

ФЕНОМЕН ВТОРИЧНОГО СВИДЕТЕЛЬСТВА: МЕЖДУ БЕЗРАЗЛИЧИЕМ И «ОТКАЗОМ ОТ НЕДОВЕРЧИВОСТИ»

Елена Трубина*

Summary

The paper is devoted to the phenomenon of «secondary witnessing» and its peculiarities in contemporary Russia. «Secondary witnessing» is understood here in a twofold sense: as the contemporary responses to eye-witness testimonies and as bearing witnesses to those episodes of common traumatic history that cannot be directly experienced but retain their importance. The author asks what happens to memory when it undergoes numerous distortions and transformations as it gets passed from one generation to another. The article develops a theoretical framework of indirect memory of traumatic events and its embodiment in artistic representations. Using a few examples taken from the Internet and Russian conceptual art, the author discusses the impact the Internet has on transmittance of memory and redemptive potential of witnessing.

Keywords: traumatic memory, secondary witnessing, Internet, GULAG, redemption, community.

«Дело» никогда не будет решено –
или не перестанет подлежать разрешению.
Ж.-Ф. Лиотар

В поисках визуализаций отечественных коллективных травм я нашла обычный вроде бы сайт, посвящённый ГУЛАГ: чёрный фон заставки, белая колючая проволока, кроваво-красные буквы¹. (ил. 1) Однако нейтральное подробное объяснение того, чем оборачивалась статья № 58 Уголовного Кодекса 1926 г. для наших соотечественников, здесь соединено с чьей-то личной историей. Эпизоды лагерной жизни («...избитую до полусмерти



Ил. 1

* Елена Трубина – доктор философских наук, профессор кафедры социальной философии Уральского государственного университета (г. Екатеринбург), e-mail: eletru@hotmail.com.



Ил. 2

двенадцатый параграфы знаменитой статьи, можно вглядываться в детали быта («четезухи» – жуткие неподъёмные ботинки из автомобильных покрышек Челябинского тракторного завода) (ил. 3), вслушиваться в суждения о тех, с кем сталкивала рассказчицу лагерная жизнь. Морализирование («...и нельзя сваливать вину за все преступления на Петрова, Иванова, Сидорова и т. д. Ведь во всех этих преступлениях есть и наша вина, наша агнецкая покорность и молчание, наша трусость и страх. Мы сами виноваты в том, что с нами произошло в прошлом, и в том, что с нами происходит в настоящем. Мы сами себя наказали») сопровождается всё новыми деталями лагерного быта:



Ил. 3

«Как только из кухни выносили пищевые отходы, группа “доходяг” – человек пятнадцать – застывала в положении “стойка”. В числе первых делал “стойку” профессор Николай Николаевич Колчанов – оратор, способный очаровать и увлечь любую аудиторию своими вдохновенными речами. Стоило лишь “кухонным мужикам” удалиться, как все эти голодные, обезумевшие люди кидались к отливу и, отталкивая друг друга, выгребали руками рыбную чешую, пузыри и рыбы кишки, заталкивая всё это поспешно в рот». (ил.4)

Согласимся, трудно представить знакомые нам типы «людей Сети» – подростка, проводящего полжизни в чатах и форумах; успешного интеллектуала, периодически сгружающего на свой ноутбук новый технотриллер Кленси; финансиста, отслеживающего котировки, или индивида, подсевшего на поиск и скачивание «развлекательного контента», – даже вбивающими в поисковик слово «ГУЛАГ», не только вчитывающимися в отрывки, подобные приведенному. Школьники, которым *задали*, политические активисты, родственники погибших и сгинувших – такие категории возможных

и к тому же раздетую, меня отвели в “холодную”. Сквозь незастеклённое окошко в камеру намело снега. На улице в тот день было 54 градуса мороза») сопровождаются карандашными зарисовками. Героиня на них изображена хрупкой молодой девушкой, а характер одного рисунка заставляет вспомнить бумажных кукол, каких мы рисовали в детстве: огромные глаза, тонкая талия. (ил. 2) Узнавая, чем были чреваты для осуждённой первый, второй,

посетителей подобных сайтов приходят на ум, и возникает вопрос о неизбежной, наверное, сегодня непредсказуемости рецепции как документов, так и художественных воплощений трагического опыта.

С этой тенденцией сталкиваются те из сегодняшних художников и авторов, для кого память становится импульсом, источником, предметом, иногда и кошмаром творчества, и кто,



Ил. 4

так или иначе, участвует во «вторичной» репрезентации травматических событий, включая в качестве одного из существенных моментов в свои произведения сложность работы памяти, многократно опосредованной предшествующими воплощениями. «Вторичность» современной художественной и интеллектуальной репрезентации истории, прошлого, памяти проистекает, прежде всего, из неизбежного поколенческого разрыва между теми, кто катастрофы XX века непосредственно претерпевал и вынужден был свидетельствовать о своём опыте, и теми, кто, такого опыта не имея, счёл его личным вызовом — по семейным, этническим, идеологическим, художественным причинам. В статье и пойдёт речь о таких вторичных свидетельствах и их рецепции в сегодняшнем интеллектуальном и художественном контексте. Одна из составляющих этого контекста — то обстоятельство, что живых носителей памяти о ключевых травмах XX столетия остаётся всё меньше. Другая — то, что травмы предыдущего столетия сосуществуют, если не конкурируют, в памяти с травмами недавними. Третья — трансформации социальности, оттенённые недавними травматическими событиями и описываемые аналитиками с разной степенью апокалиптичности как «распад общественных и семейных структур и связей»², «дезертирующий индивидуализм “расслабленных”»³, «обобществление частной жизни на фоне широкомасштабной приватизации социального измерения»⁴ или как возникновение «негероических сообществ»⁵. Сосуществование в публичном пространстве и в индивидуальной и семейной памяти старых и новых коллективных травм сопровождается пролиферацией и размыванием сообществ, которым так или иначе репрезентации этих травм адресованы.

Рецепция иных произведений сопряжена с сопротивлением читателя рассказываемому, его критичностью; в то же время предназначенные для массового потребления книга, игра или фильм расчитаны на «добровольный отказ от недоверчивости»⁶, что воплощается в полной поглощённости книгой, игрой, в забвении окружающего мира и самого себя. Сонм свидетельств травмы и имеющих к ним касательство визуальных артефактов, порождённых прошлым веком, предполагает специфический читательский настрой и, прежде всего, готовность выслушать или всмотреться, то есть впустить в себя

сложные и тревожные содержания, которые могут лишить сна, обречь на тягостные раздумья. Публикой здесь в пределе оказываются все — те самые будущие поколения, о которых некогда с надеждой думали люди, поставленные в невыносимые обстоятельства, но обладавшие волей к свидетельству. Сознательно вычёркивать себя из числа адресатов такого рода посланий вряд ли кто решится: слишком весома императивность обязанности помнить, которую налагают на себя современные общества. Однако, с моей точки зрения, нам ещё предстоит набраться трезвости, чтобы проанализировать, что именно происходит со свидетельствами, с нарративами травмы, когда они попадают в публичную сферу, и какова реальная динамика процