взгляделся в ночь, распростертую далеко за пустошью. И увидел, что с южной стороны, ниже по берегу, от суши отвалились целые куски и погрузились в волны. Бельгийская вилла уже качалась над бездной, но в стеклянной рубке обзорной башни тучный человек в капитанской форме все еще торопливо возился с осветительной аппаратурой. Шарящие в темноте мощные лучи прожектора напомнили мне войну. Хотя в своем сне я недвижимо сидел в китайском павильоне, я одновременно стоял там, на пустоши, в одном шаге от края бездны. И понимал, как это скверно — заглядывать так глубоко вниз»²⁸⁵.

Иными словами повествователь находится всего в одном шаге от пересечения определенной черты, за которой происходит осуществление предельного опыта, о котором Батай пишет как о возвышенном. Повествователь в «Кольцах Сатурна» не просто извне наблюдает за бездной, он все время находится в на грани пересечения этой черты. Следует указать, что настойчивость Зебальда в актуализации образов разверзающейся пустоты и бездны дает нам возможность рассматривать их как вербализацию

²⁸⁴ Зебальд В. Г. Аустерлиц. - М.: Новое издательство, 2015. С. 359

²⁸⁵ Зебальд В. Г. Кольца Сатурна. Английское паломничество. - М.: Новое издательство, 2016. С. 181

возвышенного.

Наиболее актуальными для нас, как мы писали, выше являются рассуждения Эдмунда Берка, согласно которому, ни одно чувство не состоит в столь тесной связи с возвышенным кроме страха. В предстоянии перед бездной, которая становится образом исторической катастрофы, как это описывает Зебальд посредством книги Якобсона, читатель оказывается в столкновении с объектом немислимой величины, который не дает никакой возможности вообразить травму как некое целое событие. Согласно Канту, мы можем рассматривать как возвышенное величину, граничащую с бесконечностью, по сравнению с которой, все оказывается предельно малым²⁸⁶, и в романах Зебальда возвышенным будет являться историческая травма. В столкновении с возвышенным в художественном тексте читатель теряет свою изолированную — безопасную — субъективность и соединяется с травмой, представленной текстом.

Как мы писали выше, путешествия в романах Зебальда являются крайне значительным аспектом — «скитания самого автора и жизни гонимых с места на место людей, которых автор вызывает в памяти»²⁸⁷. Также основополагающими для Зебальда являются разнонаправленные нарративы как самого повествователя, так и героев, существующих в тексте как формы свидетельства, воскрешающего катастрофическое, но полузабытое прошлое. Пространственные перемещения и поистине глобальные нарративы создаются как сложные пересечения над бездной исторической катастрофы. В контексте эстетики травмы Зебальд работает с памятью о катастрофе немислимых масштабов и тем самым актуализирует возвышенное. Зебальд преодолевает критику эстетического высказывания Адорно, поскольку ставит перед собой задачу изобразить «бездну», которая является «противоположностью жизни». С позиций Адорно, невозможность эстетического высказывания «после Освенцима» связана с тем, что все оказыва-

²⁸⁶ Кант И. Критика способности суждения / под ред. А.Я. Зися и др. - М.: Искусство, 1994. С. 130

²⁸⁷ Зонтаг С. Разум в трауре [Электронный ресурс] // Критическая масса. N2. 2006. URL: <https://culture.wikireading.ru/77991> (дата обращения: 29.07.2019)

ется невообразимо малым рядом с этим опытом. Именно поэтому Зебальд обращается к возвышенному.

Следы исторических катастроф, которые вопреки своему желанию повсеместно находит повествователь в «Кольцах Сатурна», южноафриканский рудник и другие места насилия осуществляют разрыв гармоничного эстетического опыта, образы бездны настойчиво приводят нас к утверждению, что в них нет ничего прекрасного. И, как мы уже указали, эти образы следует связывать с понятием возвышенного, которое подразумевает специфический эстетический опыт. В отношении искусства, Кант указывает на то, «чтобы ощутить все величие пирамид, к ним не надо подходить слишком близко, но не надо и отходить от них слишком далеко. Ибо если отойти слишком далеко, то части пирамиды (камни, лежащие друг на друге) воспринимаются лишь смутно и представление о них не оказывает воздействия на эстетическое суждение субъекта. Если же подойти слишком близко, то глазу требуется некоторое время, чтобы полностью охватить пирамиду, с ее основания до вершины; при этом всегда в какой-то степени затухают схваченные ранее части, прежде чем воображение успеет воспринять другие, и соединение никогда не бывает полным. Так же можно объяснить замешательство или своего рода растерянность, охватывающие, как утверждают, человека, впервые вступающего в собор святого Петра в Риме. У него возникает чувство несоразмерности его воображения идеям целого, препятствующее тому, чтобы он мог их изобразить»²⁸⁸. Тем не менее, взгляд Канта обращен лишь к тем объектам искусства, которые предполагают возможность гармонии в суждениях.

Естественно, что в столкновении с бездной рудников, описанных в Аустерлице, мы также испытываем «замешательство или своего рода растерянность», которые предполагает данный — противоречивый — эстетический опыт. Это эмоциональное колебание можно сравнить с движением маятника: возвы-

²⁸⁸ Кант И. Критика способности суждения / под ред. А.Я. Зися и др. - М.: Искусство, 1994. С. 122

шенное сочетает в себе отторжение и одновременно стремление к одному и тому же объекту.

Однако же Кант уклоняется от объектов, которые не имеют в себе ничего, кроме подавляющего ужаса. Когда Кант пишет, что возвышенное может быть обнаружено и на войне, то только лишь на справедливой войне, ведущейся в целях защиты мирного населения. Именно поэтому, как мы уже писали, для нас наиболее актуальной становится концепция возвышенного Берка, которая позволяет в полной мере соотнести опыт предстояния перед бездной исторической травмы с опытом возвышенного.

Сам Зебальд обращен к концепции Берка гораздо яснее, чем к позиции Канта, и мы можем это проследить в тексте.

Апелляция Канта к силе человеческого духа в преодолении ужаса перед силами природы предполагает, что и при столкновении с бездной, описанной в «Аустерлице», которая являет собой настолько «жуткое зрелище», что его «трудно себе вообразить», субъект сможет усилием разума противостоять ей. Однако Зебальд отчетливо показывает, что это невозможно. В этом отношении, Зебальд скорее обращен к понятию негативного возвышенного, которое разработал Арнольд Берлеант. Как и Берлеант, Зебальд указывает на то, что признание эстетического в катастрофических событиях истории ничуть не смягчает их насильственную природу, но открывает этическое измерение. Следует понимать принципиальный момент в противовес позиции Канта о том, что травма, которая является следствием исторического насилия, не дает возможности выйти за пределы ужаса. Событие травмы может быть вытеснено, но неизмеримый ужас остается. В настойчивом обращении к образам бездны, которые оказываются в неразрывной связи с исторической травмой, Зебальд указывает на опасности, присущие превосходству разума и просвещения. В этом отношении, Зебальд близок к позиции Адорно: «С давних пор просвещение в самом широком смысле прогрессивного мышления преследовало цель избавить людей от страха и

сделать их господами. Но наконец-то просвещённая планета воссияла под знаком триумфирующего зла»²⁸⁹.

В качестве примера можно вспомнить научную деятельность Жака Аустерлица, связанную с исследованием архитектуры: «Так, если обратиться к крепостному строительству, ярким примером которого может служить, в частности, Антверпен, то можно увидеть, как мы, движимые стремлением во что бы то ни стало предотвратить вторжение вражеских сил, оказывались вынужденными последовательно прокладывать все новые и новые линии обороны до тех пор, пока идея концентрических кругов, смещавшихся все дальше и дальше и захватывавших все больше внешнего пространства, не наталкивалась на естественные границы. [...] Вот почему то и дело случалось, что именно сосредоточенность на мерах по укреплению, обусловленная, как представляется, сказал Аустерлиц, общей склонностью к параноидальному усердию, приводила к тому, что неприятель мог преспокойно наслаждаться оголенностью предоставленного в его полное распоряжение остального пространства. [...]

В итоге, сказал Аустерлиц, решили просто несколько усовершенствовать уже запущенную в строительство систему, которая, как всем было известно, давно не соответствовала новым требованиям. Последним звеном в этой цепи, сказал Аустерлиц, стал форт Бриндонк, завершённый перед самой Первой мировой войной и оказавшийся, как это выяснилось всего за несколько первых месяцев ведения войны, совершенно непригодным для защиты города и страны»²⁹⁰. Также Аустерлиц продолжает свои размышления и в отношении брюссельского Дворца юстиции, «который не может понравиться ни одному человеку, находящемуся в здравом уме. В лучшем случае ему можно удивляться, но само это удивление есть всего лишь предтеча ужаса, ибо подсознательно мы, конечно, понимаем, что эти запредельно разросшиеся конструкции уже сейчас

²⁸⁹ Адорно Т, Хоркхаймер М. Диалектика просвещения. Философские фрагменты. - СПб.: Ювента, 1997.

²⁹⁰ Зебальд В. Г. Аустерлиц. - М.: Новое издательство, 2015. С. 24

отбрасывают тень будущего разрушения и что они, по сути дела, с самого начала задумывались с учетом их последующего бытования в виде руины»²⁹¹.

Зебальд далек от иронии, когда упоминает крепость Бриндонк, которую в годы Третьего рейха немцы превратили в концентрационный лагерь, в котором пытали Жана Амери, оставившего одно из важнейших свидетельств об историческом насилии. Скорее Зебальд весьма внятно указывает на результат веры в силу и превосходство человеческого разума, которые впоследствии превращаются в «параноидальное усердие», ведущие не просто к разрушению, но к тотальному отрицанию жизни. Ровно об этом же замечание Аустерлица о Брюссельском Дворце юстиции, который ужасает тем, что несет в себе тень будущих разрушений. Вполне закономерно, что речь идет именно о Дворце юстиции, так как в этом также кроется упоминание о крахе правосудия.

Нам также следует обратить внимание на тот момент, что повествователь, читая книгу Якобсона, будет находиться рядом с Бриндонком. Так, образ бедны, репрезентованный посредством книги Якобсона, окажется дважды связан с идеей рациональной структуры, в которой скрывается репрессивный механизм.

В «Кольцах Сатурна» также много пассажей, раскрывающих «диалектику просвещения»²⁹², однако, с тем отличием, что они не предвосхищают грядущий ужас разрушения, который отмечает Аустерлиц в отношении Дворца юстиции в Бельгии, но запечатлевают руины: «Разумеется, я знал, что неотвратимый упадок Лоустофта начался с тяжелых экономических кризисов и депрессий тридцатых годов, но примерно в 1975 году, когда из Северного моря выросли буровые вышки, оживились и надежды на поворот к лучшему. Эти надежды, возлагаемые на реальный капитализм в эпоху баронессы Тэтчер, раздувались все больше, пока, наконец, не лопнули, захлебнувшись в биржевой лихорадке. Подобно подземному пожару или беглому огню, убытки пожрали все и вся, судовые верфи и фабрики закрылись одна за другой, и теперь существование Лоустофта оправдывает лишь то, что он является самым восточным населенным

²⁹¹ Там же. С. 25

²⁹² Адорно Т., Хоркхаймер М. Диалектика просвещения. Философские фрагменты. - Спб.: Ювента, 1997.

пунктом на карте Британских островов. Сегодня на многих улицах города почти каждый второй дом выставлен на продажу; предприниматели, торговцы и частные лица все глубже погружаются в долги; каждую неделю вешается какой-нибудь безработный или банкрот; безграмотна уже четверть населения, и постоянно растущему обнищанию не видно конца»²⁹³. Для Зебальда бесконечно множасьее разрушение уже в мирное время в первую очередь является следствием исторической травмы. Однако Зебальд ясно подводит читателя к мысли о том, что механизм насилия был запущен гораздо раньше, и во многом он связан с неконтролируемо разрастающейся амбицией разума.

Важно будет указать, что Зебальд никогда не изображает ужасное так, чтобы в полной мере погрузить читателя в переживание травматического. Именно поэтому образ бездны в Кимберли возникает опосредованно и соединяет в себе многочисленные детали и указания: чтение книги рядом с крепостью Бриндонк, которая оказывается бесполезной уже в первые месяцы Первой мировой войны, превращение ее в нацистский концлагерь, пытки Жана Амери в Бриндонке.

Все эти многослойные интертекстуальные взаимосвязи объединяются над возвышенным, или в терминологии Берлеанта негативным возвышенным, где разум не может преодолеть ужас травматического опыта.

Как нам кажется, Зебальд намеренно отказывается от попытки прямого отображения травматических событий, поскольку они находятся в области невыразимого, где воображение подводит. Но, мы можем предполагать, что культурная память постоянно регенерирует травму сама по себе, потому Зебальд постоянно включает утрату, вызванную исторической травмой в сложные интертекстуальные и межкультурные связи, которые воссоздают все новые и новые воспоминания, даже когда речь идет о невозполнимых утратах, как их обозначает немислимая бездна Кимберли.

Этическое измерение, которое открывается в негативном возвышенном связано как раз с этим множеством взаимосвязей: пересечение нарративов над

²⁹³ Зебальд В. Г. Кольца Сатурна. Английское паломничество. - М.: Новое издательство, 2016. С. 49

бездной, которая не ускользает от своего непосредственного травматического значения и не позволяет читателю уклониться от ответственности. Пространственные перемещения, включающие все новые и новые голоса свидетелей, подчеркивают респонсивные отношения между автором и читателем, при отказе от отождествления с палачами или жертвами.

2.4. Художественная правда в романах В. Г. Зебальда

Как мы уже писали выше, характерными чертами романов Зебальда, которые позволяют рассматривать их как отдельный специфический жанр, являются точность культурно-исторических комментариев, скрупулезность описаний, а также способность объединять разнонаправленные нарративы в единое пространство текста. Об этом пишут Сьюзен Зонтаг, Марк МакКаллох, Тесс Льюис и другие.

Новая жанровая форма, которая сочетает в себе автобиографические элементы, дневники, вымышленные мемуары, эссеистику и травелог, имеет много общего с документальной формой, что дает возможность отрефлексировать понятие художественной правды.

Зебальд рассматривает исторический опыт и, следовательно, опыт исторической травмы как субъективный, так, основной проблематикой понятия художественной правды в романах Зебальда становится соотношение субъективного опыта и объективного представления. Согласно Зебальду, опыт объективного представления истории всегда строится на искажении перспективы: «От этой чудовищной трехмерной картины, покрытой холодной пылью прошлого, взгляд устремляется к горизонту, на основную грандиозную панораму (сто десять на двенадцать метров). Ее написал в 1912 году французский маринист Луи Дюмонтен на внутренней стене ротонды, похожей на здание цирка. Значит, вот оно какое, думаете вы, медленно двигаясь по кругу, это искусство представления ис-

тории. Оно основано на искажении перспективы. Мы, уцелевшие, видим все сверху, видим все одновременно и все-таки не знаем, как это было. Вокруг расстилается пустое поле, на котором однажды за несколько часов погибли пятьдесят тысяч солдат и десять тысяч лошадей. В ночь после битвы здесь, должно быть, стоял многоголосый хрип и стон. Теперь здесь нет ничего, кроме бурой земли»²⁹⁴.

Автономный характер памяти, столь значительный для Зебальда, открывает потенциал для осмысления подлинности этой памяти. Согласно Сьюзен Зонтаг, Зебальд пересек практически все границы, отделяющие художественное высказывание от документального, задействуя не только техники письма для создания эффекта подлинности, но и визуальные материалы²⁹⁵.

В произведении искусства вполне справедливо рассматривать отношения между вымыслом и истиной как антагонистические отношения, поскольку они не дополняют друг друга, но создают прямое противостояние. Поэтому, если мы полагаем, что искусство правдиво, то оно должно быть основано на вероятности и необходимости. В этом отношении при рассмотрении романов Зебальда нам представляется актуальным использовать идеи немецкого эстетика Мартина Зееля.

Зеель настаивает на том, что искусство обладает определенного рода эстетической автономией, которая определяется эстетическими понятиями, но в то же время искусство имеет ориентирующую социальную роль, и эту роль Зеель определяет в терминах экзистенциальной значимости для разных модальностей культурного восприятия. Можно вывести, что соотношение эстетической автономии и социальной роли искусства позволяют оперировать понятием художественной правды.

В этом контексте Зеель полемизирует и с Адорно, который полагал, что искусство сублимирует реальность посредством образа, но в то же время освобо-

²⁹⁴ Зебальд В. Г. Кольца Сатурна. Английское паломничество. - М.: Новое издательство, 2016. С. 132

²⁹⁵ Зонтаг С. Разум в трауре [Электронный ресурс] // Критическая масса. N2. 2006. URL: <https://culture.wikireading.ru/77991> (дата обращения: 29.07.2019)

ждается от нее, и с Хайдеггером, сформулировавшим понятие художественной правды как разомкнутости. Зеель в свою очередь подводит раскрытие под полюс действительности²⁹⁶.

Соответственно, все вопросы о социальной значимости и социальной ценности раскрытия искусства сводятся к вопросам о внехудожественных эффектах, как их называет Зеель. В этом отношении Зебальд наиболее точно реализует социальную необходимость направить читателя к подлинной истории травмы в художественной форме, обращаясь к внехудожественным эффектам.

Таким образом, художественную правду в романах Зебальда можно представить в социальном дискурсе с функциональной задачей для психологического, исторического и этического измерения эмпирического существования читателя в реальном мире.

Однако концепция Зееля наиболее актуальна в лишь в одном направлении работы Зебальда: истинность в отношении к интерпретационным потребностям реципиента. В контексте эстетики травмы такой потребностью становится выстраивание диалога в посттравматическом пространстве истории. Под диалогической направленностью в первую очередь следует понимать формирование диалога между художником и реципиентом. Иными словами, Зебальд создает пространство, в котором этот диалог возможен, и в этом социальная значимость и социальная ценность его искусства. Мы можем проследить, как Зебальд формирует это пространство в своих романах, восполняет символическую недостаточность и создает возможность заимствования и в конечном счете артикуляции травматического опыта для читателя.

Романы «Изгнанники» и «Аустерлиц» наиболее четко позволяют проследить формирование диалогического пространства, поскольку многие из нарративных линий выстроены по принципу взаимодействия между свидетелем и слушателем. Так, свидетелем является герой первой новеллы «Изгнанников»

²⁹⁶ Seel M. The Two Meanings of 'Communicative' Rationality: Remarks on Habermas's Critique of a Plural Concept of Reason // Communicative Action: Essays on Jurgen Habermas's The Theory of Communicative Action, ed. Axel Honneth and Hans Joas - Cambridge: MIT Press, 1991. P. 36–48

доктор Генри Селвин. Его свидетельство живет в диалоге с повествователем, который также находится в пространстве диалога с читателем. Этот двойственный диалог формируется таким образом, что и повествователь, и читатель выполняют функцию свидетеля-слушателя: «В один из этих визитов, когда Клара уехала в город, у нас с доктором случился долгий разговор, во время которого он спросил меня, не ощущаю ли я тоски по родине. Я не нашелся что ответить, а он, напротив, после минутного раздумья, сделал мне признание — никакое другое слово для этого не подходит — что в последние годы он испытывает тоску по прошлой родине все меньше и меньше. На мой вопрос — о чем он тоскует, доктор Селвин рассказал, что в возрасте семи лет он и его семья эмигрировали из деревеньки в окрестностях Гродно, в Литве. Поздней осенью 1899 года он, его родители, его сестры Гита и Рая и их дядя Шани Фельдхендлер уехали в Гродно на телеге, которой управлял Аарон Вальд. На много десятилетий картины этого исхода казалось исчезли из его памяти, но в последнее время, сказал он, они снова напоминают о себе и *возвращаются*»²⁹⁷. Так, мы можем подчеркнуть то, что Зебальд указывает на постоянное возвращение травматических воспоминаний, которые по прошествии многих лет продолжают преследовать выжившего.

Таким образом, опыт восприятия исторической травмы Генри Селвином дает возможность читателю присвоить собственно травматический дискурс, пространство диалога в «Изгнанниках» также обладает статусом свидетельства, подразумевающего респонсивные отношения.

Аналогичным образом работает построение диалога в «Аустерлице», где герой непосредственно в диалоге с повествователем формулирует потребность в свидетеле-слушателе: «Самое странное, сказал Аустерлиц, что именно сегодня, когда он стоял с Перейрой перед этой прекрасной картиной, он вспомнил о наших давних бельгийских встречах и подумал, что очень скоро ему для его

²⁹⁷ Зебальд В. Г. Доктор Генри Селвин (из романа «Изгнанники») [Электронный ресурс] // Образовательный портал Сигма. URL: <https://syg.ma/@alesya-bolgova/vg-ziebal-doktor-gienri-sielvin> (дата обращения 02.11.2018)

собственной истории, в которой до недавнего времени было много неизвестного, открывшегося ему только теперь, понадобится слушатель, именно такой, каким в свое время был я в Антверпене, Льеже и Зеебрюгге»²⁹⁸.

Иначе Зебальд выстраивает диалогическое пространство в «Головокружениях» и «Кольцах Сатурна», где повествователь, практически полностью сливающийся с автором, обращается к читателю как к другому. Повествователь явно заступает на позиции свидетеля, призывая читателя быть слушателем. Как нам представляется, в этом одна из задач предельно личной интонации: «Тридцать лет, не меньше, не был я в В. И хотя на протяжении всех этих лет – а более длительного периода и не было в моей жизни – самые разные места, связанные для меня с В., вроде болота в старом русле Аха или пасторского леса, аллеи, ведущей в Хаслах, плотины электростанции, чумного кладбища в Петерстале или домика горбатого пьяницы в Шрее, то и дело *возвращались* ко мне в сновидениях или грезах и потому стали ближе, чем раньше, сама деревня, вдруг пронеслось в этот поздний час у меня в голове, отстояла от меня сейчас дальше любого другого места на земле»²⁹⁹.

То же мы можем проследить в романе «Кольца Сатурна», открывающемся предельно личным замечанием о болезненных состояниях, которые переживает повествователь: «В августе 1992 года, когда спала летняя жара, я отправился в пешее путешествие по графству Суффолк, надеясь избавиться от охватившего меня (после окончания довольно большой работы) чувства пустоты. Эта надежда в какой-то степени осуществилась, целыми днями я шагал вдоль берега моря мимо почти безлюдных селений, испытывая странное чувство раскрепощенности. Однако, с другой стороны, теперь мне кажется оправданным старинное суеверие, согласно которому под знаком Сириуса в нас застревают определенные болезни души и тела. Во всяком случае, потом меня томили воспоминания — не только о блаженной свободе перемещения, но и об ужасе, внезапно

²⁹⁸ Зебальд В. Г. Аустерлиц. - М.: Новое издательство, 2015. С. 56

²⁹⁹ Зебальд В. Г. Головокружени. - М.: Новое издательство, 2019.

парализовавшем меня даже в этой отдаленной местности на востоке Англии при виде следов разрушения, ведущих далеко в прошлое»³⁰⁰.

Это обращение Зебальда к читателю как к другому с целью осуществления респонсивности свидетельства и репрезентации травматического опыта мы понимаем как художественную правду в контексте эстетики травмы.

Как мы уже писали выше, репрезентация травматического заведомо предполагает диалогическое повествование, по причине того, что, согласно Бланшо, внутренний опыт может быть выражен только в обращении к другому. Важно указать также, что диалог осуществляется в дискурсе свидетельства, поэтому сопряжен с опытом преодоления беспамятства о травматическом опыте и формированием языка катастрофы.

Другой очень важный аспект художественной правды в контексте эстетики травмы — это непосредственно отображение травмирующей реальности, которое, как мы знаем, достаточно затруднительно, поскольку травматический опыт лишь с большим усилием поддается номинализации. В своем эссе «Воздушная война и литература» Зебальд как раз артикулирует проблему репрезентации травматического: «Даже славная литература развалин, программно заявлявшая о честном и неподкупном изображении реальности и, по признанию Генриха Бёлля, ставившая перед собой прежде всего задачу рассказать, «что мы... застали по возвращении домой», при ближайшем рассмотрении оказывается уже настроенным на индивидуальную и коллективную амнезию инструментом, вероятно управляемым полубессознательными процессами самоцензуры, — инструментом сокрытия мира, который более невозможно постичь. Подлинное состояние материального и нравственного разрушения, в котором пребывала вся страна, в силу молчаливого уговора, обязательного для всех и каждого, описывать было нельзя. В итоге самые мрачные аспекты заключительного акта разрушения, пережитого подавляющим большинством немецкого населения, так и остались

³⁰⁰ Зебальд В. Г. Кольца Сатурна. Английское паломничество. - М.: Новое издательство, 2016. С. 9

позорным, табуированным семейным секретом, в котором человек, наверно, даже себе самому признаться не мог»³⁰¹.

В этом отношении Зебальд разрабатывает целые системы описаний, которые могли бы в полной степени выразить природу исторической травмы, избегая при этом формальных оценочных суждений.

Истории, к которым обращается Зебальд и которые он стремится передать со всей точностью, это истории ничем невозполнимых утрат. Попытки героев воссоздать свое прошлое чаще всего неудачные как у Макса Фербера, или же не вполне удачные как у Жака Аустерлица явно регенерируют пространство угнетенной культурной памяти, где вовлеченным субъектом оказывается читатель. Зебальд ищет возможность актуализировать в своих текстах новые формы памяти посредством интертекстуальности и разнонаправленных нарративов. Особенно отчетливо это прослеживается, когда он задается целью реконструировать опустошенную местность или восстановить события. Например, внезапное обращение повествователя в «Кольцах Сатурна» к истории лагеря Ясеновац, которая во многом была подвергнута забвению: «Но тут, небрежно просматривая воскресный номер газеты «Индепендент», я наткнулся на статью, непосредственно связанную с балканскими фото, которые я рассматривал утром в морской читальне. В статье шла речь о так называемой санации, пятьдесят лет назад предпринятой хорватами в сговоре с немцами и австрийцами. Начиналась она с описания памятной фотографии, снятой усташами. На ней хорваты запечатлели своих товарищей по оружию в прекрасном настроении и даже в героических позах. Запечатлели, как они отпиливают голову некоему сербу по имени Бранко Юнгич. Второе шуточное фото показывает уже отделенную от тела голову с сигаретой в еще полуоткрытых в предсмертном крике губах. Место действия — лагерь Ясеновац на реке Саве; только в этом лагере семьсот тысяч мужчин, женщин и детей было уничтожено такими методами, что даже у спецов Германского рейха, как они

³⁰¹ Зебальд В. Г. Естественная история разрушения. - М.: Новое издательство, 2015

выражались в узком кругу, волосы вставали дыбом. Предпочтительными орудиями казни были пилы и сабли, топоры и молотки и особые ножи, изготовленные в Золингене и крепившиеся к предплечью с помощью кожаных манжет, да еще что-то вроде примитивных переносных виселиц, на которых рядами, как ворон и сорок, вешали согнанных в лагерь сербов, евреев и боснийцев. Неподалеку от Ясеноваца, в радиусе не больше пятнадцати километров, располагались еще лагеря Приедор, Стара-Градишка и Баня-Лука, где хорватская милиция, поддерживаемая в тылу вермахтом, а в душе — католической церковью, аналогичным образом трудилась изо дня в день»³⁰².

Тот способ воссоздания утраченной памяти, к которому обращается Зебальд, так же как и акт свидетельствования, можно назвать перформативным: в развитии текста память воспроизводит саму себя. Такой способ оказывается крайне продуктивным, по той причине, что процесс реконструкции завязан на пространственных и темпоральных перемещениях, открывающих все новые измерения исторической травмы.

При этом, Зебальд стремится к доподлинному изображению действительности в обозначениях утраты, которая оказывается поистине глобальной.

В «Кольцах Сатурна» путешествие по графству Суффолк становится практически кругосветным, оно затрагивает бельгийский геноцид конголезцев, преступления Третьего рейха и союзников, опустошительные войны в Китае. Также подобного рода перемещений в целях реконструкции памяти много и в «Аустерлице», хотя они и более локализованы перемещениями самого Жака Аустерлица. Например, путешествие в лагерь Терезиенштадт сопровождается подробнейшей историей о функционировании лагеря: «Они отправились в дорогу принаряженные, с множеством ненужных вещей и безделушек, а прибыли в Терезиенштадт совершенно раздавленными, душевно и физически, не владея собой, своими мыслями, чувствами, не помня порой даже

³⁰² Зебальд В. Г. Кольца Сатурна. Английское паломничество. - М.: Новое издательство, 2016. С. 104-105

собственного имени, еле пережив так называемый карантин, после которого многие тут же умирали, а те, кто выживал, выходили из него нередко с совершенно расстроенной психикой, впадая в своего рода старческое слабоумие, близкое к патологическому инфантилизму, выражавшемуся в полной неспособности связно говорить и осуществлять обычные действия, вследствие чего их тут же помещали в психиатрическое отделение, устроенное в каземате кавалерийской казармы, где они потом в чудовищных условиях и умирали через одну-две недели, так что в результате, несмотря на отсутствие недостатка во врачах и специалистах, которые обслуживали как могли своих собратьев по несчастью, несмотря на пародезинфекцию, проводившуюся на солодосушилке бывшей пивоварни, несмотря на введение в строй циановодородной газовой камеры, оборудованной комендатурой с целью предотвращения распространения педикулеза, несмотря на все прочие санитарно-гигиенические мероприятия, число умерших — что, впрочем, сказал Аустерлиц, вполне устраивало начальников гетто, — только за десять месяцев с августа 1942 по май 1943 года составило свыше двадцати тысяч»³⁰³.

Это скрепление травматических событий истории в единое полотно текста требует предельной точности: сопоставление ужасов колониализма в Конго, апартеида в Южной Африке или нацистского геноцида не может быть выстроено лишь на умозрительных размышлениях о природе насилия. В этом отношении Зебальд многократно подтверждает свою же мысль о том, что попытка объективного представления истории строится на искажении перспективы. Именно потому, все нарративы в романах и само отношение Зебальда к ним предельно субъективированы. Только так возможна доподлинная реконструкция памяти: во фрагментах, которые не позволяют выстроить единую четкую линию, но которые претендуют на истинность свидетельства. Это дает нам возможность называть романы Зебальда художественно правдивыми. Внутри каждого текста сопоставляются разные

³⁰³ Зебальд В. Г. Аустерлиц. - М.: Новое издательство, 2015. С. 293

истории, однако, ни одна из них не выступает более или менее ценной по отношению к другим, разнонаправленность нарративов становится способом сохранения памяти о травматическом прошлом без внушения какой-либо артикулированной ценностной позиции, в отношении которой работает принцип генерализации. Скорее Зебальд ставит перед собой задачу образами памяти хотя бы отчасти восстановить то, что было утрачено, воскресить прошлое, которое безвозвратно исчезло в результате исторической катастрофы.

Таким образом, мы можем заключить, что Зебальд работает с понятием художественной правды в нескольких ее аспектах: с одной стороны, его романы художественно правдивы по отношению к интерпретационным потребностям реципиентов, иными словами они создают диалогическое пространство, подразумевающее участие читателя. С другой стороны, Зебальд с энциклопедической точностью старается отобразить события исторического насилия, обращаясь к фигуре свидетеля. Помимо этого, тексты Зебальда обладают целостностью, где одни нарративы и образы не превалируют над другими, тем самым Зебальд уклоняется от внешних оценочных суждений, но формирует новую этику взгляда, связанную с культурной ответственностью по восполнению пустот исторической памяти.

2.5. Терапевтические аспекты романов В. Г. Зебальда

Понимание истории, или точнее будет сказать кризисов истории – один из центральнообразующих мотивов в текстах Зебальда, что особенно отчетливо можно проследить в романе «Кольца Сатурна: Английское паломничество». Однако прежде чем начать разговор о понимании истории Зебальдом, нельзя не остановиться на субъекте-повествователе. Здесь мы делаем предположение, что понятие субъекта будет гораздо точнее, нежели понятие рассказчика или автора,

поскольку в тексте, как мы постараемся в дальнейшем показать, субъект как повествователь будет экстраполироваться в различные фигуры повествования.

В некотором роде Зебальд в самом начале романа проводит различие болезненных состояний, при рассмотрении которых можно более определенно говорить о положении субъекта-повествователя в тексте. Мы отчетливо видим означивание индивидуального болезненного состояния субъекта, речь идёт о «чувстве пустоты», тут же вскользь – буквально в скобках – идёт упоминание причины: «после окончания довольно большой работы»³⁰⁴, что показательно, нет никаких более подробных описаний этого состояния, в связи с которым предпринимается путешествие. Пешее путешествие в данном случае находится в поле распространённых терапевтических практик. Собственно, нарратив, связанный с индивидуальной «историей болезни», как мы условно можем означить «чувство пустоты», принадлежит субъекту, которого мы можем выделить как конвенциональную фигуру рассказчика.

И тут же, после столь туманного означивания субъективного болезненного переживания Зебальд открывает вход в травматическое переживание истории, иными словами, в историческую травму: «... меня томили воспоминания ... об ужасе, внезапно парализовавшем меня ... при виде следов разрушения, ведущих далеко в прошлое. Быть может, поэтому ровно через год после начала путешествия меня в состоянии почти полной неподвижности отправили в больницу Нориджа, ... и там я, по крайней мере мысленно, начал эти записи»³⁰⁵.

Ужас, травма, полученная в столкновении, в открытии «следов разрушения», обнаруживает иной путь терапии, а именно письмо. И субъект-повествователь этого письма – фигура свидетеля.

Здесь же следует упомянуть о том, что расширяются коннотации пешего путешествия, поскольку в таком ракурсе актуализируется вторая часть названия романа – «Английское паломничество». Очень точной здесь представляется указание русского философа В. А. Подороги о метафизике ландшафта:

³⁰⁴ Зебальд В. Г. Кольца Сатурна. Английское паломничество. – М.: Новое издательство, 2016. С. 9

³⁰⁵ Там же. С. 9

«Смысловой акцент падает на "физику", воображаемую и одновременно вполне конкретную физику ландшафтного опыта, соразмерную телесной и мыслительной практике, активно проявляющей себя в коммуникативной форме философского произведения. Иначе говоря, метафизический ландшафт — это не ландшафт-панорама, которому можно предстоять, всматриваясь в дальний горизонт, не знак эстетически "покоренного" природного пространства, или "окно в мир"»³⁰⁶. Паломничество совершается к местам, имеющим сакральное значение, кроме того, одна из возможных целей паломничества – искупление. Указание именно на это значение мы находим в эпиграфе из Джозефа Конрада: «Il faut surtout pardonner à ces âmes malheureuses qui ont élu de faire le pèlerinage à pied, qui côtoient le rivage et regardent sans comprendre l'horreur de la lutte et le profond désespoir des vaincus» («Безусловного прощения заслуживают те несчастные души, которые, совершив пешее паломничество, теперь стоят на берегу и наблюдают, без понимания, ужас сражения и глубокое отчаяние побежденных»).

Перед нами происходит открытие исторической перспективы в тесном сплетении с субъективным восприятием и в конечном счёте с личным болезненным переживанием, но не субъективированной травмы, а исторической, с настойчивым повторением болезненности в обнаружении следов истории.

Как только открывается историческая перспектива повествования, и субъект-повествователь берет на себя функции фигуры свидетеля, мы в полной мере имеем возможность рассматривать текст Зебальда как терапевтическое письмо.

Здесь же вполне правомерно рассмотреть архитектуру романа. Текст состоит из десяти частей, каждая из которых, в свою очередь, делится на фрагменты, которые не озаглавлены внутри текста романа, но в оглавлении поименованы по принципу выделения ключевых слов, однако, не

³⁰⁶ Подорога В. А. Выражение и смысл. Ландшафтные миры философии: Сёрен Киркегор Фридрих Ницше Мартин Хайдеггер Марсель Пруст Франц Кафка. - М.: Ад Маргинем, 1995. С. 28

пронумерованы и гораздо в большей степени схожи с названиями поэтических текстов. Тем не менее, вполне очевидна логика: к названиям предлагается обращаться не как к непосредственно оглавлению, но как к указателю. Кроме того, становится ясно, что в тексте не линейный нарратив, но нарратив, использующий как отправные точки имена, названия, события или, казалось бы, случайные словосочетания, маркирующие тот или иной след катастрофы, что отсылает нас к принципам археологии Мишеля Фуко.

Если мы попытаемся как-либо описать текст в целом, мы вновь столкнёмся с удвоением, а именно с реальностью пешего путешествия и с реальностью воспоминаний и рефлексии, которая, что характерно носит энциклопедический характер. Например, Зебальд подробно – документально – описывает некоторые детали рыбного промысла в Англии. Меланхолические и, на первый взгляд, отвлеченные описания ловли сельди, подробное описание строения рыбы, воспоминания о документальном фильме об английских рыболовах и других источниках, упоминающих в том или ином контексте ловлю сельди или условия ее обитания. Однако некоторые стоит выделить отдельно: «Сети не обхватывают рыбу, они стоят в воде стеной; рыба отчаянно бьется об эту стену, пока не запутается жабрами в ее петлях, чтобы через восемь часов быть задушенной во время вытягивания и скручивания сети. Поэтому, выловленная сельдь, когда ее выбирают из сетей, по большей части уже мертва»³⁰⁷, «Пьер Сагар божился, что на палубе канадского сейнера у побережья Ньюфаундленда довольно долго трепыхалась целая груда сельди, а некий господин Нейкранц в Штральзунде с большой точностью зарегистрировал последние содрогания сельди, которую вытащили из воды за час и семь минут до смерти»³⁰⁸. Описания самой техники вылавливания рыбы, экспериментов в отношении болевого порога у сельди или ее жизнеспособности и другие подобные фрагменты совершенно не строятся на образах крайнего насилия с целью возбуждения эмоциональной реакции, но напротив — эти фрагменты запускают

³⁰⁷ Там же. С. 63

³⁰⁸ Там же. С. 65

ассоциативный механизм, от которого невозможно абстрагироваться в силу неожиданности внутренней связи. Возникают совершенно четкие ассоциации с описанием массовых убийств, медицинских экспериментов в концлагерях и других подобных событий. Возникает закономерный вопрос, почему именно посредством образов, связанных с сельдью, задается связь с историческими катастрофами? Во-первых, можно предположить, что ассоциативный ряд, возникающий в связи с памятью о преступлениях против человечества, несет в себе травматический отпечаток невыразимого опыта, который не принимается и отторгается в форме отсутствия какой-либо реакции на напоминание. Так напоминание становится пустым знаком, не имеющим какого-либо рода воздействия, не только терапевтического. Однако посредством образов в тексте Зебальда это форма отторжения рушится, поскольку художественный текст открывает вход в травматическое измерение с совершенно не ожидаемой реципиентом стороны. Во-вторых, здесь отчетливо возникает контекст понимания истории как истории травмы, мы видим, как Зебальд ищет истоки исторических катастроф и находит их там, где словно никто не ожидает их увидеть.

Кроме этого, подтверждение этой взаимосвязи можно найти в фотографиях, сопровождающих текст. Например, на одном изображении на первом плане запечатлено огромное количество выловленной сельди, которую обступают полукругом люди на втором плане³⁰⁹, эта фотография не может не вызвать множественных ассоциаций с фотографиями военного времени.

Другой столь же неожиданный образ, который проходит связующей нитью через весь роман — это образ шелкопряда. На сей раз гораздо более пространно охватывается история шелководства, в энциклопедическом порядке излагаются легенды и исторические факты вплоть до XX века, например, шелководство в нацистской Германии. Здесь метафора истории насилия раскрывается Зебальдом в полной мере, однако, рассмотрим несколько фрагментов. Зебальд

³⁰⁹ Там же. С. 62

описывает царствование императрицы цинского Китая Цыси, сопровождающееся страшным голодом на юге ее империи, здесь же возникает метафора: шелкови́чный червь уподобляется человеку в условиях тоталитарного правления: «Она [Цыси] испытывала глубокую привязанность к этим удивительным насекомым. ... Они были ее истинными верноподанными, эти бледные, почти прозрачные создания, расстающиеся с жизнью ради тонкой нити, которую прядут. В ее представлении это был идеальный народ, услужливый, готовый к смерти, быстро размножаемый, нацеленный на выполнение одной-единственной задачи»³¹⁰. Обратимся теперь к другому фрагменту, а именно к инструкции по разведению шелкови́чного червя в нацистской Германии, которую Зебальд приводит в тексте романа (изображение обложки этой инструкции также сопровождает текст): «В конце концов, шелкови́чная гусеница, присовокупляет профессор Ланге, помимо своей явной ценности является почти идеальным учебным пособием. Ее можно весьма дешево получать в любых количествах и содержать как ручное домашнее животное без клеток и загонов. На любой стадии развития она пригодна для самых различных опытов (взвешиваний, измерений и т. п.): для демонстрации строения и особенностей насекомого, равно как и для других мероприятий, необходимых человеку в воспитательной работе, а именно для приручения, изучения негативных мутаций, контроля за производительностью, отбора и умерщвления во избежание деградации расы»³¹¹. В этих фрагментах мы отчетливо видим узнаваемый образ работы репрессивного механизма, возведенного в систему, кроме того, это образ от которого невозможно абстрагироваться, также следует заметить, что подобная метафора важна не только потому, что обнаруживает зияние в защитном механизме травмированного сознания, но она также восполняет символическую недостаточность. С другой стороны, этот образ также не лишен двойственности, это образ сокрытого насилия, повторяющийся механизм

³¹⁰ Там же. С. 159

³¹¹ Там же. С. 308

массового уничтожения в малой схеме, остающейся без внимания, однако, Зебальд указывает на то, что насильственный механизм присутствует всегда, даже вне открыто заявленной машины насилия тоталитаризма.

Кроме того, как нам представляется, в использовании столь внезапных и по своей природе поэтических образов заложены также и возможности понимания исторических процессов.

Рассмотрим фрагмент, в котором Зебальд указывает на невозможность объективного восприятия истории, речь идет о посещении мемориала битвы при Ватерлоо и, собственно, самой панорамы битвы. Повествователь указывает на то, что искусство представления истории строится на искажении перспективы. «Мы, уцелевшие, видим все сверху, и все-таки мы не знаем, как это было»³¹². В этом отрывке актуализируется эпитафия из Джозефа Конрада, который мы цитировали ранее. В действительности Зебальд указывает на невозможность охватить — осознать — панораму истории объективно: наше знание всегда строится на искажении перспективы, однако же, для нас остается открытым путь субъективного восприятия, который и реализует Зебальд посредством поэтического языка. Кроме этого, объективное восприятие истории как таковое не предполагает травматических последствий, однако, как показывает текст, последствия довлеют над «уцелевшими» на протяжении долгого времени.

И все же текст Зебальда выстроен отнюдь не исключительно на восполнении символической недостаточности. Роман «Кольца Сатурна» выстроен в некотором роде по принципу энциклопедии, в которой можно найти крайне подробные художественные заметки о самых разнообразных явлениях, объединенных общим мотивом разрушения, травмы и меланхолии. Тем не менее центральным аспектом этих заметок будет насилие в исторической перспективе, при этом субъективно переживаемое субъектом-свидетелем. Что показательное, Зебальд отказывается от утверждения общих мест в отношении

³¹² Там же. С. 132

Второй Мировой войны, тоталитаризма нацистской Германии и других подобных, его прежде всего интересует субъективная история, сокрытая в искаженной перспективе исторического как процесса, как то единственное, что может быть подлинным и то, что действительно нуждается в раскрытии, поскольку находится в сфере невыразимого травматического опыта. Так, Зебальд с предельным вниманием к деталям буквально воспроизводит битву в Саутуолдской бухте: «Разные свидетели утверждают, что видели, как весивший почти полтораста кило граф Сандвич, командующий английским флотом, отчаянно жестикулировал на корме, окруженный пламенем. Известно только, что его разбухший труп спустя несколько недель после сражения был прибит к берегу под Хариджем. Швы мундира полопались, пуговицы вырвались из петель, но орден Подвязки сиял первозданным великолепием»³¹³. Можно предположить, что подобного рода детализация создает не только эффект достоверности, но в свою очередь предлагает другую, смещенную с обыденного представления, то есть явственно субъективную точку видения истории. Детали – как то, что достоверно можно увидеть, запомнить. И в конечном счете по отношению к ним вынести суждение в зияющей пустоте объективного знания, когда мы «видим все сверху, и все-таки мы не знаем, как это было». Собственно, когда речь идет о невозможности артикуляции травматического опыта, следует понимать, что в основном проблема касается невозможности восполнить детали произошедшего, означивания события в самых общих чертах, поскольку травмирует не «вообще» история, а нечто конкретное в этой истории. В данном контексте можно вспомнить работу Жана Бодрийера «Симулякры и симуляция», в которой он указывает, что память о Холокосте «вообще» становится симуляцией памяти³¹⁴. Исходя из этого, можно предположить, что Зебальд ставит перед собой задачу преодолеть симуляцию памяти, и принципиально в этом контексте не то, что он создает достоверный текст, а то, что подлинной памятью становится вторичное свидетельство —

³¹³ Там же. С. 83

³¹⁴ Бодрийер Ж. Симулякры и симуляции. - М.: Постум, 2016

свидетельство свидетельства — фигуры свидетеля в тексте, которое оказывается внутренне присвоено им и артикулировано. Представляется, что в самом тексте романа Зебальда прочитывается терапевтическая структура, которую может заимствовать читатель. Всякий раз обнаружение субъектом-рассказчиком некоего следа памяти превращает его в субъекта-свидетеля: посредством рефлексии над событиями XVIII-XIX веков Зебальд вскрывает репрессивный механизм истории и посредством этого уже осуществляет раскрытие «актуального» исторического опыта, то есть травматического опыта XX века. В качестве примера можно взять фрагмент, посвященный концлагерю Ясеновац.

Непосредственно самому фрагменту предшествует описание фотографии (сопровождающей текст) «знаменитого выстрела в Сараеве», ознаменовавшего начало Первой Мировой войны, далее речь идет о статье, которую субъект-повествователь случайно находит в газете. В заметке описывается фотография, на которой устали «отпиливают голову некоему сербу по имени Бранко Юнгич. [...] Место действия — лагерь Ясеновац»³¹⁵. Можно задаться вопросом, какую задачу выполняет столь выверенное воспроизведение свидетельства в форме практически исторической заметки о лагере и — если точнее — о смерти человека по имени Бранко Юнгич? Отвечая, также можно предположить, что конкретный — личностный — характер фрагмента как раз является тем языком дискурса травмы, который возможно экспроприировать в качестве терапии. С другой стороны, пространственный и подробный текст исторического характера как некой данности позволяет поместить его в архив травматического дискурса, наполняя его тем, что прежде не могло быть выражено.

Вне всяких сомнений, роман «Кольца Сатурна: Английское паломничество» можно назвать терапевтическим письмом, так как в нем реализуется способ говорения о травматическом художественным — скорее поэтическим — языком, в полной мере восполняющим символическую

³¹⁵ Зебальд В. Г. Кольца Сатурна: Английское паломничество. — М.: Новое издательство, 2016. С. 105

недостаточность, создающим возможность заимствования и в конечном счете артикуляции травматического опыта для читателя, можно также заметить, что опыт подобного чтения с присвоением дискурса травмы оказывается диалогическим, так как текст становится пространством диалога. Иначе говоря, радикальные травматические переживания могут получить свое разрешение только художественными средствами, которыми располагает подобный тип письма.

Кроме того, энциклопедический характер текста решает задачу архивации памяти исторической травмы, в некотором роде мы можем утверждать, что Зебальд создает энциклопедию невыразимого опыта.

И как самый ясный пункт терапевтического — Зебальд изображает ужасное, при этом крайне отрешенно, что позволяет читателю, переживающему бесконечно длящийся процесс травмы, соприкоснуться с травматическим как с событием, что и несет в себе терапевтическое воздействие.

«Аустерлиц» в своей сложной архитектонике и проблематике нарратива имеет много общего с романом «Кольца Сатурна: Английское паломничество». Мы также видим субъекта-повествователя, описывающего свои передвижения, которые, однако, не имеют столь ясно означенной цели. Кроме этого, сразу же осуществляется вход в дискурс травмы, при этом тематические аспекты оказываются значительно более выраженными и касаются по преимуществу памяти о Холокосте. Субъект-повествователь начинает выступать с позиций фигуры свидетеля, например, в описании посещения бельгийской крепости Бриндонк, в которой немцы в 1940 году устроили концентрационный лагерь: «С какой бы стороны я ни пытался взглянуть на крепость, в ней не обнаруживалось никакого ясного плана, лишь сплошные бессистемные уступы, извивы, углубления, не укладывавшиеся в мои представления и потому не увязывавшиеся ни с одной известной мне формой, выработанной человеческой цивилизацией, — впрочем, их невозможно было соотнести даже с безмолвными доисторическими реликтами. И чем дольше я удерживал на ней мой взгляд, чем

чаще она, как я чувствовал, принуждала меня опускать его, тем непостижимее казалась мне эта махина»³¹⁶.

Далее, мы отчетливо может выделить мотив неприятия травмирующей реальности мемориала: «Воспоминание о тех четырнадцати объектах, которые предлагаюсь посетителям Бриндонка, следовавших по маршруту от входа к выходу, несколько померкли с течением времени, или, скорее, затемнились, если так можно выразиться, в тот же день, когда я посетил крепость, может быть, потому, что я в действительности не желал видеть того, что там можно было увидеть, а может быть, и потому, что в слабом свете редких лампочек, тускло освещавших этот отъединенный на веки вечные от остальной природы мир, контуры предметов совершенно размывались и еле различались»³¹⁷. Однако наиболее значимым для нас является тот факт, что мотивом для посещения Бриндонка для субъекта-повествователя становится разговор с Жаком Аустерлицем, главным героем романа.

Собственно, сам факт разговора становится решающим, поскольку таким образом задается диалогическая структура романа. История жизни Аустерлица, рассказанная им самим в диалоге с субъектом-повествователем, оказывается историей восполнения белых пятен, тех травматических пробелов, от которых Аустерлиц старался ускользнуть в течение всей своей жизни. Здесь фигурой свидетеля становится уже не субъект-повествователь, а герой, сам Аустерлиц. Следует сказать о том, что, во-первых, диалог, возникающий внутри текста и формирующий его бесконечным рефреном «сказал Аустерлиц», является в некотором роде терапевтической моделью нарратива о внутреннем травматическом опыте, который, как мы указали ранее, с неизбежностью должен быть обращен к другому. Так, субъект-повествователь становится по отношению к Аустерлицу другим, а Аустерлиц становится фигурой свидетеля, при этом сохраняется и та модель, которую мы выявили в романе «Кольца Сатурна: Английской паломничество», поскольку в рефлексии об исторических

³¹⁶ Зебальд В. Г. Аустерлиц. – М.: Новое издательство, 2015. С. 27

³¹⁷ Там же. С. 30

катастрофах, обнаруженных им в неких знаках, следах истории, субъект-повествователь продолжает оставаться фигурой свидетеля, так же как и одинокий путешественник в графстве Суффолк.

Во-вторых, в этом диалоге возникает безупречно раскрытая модель травмированного сознания. Так, основным мотивом романа становится амнезия, которую можно было бы назвать сознательной, как не желание ни столько помнить, сколько знать. Травма, которую пережил Аустерлиц и которая как процесс продолжает довлеть над ним всю его жизнь вплоть до момента артикуляции, в определенный момент приводит его к тяжелому кризису, причины которого он не мог прояснить для себя. Аустерлиц подробно описывает этот кризис, который начинается с длительных периодов меланхолии. Как следствие Аустерлиц оставляет написание научной работы по архитектуре и сталкивается с невозможностью писать в целом: «Все построение языка, синтаксическое соположение отдельных частей, система знаков препинания, союзы, названия простых обычных предметов, — все было теперь скрыто густой туманной пеленой. Даже то, что было написано мною в прошлом, вернее, особенно то, что было написано в прошлом, я перестал понимать. Я только все думал: такое предложение, оно ведь только кажется осмысленным, в действительности же оно лишь так, подпорка, нечто вроде отростка нашего невежества, которым мы, наподобие некоторых морских животных и растений, ощупывающих все вокруг своими щупальцами, тычемся вслепую в темноте. Особенно то, что должно производить впечатление ясности ума, формулирование некоей идеи посредством неких стилистических приемов — именно это казалось мне совершенно никчемным и безумным занятием»³¹⁸.

Далее следует фрагмент, который является очень точным описанием состояния травмированного сознания, вытеснившего воспоминания о травматическом опыте, который, однако, на бессознательном уровне продолжает жить и оказывать сильнейшее влияние на жизнь и делает ее, в

³¹⁸ Там же. С. 157

сущности, невыносимой: «В голове оставалась одна-единственная мысль: я должен подняться на третий этаж дома на Грейт-Портленд-стрит, где со мной однажды, много лет тому назад, после визита к врачу, случился странный приступ, и броситься через перила в черноту лестничного пролета. Разыскать кого-нибудь из моих и без того немногочисленных знакомых или просто пообщаться с кем-то, как делают все нормальные люди, не представлялось мне тогда возможным. Мне было страшно представить себе, сказал Аустерлиц, что я буду вынужден слушать кого-то или, того хуже, вынужден буду сам говорить, и, пребывая в таком вот состоянии, я постепенно начал понимать, насколько я одинок и каким одиноким я был всегда, независимо от того, кто меня окружат — валлийцы, англичане или французы. Мысль о том, чтобы прояснить мое собственное происхождение, мне почему-то в голову не приходила, сказал Аустерлиц»³¹⁹. Здесь также мы можем выделить важнейший компонент структуры травмы — невозможность говорения (равно как и письма), которая, однако, уже преодолена непосредственно текстом романа, являющим собой именно это говорение, обращение к другому.

Кризис, описываемый Аустерлицем, продолжается до тех пор, пока он не обнаруживает след своей личной истории в окружающем ландшафте, который открывает путь к началу повествования о травматическом опыте. Этим пространством подлинных воспоминаний оказывается вокзал на станции Ливерпуль-стрит, а точнее зал ожидания, где четырехлетнего Аустерлица встретили его приемные родители: «И действительно, сказал Аустерлиц, у меня было такое чувство, будто этот зал, посреди которого я стою как ослепленный, вобрал в себя все часы моего прошлого, все мои извечно подавлявшиеся, вытеснявшиеся страхи и желания, будто эти черно-белые ромбы на каменном полу разлеглись у моих ног для того, чтобы можно было разыграть эндшпиль моей жизни на этом поле, которое словно бы растянулось, покрыв собою всю плоскость времени. Наверное, именно поэтому я увидел в полусумерках зала

³¹⁹ Там же. С. 158

две фигуры, мужчину и женщину средних лет, одетых в стиле тридцатых годов, она — в легком габардиновом пальто и маленькой, чуть сдвинутой на ухо шляпке, а рядом с ней — худой господин в темном костюме и жестком воротничке по шее, какие носили священники. При этом я увидел не только священника и его жену, сказал Аустерлиц, я увидел еще и мальчика, которого они пришли встречать»³²⁰.

Этот момент становится точкой отсчета артикуляции травматического Аустерлицем, когда он видит себя как другого, выходит за пределы себя, что открывает для него вход в то невыразимое, что все эти годы оставалось в подсознании. Здесь важно выделить параллель: в своей научной работе по архитектуре Аустерлиц ищет в государственных сооружениях — будь то крепости, правительственные здания, тюрьмы или вокзалы — следы репрессивной власти, некоего травматического отпечатка: «По замысловатым чертежам крепостных сооружений вроде Ковердона, Нёф-Бризака или Саарлуи, понятен даже неподготовленному дилетанту, способному без особых усилий разглядеть в нем символ абсолютной власти, равно как и воплощение гения инженеров, эту власть обслуживающих»³²¹. И Аустерлиц находит след своей личной травмы, имеющей также значение исторической, в здании вокзала на Ливерпуль-стрит. Раскрытие травмированной памяти служит сломом для осознанного отказа Аустерлица от самого себя, от его сознательной амнезии. После чего следует как бы развертывание исторической перспективы с позиции фигуры свидетеля: Аустерлиц находит имена своих родителей, узнает из судьбу — он неотступно следует за ними как за призраками: в концентрационный лагерь Терезиенштадт, где погибла его мать, в Париж, где теряется след его отца. Образ призраков становится связующим для всего текста: призраки как жертвы истории, как те, кто не может упокоиться. И в некотором роде, можно заметить, что те, кто их видит, также жертвы истории, поскольку призраки с неизбежностью обращены к ним. Так, сапожник Эван рассказывает маленькому

³²⁰ Там же. С. 171

³²¹ Там же. С. 21

Аустерлицу о призраках: «Эван рассказывал о тех умерших, которым выпало безвременье, о тех, которые стали жертвой обмана и потому стремятся снова вернуться в жизнь, чтобы восстановить справедливость»³²². Сам Аустерлиц в особенно тяжелые моменты всякий раз как бы начинает их видеть: «Такое происходило в минуты странной слабости, когда я уже думал, что больше не могу, — вот тогда-то и возникали передо мною подобные обманные видения. Иногда мне грезилось, будто гул города внезапно стих и транспорт беззвучно катит по мостовой, а то вдруг чудилось, будто кто-то дернул меня за рукав. Бывало, я вдруг слышал, как за моей спиной кто-то говорит обо мне на каком-то иностранном языке, по-литовски, или по-венгерски, или на каком-то другом чужом наречии, так думал я тогда, сказал Аустерлиц»³²³.

Призраки суть следы памяти, которая постоянно требует своей актуализации. Мы можем указать, что субъект-повествователь также живет окруженный призраками, не имеющими, на первый взгляд, такой личной связи, как у Аустерлица. Однако субъект-повествователь обнаруживает их повсюду, примером может послужить тот же мемориал в крепости Бриндонк.

Таким образом, Зебальд актуализирует свое понимание истории, которая в своей подлинности может мыслиться только с позиции субъекта, а в объективном знании представлять в искаженной перспективе.

История Жака Аустерлица многомерна: с одной стороны, она в действительности повествует о внутреннем травматическом опыте, но, с другой стороны, этот опыт не представляется возможным рассматривать вне исторического контекста. Как следствие, мы можем утверждать, что личная травма оказывается интегрирована в историческую катастрофу, она является как бы частным случаем исторической травмы. В свою очередь субъект-повествователь также носитель посттравматического сознания, которое подлежит вскрытию в тексте, и не только через обнаружение следов насилия и разрушения, но и через личную историю Аустерлица.

³²² Там же. С. 69

³²³ Там же. С. 160

В итоге, мы можем говорить о том, что роман «Аустерлиц» воплощает в себе *talking cure* в виде диалога, задокументированного в тексте: в некотором роде перед нами открывается персональный архив Жака Аустерлица, заполненный не только его речью, но также и фотографиями. С другой стороны, над конкретной историей стоит «большая» история, последствия которой довлеют над субъектом-повествователем. Так, две фигуры свидетеля, заключенные в тексте, создают двойной диалог: пространство Аустерлица и субъекта-повествователя и пространство субъекта-повествователя и читателя. Читатель имеет возможность пройти насквозь через это двойное пространство посредством своих эстетических переживаний и, в результате, находясь в диалоге с текстом, испытать терапевтическое воздействие.

Итоги второй главы

В первом параграфе мы исследуем своеобразие писательской стратегии Зебальда, которую наиболее явно можно проследить в его прозаических произведениях. Речь идет о романах «Головокружения», «Изгнанники», «Кольца Сатурна. Английское паломничество» и «Аустерлиц». Зебальд разработал специфический жанр, который наилучшим образом подходит для репрезентации исторической травмы. С одной стороны, следует отметить тяготение Зебальда к документальности, с другой стороны, необходимо указать на богатство языка и сложные стилистические приемы в его романах. Зебальд обращается к фактам и вымыслу, различным историческим документам и дневниковым записям, мемуарам и травелогам. Согласно ряду исследователей, романы Зебальда следует рассматривать как новый жанр, которому наилучшим образом подходит определение *documentary novel*³²⁴.

Во втором параграфе мы рассматриваем, как функционируют романы

³²⁴ Mason W. Mapping a Life: A Review of W. G. Sebald // The American Book Review, May/June. 1999. P. 20

Зебальда в дискурсе свидетельствования, а также, каким образом действует фигура свидетеля в тексте. Работа в дискурсе свидетельства является одним из центральных направлений письма Зебальда: в своих романах он не только наделяет повествователя («Кольца Сатурна. Английское паломничество», «Головокружения») и героев («Изгнанники», «Аустерлиц») функциями свидетеля, но также общается и к медиасвидетельствам.

Важно подчеркнуть, что в контексте работы со свидетельством Зебальд не создает документальные тексты. Зонтаг подчеркивает значимость этого момента — подлинность как совокупность исторических фактов не имеет значения для художественной задачи Зебальда, но значение имеют риторические фигуры, которые обладают коннотациями подлинности. Таким образом, мы рассматриваем романы Зебальда как свидетельства, поскольку писатель задействует риторические фигуры свидетельства. Результатом этой работы является формирование диалогического пространства, в котором читатель находится в положении свидетеля-слушателя, например, это отчетливо прослеживается в романах «Изгнанники» и «Аустерлиц».

Другим крайне важным аспектом в работе с дискурсом свидетельства является задействование фотографий, которые интегрированы в текст. Как нам кажется, Зебальд использует фотографии как медиасвидетельства, однако, следует понимать, что присутствие фотографий не усиливает эффект документальности, но выражает то, что сопротивляется вербализации.

Так, мы приходим к выводу, что разнонаправленные нарративы и фотографии используются как форма свидетельства, воскрешающего события исторической травмы. По утверждению Андерсона, функция повествователя в романах Зебальда – слушать и свидетельствовать³²⁵.

В третьем параграфе предметом нашего исследования является возвышенное в романах Зебальда. Центральным образом возвышенного в романе «Аустерлиц» становится южноафриканский рудник Кимберли. Непредставимая

³²⁵ Anderson M. The Edge of Darkness: On W.G. Sebald // The MIT Press. Vol. 106. Oct. 2003. P. 106 (102-121)

бездна этих рудников – «гигантских ям» – в первую очередь означает утрату субъективного восприятия, памяти и т. д., что очень близко к пониманию возвышенного, которое разработал Жорж Батай. Батай утверждал, что трансгрессивный опыт проходит через пустоту равную беспредельности, которая потом теряется в возвышении. Согласно Батаю, беспредельность разворачивается в определенной точке, например, такой точкой может являться смерть. Для Зебальда беспредельность разворачивается в явлении геноцида, то есть исторической травмы.

Бездну, представленную в романах Зебальда, мы рассматриваем как образ исторической травмы. Она оказывается объектом невыносимой величины, который нельзя охватить как целое и который вызывает ужас, что позволяет провести параллели с рассуждениями Берка и Канта, сам художественный образ проясняет различие между эстетическими концепциями.

Другим важным моментом, является то, что при столкновении с возвышенным в романах Зебальда, читатель теряет свою изолированную субъективность и соединяется с исторической травмой. В контексте эстетики травмы Зебальд обращается к исторической и культурной травме невыносимых масштабов, что актуализирует понятие возвышенного.

В этом отношении нам следует указать, что Зебальд скорее работает с понятием негативного возвышенного Берлеанта. Разнонаправленные нарративы, интертекстуальные взаимосвязи объединяются над негативным возвышенным, где разум не в состоянии преодолеть ужас истории.

Четвертый параграф нашего исследования посвящен понятию художественной правды в романах Зебальда. Можно утверждать, что одной из важнейших задач в отношении художественной правды для Зебальда становится не только стремление к созданию эффекта подлинности, но соотношение субъективного опыта и объективного представления. Согласно Зонтаг, Зебальд доводит до предела совмещение художественного высказывания с документальным. Задачу предельно точного отображения действительности Зебальд разрешает в соответствии с социальной ценностью раскрытия искусства и потребностью чи-

тателя в присвоении исторической травмы, которая осуществляется в формировании диалога в посттравматическом пространстве истории. Согласно Зеелю, это возможно за счет обращения к внехудожественным эффектам³²⁶.

В контексте эстетики травмы Зебальд как художник работает над осуществлением респонсивности свидетельства и доподлинной репрезентации травматического опыта в обозначениях утраты, что мы и можем понимать под художественной правдой. Способ реконструкции памяти, к которому прибегает Зебальд, следует называть перформативным, поскольку память воспроизводит саму себя в пространстве текста.

Помимо этого, романы Зебальда художественно правдивы в своей целостности, где разнонаправленные нарративы и образы равноценны, тем самым Зебальд формирует новую этику взгляда, которая связана с ответственностью художника в воссоздании исторической памяти.

В заключительном параграфе мы рассматриваем терапевтические аспекты романов Зебальда. Мы приходим к выводу, что романы Зебальда устроены таким образом, что читатель может выделить и заимствовать их терапевтическую структуру. Зебальд работает над формированием пространства диалога как между героями романа (повествователь-Аустерлиц), так и между автором и читателем (повествователь в «Кольцах Сатурна»). Диалогическая форма принципиальна для Зебальда, поскольку травматический опыт может быть выражен только в обращении к другому, это правомерно как для психоаналитических сессий, так и для художественных текстов. Кроме того, Зебальд работает в дискурсе свидетельства.

Зебальд формирует нарратив травмы, реконструирует историческую память в предельно субъективном опыте, тем самым формируя язык, который позволяет артикулировать травматический опыт. Мы видим это в нарративе повествователя в «Кольцах Сатурна», где каждое обнаружение следа памяти о

³²⁶ Seel M. The Two Meanings of 'Communicative' Rationality: Remarks on Habermas's Critique of a Plural Concept of Reason // *Communicative Action: Essays on Jurgen Habermas's The Theory of Communicative Action*, ed. A. Honneth and H. Joas - Cambridge: MIT Press, 1991. P. 36–48

катастрофе превращает его в свидетеля. Так же мы фиксируем это в нарративе Жака Аустерлица, который воплощает *talking cure* в виде диалога, задокументированного в тексте, таким образом, мы имеем дело с персональным архивом Аустерлица, который наполняется не только его речью, но и фотографиями. Как мы видим, в тексте заключены две фигуры свидетеля, которые создают двойной диалог: повествователь — Аустерлиц, автор — читатель. Таким образом, читатель становится частью диалогического пространства текста посредством своих эстетических переживаний и в конечном итоге испытывает терапевтическое воздействие.

Заключение

В заключении мы приходим к тому, что анализ понятий эстетики травмы на материале романов В. Г. Зебальда позволяет выделить одно из актуальных направлений современных эстетических исследований. Вслед за Кэти Карут, нам не следует понимать травму исключительно как патологическое явление, но скорее как «способ или попытку выражения истины»³²⁷. Мы утверждаем, что аппарат эстетики травмы является крайне важным для анализа качественно нового типа художественного высказывания, проблематизирующего историческую травму XX века.

Для нашего исследования мы обращаемся к романам В. Г. Зебальда, которые можно рассматривать как новый жанр, соединяющий в себе элементы различных по форме высказываний: от дневниковых записей, мемуаров и травелога до фотографий. Взгляд Зебальда на природу радикальных травматических событий позволяет нам говорить об исторической травме как о событии, которое никогда не может быть до конца осозанным, но всегда возвращается в виде призрачных образов прошлого («Изгнанники», «Аустерлиц»). Процессуальность и межпоколенческое свойство травмы, на которые указывает Марианна Хирш, наилучшим образом подтверждают то, что события травмы не могут быть осознаны до конца и остаются в области невыразимого. Отсутствие доступа сознания к травматическому опыту предполагает постоянное переживание прошлого, ретравматизацию в форме непрямого воздействия события — обрывочных воспоминаний и навязчивых образов. Однако именно по этой причине Зебальд ставит перед собой задачу преодолеть блокаду памяти, о которой он также пишет в отношении немецкой послевоенной литературы, и сформировать нарратив для наилучшей

³²⁷ Карут К. Травма, время и история // Травма: пункты: Сборник статей / Сост. С. Ушакин и Е. Трубина. – М.: Новое литературное обозрение, 2009. С. 561

репрезентации травматического опыта истории.

Новая форма художественного высказывания, с которой работает В. Г. Зебальд, требует иного подхода для ее исследования, следовательно, мы сталкиваемся с необходимостью определить новый инструментарий, который позволяет наиболее полно проанализировать этот феномен в искусстве.

Как показало исследование, подобного рода инструментариум располагает эстетика травмы. При обращении к текстам Зебальда мы приходим к выводам, что только специфический инструментарий эстетики травмы может дать нам наиболее полное представление о том типе литературы, который, в сущности, создает В. Г. Зебальд. Художественные тексты Зебальда не только расширяют границы понимания процессов, происходящих в современной культуре, но они являются своего рода социальной необходимостью, поскольку историческая травма затрагивает все тело сообщества, которое с ней столкнулось. Зебальд артикулирует историческую и культурную травму в своих текстах и тем самым реализует терапевтический потенциал искусства.

Из терминологического аппарата эстетики травмы мы выделили ряд понятий, которые представляются нам наиболее значительными в работе с художественными формами, которые проблематизируют травматический опыт.

1. Фигура свидетеля является одним из центральных понятий эстетики травмы. Дихотомия свидетель-выживший и свидетель-слушатель является одной из формообразующих романов Зебальда.

Также Зебальд использует большое количество визуального материала в своих романах, и только в рамках работы с риторическими фигурами свидетельства мы сможем получить наиболее полное представление о задачах, которые данные изображения решают. Для Зебальда визуальные образы, в особенности фотографии, работают как медиасвидетельства, однако, не в целях усиления эффекта документальности. В первую очередь они выражают то, что сопротивляется вербализации. Согласно Хирш, переживания жертвы передаются потомку с помощью нарратива или же посредством визуальных

образов³²⁸. Таким образом, в искусстве формируется культурное пространство, в котором субъективное переживание травматического опыта истории опосредовано в коллективное, что дает возможность целому сообществу выйти за пределы невыразимого травмы.

2. Работа с концепциями возвышенного и негативного возвышенного в ключе эстетики травмы открывает перспективы для исследования особой формы эстетического опыта. Данная форма эстетического опыта предполагает столкновение субъекта с исторической травмой, масштабы которой неизмеримы и не поддаются рациональному осмыслению. Наиболее близкими оказываются концепции Эдмунда Берка и Жоржа Батая, где аффективное состояние вызвано ужасом и прохождением определенного предела. В противовес кантианской позиции об уравнивающей силе разума, мы обращаемся к понятию негативного возвышенного Арнольда Берлеанта. Травматический опыт является невыразимым и не может быть рационально осмыслен, поэтому негативное возвышенное не дает реципиенту гармоническое разрешение.

Переживание опыта возвышенного при столкновении с историческим насилием делает невозможным проживание субъектом его повседневности. При актуализации подобного опыта в произведении искусства, субъект соединяется с травмой, которую данное произведение представляет.

В контексте эстетики травмы Зебальд обращается к исторической и культурной травме неизмеримых масштабов, что актуализирует понятие возвышенного. Разнонаправленные нарративы и сложные культурные взаимосвязи его текстов объединяются над негативным возвышенным, где разум не может противостоять ужасу истории. Все вышеозначенное формирует представление о новой форме эстетического высказывания, которое возможно «после Освенцима».

3. Новое эстетическое высказывание реактуализирует понятие художественной правды. Художественная правда в репрезентации травмы

³²⁸ Hirsch M. The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust. - New-York: Columbia University Press, 2012

оказывается сопряжена с риторическими фигурами, присущими свидетельству, определяет диалогическую форму повествования, где на позиции другого в выражении внутреннего опыта становится реципиент.

4. Терапевтическое письмо в отношении художественных текстов может быть выделено как новый тип литературы. Терапевтическое письмо характерно для послевоенной литературы, и основной его целью является достижение терапевтического эффекта для читателя. Оно является художественным аналогом психоаналитических бесед, поэтому подразумевает диалогическую форму повествования, но в первую очередь артикулирует историческую и культурную травму, поэтому прибегает к различным формам свидетельства как к художественному приему.

Развитие дисциплины эстетики травмы имеет значение не только для развития современной эстетики, но для дальнейшего расширения способов номинализации травматических состояний, которые являются результатом исторического насилия.

Библиография

1. Агамбен Дж. Homo sacer. Что остается после Освенцима. – М.: Европа, 2012. 192 с.
2. Адорно Т. В. Негативная диалектика. – М.: Научный мир, 2003. 374 с.
3. Адорно Т. В. Эстетическая теория. – М.: Республика, 2001. 528 с.
4. Адорно Т. В., Хоркхаймер М. Диалектика просвещения. Философские фрагменты. – Спб.: Ювента, 1997. 312 с.
5. Александер Д. Культурная травма и коллективная идентичность // Социологический журнал. 2012. N3. С. 5-40.
6. Амери Ж. По ту сторону преступления и наказания. Попытки одоленного одолеть. - М.: Новое издательство, 2015. 200 с.
7. Андреев А. Л., Кузнецова Т. В. Категория истины и проблема художественной правды // Вестник Московского Университета. Серия 7. Философия. 2015. N 2. С. 100-110
8. Анкерсмит Ф. Возвышенный исторический опыт. - М.: Европа, 2007. 612 с.
9. Арндт Х. Банальность зла. Эйхман в Иерусалиме. - М.: Европа, 2008. 444 с.
10. Ассман А. Длинная тень прошлого. Мемориальная культура и историческая политика. - М.: НЛЮ, 2018. 328 с.
11. Ассман А. Забвение истории — одержимость историей. - М.: НЛЮ, 2019. 552 с.
12. Барскова П. Блокадные *ты*: функции лирического обращения в поэзии Зинаиды Шишовой, Ольги Берггольц и Геннадия Гора // Блокадные нарративы. Сборник статей / Сост. П. Барскова и Р. Николози. – М.: Новое литературное обозрение, 2017. С. 226-240
13. Барскова П. Седьмая щелочь. Тексты и судьбы блокадных поэтов. -

СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2020. 224 с.

14. Барт Р. Camera lucida. Комментарий к фотографии. - М.: Ад Маргинем, 2011. 272 с.

15. Бартов О. Травма и отсутствие после 1914 года // Травма: пункты. Сборник статей / Сост. С. Ушакин и Е. Трубина. – М.: Новое литературное обозрение, 2009. С. 687-703

16. Батай Ж. Проклятая часть. Сакральная социология. - М.: Ладомир, 2006. 742 с.

17. Беньямин В. О некоторых мотивах у Бодлера // Синий диван. 2002. N1. С. 107-124

18. Беньямин. В. Учение о подобию. Медиаэстетические произведения. – М.: Изд-во РГГУ, 2012. 290 с.

19. Берк Э. Философское исследование о происхождении наших идей возвышенного и прекрасного. – М.: Искусство, 1979. 237 с.

20. Бланшо М. Неопишемое сообщество. – М.: Московский философский фонд, 1998. 490 с.

21. Бобринская Е. А., Корндорф А. С. Память как объект и инструмент искусствознания. – М.: Государственный институт искусствознания, 2016

22. Бодрийяр Ж. Симулякры и симуляция. - М.: Постум, 2018. 240 с.

23. Бойм С. Будущее ностальгии // Неприкосновенный запас: дебаты о политике и культуре. 2003. N3. С. 118-138

24. Вайзер Т. В. Языки лжи [Электронный ресурс] // НЛО. 2015. N 1. URL: <https://magazines.gorky.media/nlo/2015/1/yazyki-lzhi.html> (дата обращения: 20.11.2018)

25. Вайс П. «Дознание» и другие пьесы. - М.: Прогресс, 1981. 432 с.

26. Вальденфельс Б. Мотив чужого. — Минск: Пропилеи, 1999. 176 с.

27. Вальденфельс Б. Своя культура и чужая культура. Парадокс науки о "чужом" // Логос. 1994. N 6. С. 77-94

28. Витгенштейн Л. Логико-философский трактат. – Москва: Наука, 1958. 140 с.
29. Воскресенский Б. А. Творчество и психическая патология // Художественная культура. 2019. № 3. С. 22-37
30. Гор Г. Красная капля в снегу : Стихотворения 1942—1944. – М.: Гилея, 2012. 178 с.
31. Готовский Е. От Бедного Театра к Искусству-проводнику. - М.: Артист. Режиссер. Театр, 2003. 352 с.
32. Давуан Ф., Годийер Ж.-М. История по ту сторону травмы. // Травма: пункты. Сборник статей / Сост. С. Ушакин и Е. Трубина. – М.: Новое литературное обозрение, 2009. С. 133-170
33. Делез Ж. Логика ощущения. – СПб.: Machina, 2011. 176 с.
34. Джи Г. Терпение (по Зебальду) [Электронный ресурс]: [документальный фильм] // Великобритания, 2012
35. Диди-Юберман Ж. Изображения вопреки всему [Электронный ресурс] // Отечественные записки. 2008. №4. URL: <https://strana-oz.ru/2008/4/iz-knigi-izobrazheniya-vopreki-vseму> (дата обращения 30.03.2021)
36. Доманска Э. Философия истории после постмодернизма. – Москва: Канон + РООИ Реабилитация, 2010. 400 с.
37. Дуков Е. В. Парадоксы пространства // Философские науки. 2019. Т. 62. № 8. С. 122–138.
38. Жирар Р. Насилие и священное. – М.: Новое литературное обозрение, 2010. 448 с.
39. Зебальд В. Г. Аустерлиц. – М.: Новое издательство, 2015. 362 с.
40. Зебальд В. Г. Головокружения. – М.: Новое издательство, 2019. 234 с.
41. Зебальд В. Г. Доктор Генри Селвин (из романа «Изгнанники») [Электронный ресурс] // Образовательный портал Сигма. URL:

<https://syg.ma/@alesya-bolgova/vg-ziebold-doktor-gienri-sielvin> (дата обращения 02.11.2018)

42. Зебальд В. Г. Естественная история разрушения. - М.: Новое издательство, 2019. 172 с.

43. Зебальд В. Г. Кольца Сатурна. Английское паломничество. - М.: Новое издательство, 2016. 312 с.

44. Зебальд В. Г. Campo santo. - М.: Новое издательство, 2020. 242 с.

45. Зонтаг С. О фотографии. - М.: Ад Маргинем, 2015. 272 с.

46. Зонтаг С. Разум в трауре [Электронный ресурс] // Критическая масса. N2. 2006. URL: <https://culture.wikireading.ru/77991> (дата обращения: 29.07.2019)

47. Зонтаг С. Смотрим на чужие страдания. - М.: Ад Маргинем, 2014. 96 с.

48. Кант И. Критика способности суждения / под ред. А.Я. Зися и др. - М.: Искусство, 1994. 367 с.

49. Караева Л. Б. Английская литературная автобиография. Трансформация жанра в XX веке. – Нальчик: Издательство М. и В. Котляровых, 2009. 276 с.

50. Карут К. Травма, время и история // Травма: пункты. Сборник статей / Сост. С. Ушакин и Е. Трубина. – М.: Новое литературное обозрение, 2009. С. 561-581

51. Клайн Л. Правда травмы: «Колымские рассказы» Варлама Шаламова сквозь призму нарративной психологии [Электронный ресурс] // Варлам Шаламов. URL: <https://shalamov.ru/research/405/> (дата обращения: 22.04.2021)

52. Кондаков И. В. Пространство смысловой неопределенности // Большой формат: экранная культура в эпоху трансмедийности. Часть 1 / Государственный институт искусствознания. - М.: Издательские решения, 2018. 237 с.

53. Кривцун О. А. Витальность искусства: подходы к исследованию. Введение в тему // Художественная культура. 2021. №1. С. 308-310
54. Кривцун О. А. Психология искусства. - М.: Издательство Литературного института им. А. М. Горького, 2000. 224 с.
55. Кукулин И. Хроникер [Электронный ресурс] // Портал «Букник». URL: <http://booknik.ru/today/fiction/xroniker/> (дата обращения: 28.03.2021)
56. Лакан Ж. Ключевые позиции психоанализа: интервью с Жаком Лаканом [Электронный ресурс] // Образовательный портал Сигма. URL: <https://syg.ma/@nikita-archipov/kliuchievyye-pozitsii-psikhoanaliza-intierviu-s-zhakom-lakanom> (дата обращения: 17.03.2018)
57. Лакан Ж. Работы Фрейда по технике психоанализа. Семинары. Кн. 1. – М.: Гнозис, 1998. 432 с.
58. Лакан Ж. Функция и поле речи и языка в психоанализе. - М.: Гнозис, 1995. 192 с.
59. Леви П. Канувшие и спасенные. - М.: Новое издательство, 2010. 196 с.
60. Леви П. Человек ли это? [Электронный ресурс] // Международный литературный клуб Олимпия. URL: <https://omiliya.org/article/chelovek-li-eto-primo-levi>
61. Левинас Э. Путь к Другому. — СПб.: Изд-во Санкт-Петербургского университета, 2007. 240 с.
62. Лосев А. Ф., Шестаков В. П. История эстетических категорий. – Москва: Искусство, 1964. 376 с.
63. Ман П. де. Слепота и прозрение. Статьи о риторике современной критики. - СПб: Гуманитарная академия, 2002. 256 с.
64. Маритен Ж. Ответственность художника // Самосознание культуры и искусства XX века. Западная Европа и США. Сост. Гальцева Р. - СПб.: Наука, 2000. С. 249-289

65. Маркин Ю. П. Искусство Третьего рейха. Архитектура. Скульптура. Живопись. – М.: БуксМАрт, 2018. 384 с.
66. Мартынова Д. О. Образ «истерического и патологического тела» в искусстве Поля Рише // Художественная культура. 2020. №3. С. 252-271
67. Мартынова Д. О. Феминизация психических расстройств: «Клинический урок в Сальпетриер» // Художественная культура. 2021. № 1. С. 104-123
68. Михалкович В. И. Избранные российские киносы. - М.: Аграф, 2006. 320 с.
69. Мороз (Молчанова) О. В. Феномен культурной травмы в эпоху надлома империи // Искусство в эпоху надлома империи: религиозные, национальные и философско-эстетические аспекты. Материалы Международной конференции (17-19 мая 2010 г.). - М. : ГИИ, 2010. С. 514- 515
70. Мороз О., Суверина Е. Trauma studies: История, репрезентация, свидетель // НЛЮ. 2014. № 125. С. 59–74
71. Муждаба А. Блокадная утка: стихотворный цикл Геннадия Гора в контексте его прозы 1930-1970-х годов // Блокадные нарративы. Сборник статей / Сост. П. Барскова и Р. Николози. – М.: Новое литературное обозрение, 2017. С. 201-225
72. Нанси Ж.-Л. Corpus. - М.: Ад Маргинем, 1999. 254 с.
73. Николаи Ф. В. «Негативное возвышенное» vs «проработка прошлого» в интеллектуальной истории Д. ЛаКапры // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. Серия Социальные науки. 2011. N 3 (23). С. 124–128
74. Петровская Е. В. Безымянные сообщества. – М.: Фаланстер, 2012. 384 с.
75. Петровская Е. В. Боль повседневности // Боль повседневности // [Электронный ресурс] Vox. Электронный философский журнал. 2016. Вып. 20.

С. 1–7. URL: <http://vox-journal.org/content/Vox20/Vox20-PetrovskayaE.pdf>

76. Подорога В. А. Выражение и смысл. Ландшафтные миры философии: Сёрен Киркегор Фридрих Ницше Мартин Хайдеггер Марсель Пруст Франц Кафка. - М.: Ад Маргинем, 1995. 427 с.

77. Резникофф Ч. Холокост. – СПб: Порядок слов, 2016

78. Рикер П. Я-сам как другой. - М.: Издательство гуманитарной литературы, 2008. 416 с.

79. Рождественская Е. Ю. Словами и телом: травма, нарратив, биография // Травма: пункты. Сборник статей / Сост. С. Ушакин и Е. Трубина. – Москва: Новое литературное обозрение, 2009. С. 108-132

80. Рорти Р. Случайность, ирония и солидарность. – Москва: Русское феноменологическое общество, 1996. 280 с.

81. Руднев В. Философия языка и семиотика безумия. – М.: Издательский дом «Территория будущего», 2007. 528 с.

82. Сальникова Е. В. Образы насилия в западном кинематографе 1910-1920-х гг.: ментальный субстрат «перманентной войны» // Вестник славянских культур. 2014. №4 (34). С. 178-195.

83. Самохвалова В. И. Человек и проблема его идентичности в современном посткультурном мире // Человек и гуманитарное знание. Ежегодник ИНИОН "Человек: образ и сущность". Вып. 2014. 2014. С. 175-203

84. Сараскина Л. И. Александр Солженицын. – М.: Молодая гвардия, 2008. 998 с.

85. Степанова М. С той стороны // Коммерсант Weekend. 2013. N 32. С. 16

86. Степанова П. Театр без кулис. Театральные опыты Ежи Гротовского. - СПб.: Гиперион, 2008. 192 с.

87. Степанова П. Театр и не-театр Ежи Гротовского. - М.: Совпадение, 2015. 215 с.

88. Тощенко Ж. Т. Травма общества: между эволюцией и революцией (приглашение к дискуссии) // Полис. Политические исследования. 2017. N 1. С. 70-84
89. Ушакин С. А. «Нам этой болью дышать»? // Травма: пункты. Сборник статей / Сост. С. Ушакин и Е. Трубина. – М.: Новое литературное обозрение, 2009. С. 5-44
90. Фрейд З. По ту сторону принципа наслаждения. – М.: Олимп, 1997. 568 с.
91. Фрейд З. Психология бессознательного. – М.: Просвещение, 1989. 448 с.
92. Фуко М. Археология знания. - Киев: Ника-Центр, 1996. 208 с.
93. Фуко М. О трансгрессии // Танатография эроса. Жорж Батай и французская мысль середины XX века / сост. С. Л. Фокин. СПб.: Мифрил, 1994. С. 111-132
94. Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. - СПб.: Academia, 1994. 408 с.
95. Хаге Ф. Чувства, погребенные под обломками. Как немецкие писатели справлялись с темой бомбежек // Неприкосновенный запас: дебаты о политике и культуре. 2005. N2. С. 337-347
96. Хайдеггер М. Бытие и время. – Харьков: Фолио, 2003. 503 с.
97. Хальбвакс М. Коллективная и историческая память [Электронный ресурс] // Неприкосновенный запас. 2005. №2. URL: <https://magazines.gorky.media/nz/2005/2/kollektivnaya-i-istoricheskaya-pamyat.html> (дата обращения: 22.04.2021)
98. Хикли К., Рихтер Г. Серия Герхарда Рихтера о холокосте вошла в постоянную экспозицию Рейхстага [Электронный ресурс] // The Art Newspaper. URL: <http://www.theartnewspaper.ru/posts/4868/> (дата обращения: 17.04.2021)

99. Хренов Н. А. Культура и историческая память (начало) [Электронный ресурс] // Культура культуры. 2021. № 1. URL: <http://cult-cult.ru/culture-and-historical-memory/> (дата обращения: 22.04.2021)
100. Целан П. Фуга смерти [Электронный ресурс] // Сайт переводчика Ольги Седаковой. URL: <http://www.olgasedakova.com/125/593> (дата обращения: 23.02.2018)
101. Шеппели К. Л. Двойной счет Травма: пункты. Сборник статей / Сост. С. Ушакин и Е. Трубина. – М.: Новое литературное обозрение, 2009. С. 276-302
102. Шнееде У. М. Изобразительное искусство 1914-1918 [Электронный ресурс] // Гёте-Институт. URL: <https://www.goethe.de/ins/ru/ru/kul/mag/20667939.html> (дата обращения: 17.04.2021)
103. Эльце З., Ваннер И. «Человекобойня»: искусство во время войны» [Электронный ресурс] // Deutsche Welle. URL: <https://www.dw.com/ru/человекобойня-искусство-во-время-войны/a-17576470> (дата обращения: 18.04.2021)
104. Юргенева А. Л. Медицинская фотография XIX века: образы нормы и патологии // Художественная культура. 2018. №1. С. 216-237
105. Юргенева А. Л., Зарицкая А. Б. Современные социальные фотопроекты в медиапространстве: эстетика и смыслы // Художественная культура. 2020. №1. С. 331-368
106. Юрьев О. Заполненные зияния. Книга о русской поэзии. -М: Новое литературное обозрение, 2013. 196 с.
107. Ямпольский М., Кириллова О. Кинематограф как травма, фильм как памятник, смысл как аффект (Беседа с Михаилом Ямпольским) [Электронный ресурс] // НЛО. 2013. № 124. URL: https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/124_nlo_6_2013/article/10688/ (дата обращения: 01.04.2021)

108. Adorno T. W. *Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft.* – Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1998. 342 S.
109. Anderson M. *The Edge of Darkness: On W.G. Sebald* // The MIT Press. Vol. 106. Oct. 2003. 102-121 p.
110. Balaev M. *Contemporary Approaches in Literary Trauma Theory.* - London: Palgrave Macmillan, 2014. 177 p.
111. Bataille G. *Informe.* – In: *Oeuvres complètes, v. 1.* - Paris: Gallimard, 1970. 283 p.
112. Bennett J., Kennedy R. *World Memory: Personal Trajectories in Global Time.* - London: Palgrave Macmillan, 2002. 230 p.
113. Berleant A. *Art, Terrorism and the Negative Sublime* // *Contemporary Aesthetics.* 2009. Vol. 7. Available at: <https://www.contempaesthetics.org/newvolume/pages/article.php?articleID=568> (accessed 13.10.2019)
114. Biggin R. *Immersive Theatre and Audience Experience: Space, Game and Story in the Work of Punchdrunk.* - London: Palgrave Macmillan, 2017. 233 p.
115. Brown C. S. *Music And Literature - A Comparison Of The Arts.* - London: University Press of New England, 1987. 289 p.
116. Caruth C. *Literature in the Ashes of History.* – Baltimore. John Hopkins University Press, 2013. 144 p.
117. Caruth C. *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History.* – Baltimore: John Hopkins University Press, 1996. 208 p.
118. Celan P. *Selected Poems and Prose.* - New York: Norton, 2001. 464 p.
119. Cizmic M. *Empathy, Ethics, and Film Music. Alfred Schnittke and Larisa Shepit'ko's Voskhozhdenie (1977, The Ascent)* // *Music, Collective Memory, Trauma, and Nostalgia in European Cinema after the Second World War.* Ed. by M. Baumgartner, E. Boczkowska. - New York: Routledge, 2019. P. 138-158.
120. Didi-Huberman G. *Images malgre tout,* - Paris: Editions de Minuit. 2003. 272 p.

121. Dix O. War Diary 1915–1916. - New York: Crown Publishers, 1987. 96 p.
122. Eyerman R. Cultural Trauma and Collective Identity // Eds. by J. C. Alexander, R. Eyerman, B. Giesen, N. Smelser, P. Sztompka. – Berkeley: University of California Press, 2004. 326 p.
123. Felman Sh., Laub D. Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History. – New York: Taylor & Francis, 1992. 312 p.
124. Felman Sh. The Juridical Unconscious: Trials and Traumas in the Twentieth Century. - Cambridge: Harvard University Press, 2002. 272 p.
125. Fox P. Confronting Postwar Shame in Weimar Germany: Trauma, Heroism and the War Art of Otto Dix // Oxford Art Journal. 2006. Vol. 29, N 2. 247-267 p.
126. Harris S. Return of the Dead: memory and photography in Sebald's Die Ausgewanderten. // The German Quarterly N 74.4. 2001. P. 379-391
127. Hartman G. The Longest Shadow: In the Aftermath of the Holocaust. - Bloomington: Indiana University Press, 1996. 192 p.
128. Hirsch M. An interview with Marianne Hirsch. Available at: <https://cup.columbia.edu/author-interviews/hirsch-generation-postmemory> (accessed 5 May 2018)
129. Hirsch M. The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust. - New-York: Columbia University Press, 2012. 320 p.
130. Jaggy M. Recovered memories // The Guardian. 22 Sept. 2001. Available at: <https://www.theguardian.com/books/2001/sep/22/artsandhumanities.highereducation> (accessed 13.08.2019)
131. LaCapra D. History and memory after Auschwitz. - Ithaca: Cornell University Press, 1998. 214 p.
132. LaCapra D. Writing History, Writing Trauma. - Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2001. 248 p.

133. Lang B. Holocaust Representation: Art Within the Limits of History and Ethics. - Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2000. 196 p.
134. Lejeune Ph. L'autobiographie en France. – Paris: Seuil, 2000. 224 p.
135. Lewis T. W. G. Sebald: The Past is Another Country // *New Criterion*, Dec. 86. 2001. P. 85-90
136. Long J. J. History, Narrative and Photography in W.G. Sebald's *Die Ausgewanderten*. // *Modern Language Review*. N 98.1. 2003. P. 117-137
137. Lyotard J.-F. L'enthousiasme. La critique kantienne de l'histoire. - Paris: Galilee, 1986. 113 p.
138. Mason W. Mapping a Life: A Review of W. G. Sebald // *The American Book Review*, May/June. 1999. P. 19-20
139. McCulloh M. Understanding W. G. Sebald. – Columbia: University of South Carolina Press, 2003. 240 p.
140. McEwen B. S., Gould E. A., Sakai R. R. // The vulnerability of the hippocampus to protective and destructive effects of glucocorticoids in relation to stress *Br. J. Psychiatry Suppl.*, 15, 1992. P. 18-23
141. Mitchell, W. J. *The Reconfigured Eye. Visual Truth in the Post-Photographic Era*. - Cambridge: MIT Press, 1992. 283 p.
142. Ozick C. The Posthumous Sublime. // *The New Republic*, 12 Dec. 1996. P. 33-38
143. Parry A. Idioms for the Unrepresentable, in *The Holocaust and the Text: Speaking the Unspeakable*, ed. Andrew Leak and George Paizis. – New York: St. Martin's, 2000. P. 109-124
144. Rambo Sh. *Post-Traumatic Public Theology*, co-edited with Stephanie Arel. - New York: Palgrave MacMillan, 2016. 312 p.
145. Sawyer D. *Lyotard, Literature and the Trauma of the differend*. – London: Palgrave Macmillan, 2014. 273 p.
146. Schlant E. *The Language of Silence. West German Literature and the Holocaust*. - New-York: Routledge, 1999. 256 p.

147. Sebald W. G. *The Emigrants*. - New-York: New Directions, 1996. 237 p.
148. Seel M. *The Two Meanings of 'Communicative' Rationality: Remarks on Habermas's Critique of a Plural Concept of Reason // Communicative Action: Essays on Jurgen Habermas's The Theory of Communicative Action*, ed. Axel Honneth and Hans Joas - Cambridge: MIT Press, 1991. P. 36–48
149. Tal K. *Worlds of Hurt. Reading the Literature of Trauma*. - New-York: Cambridge University Press, 1996. 316 p.
150. Wiesel E. *Dimensions of the Holocaust*. - Illinois: Northwestern University Press, 1977. 90 p.
151. Winter J. *Sites of Memory, Sites of Mourning: The Great War in European Cultural Memory*. – Cambridge: Cambridge University Press, 2000. 320 p.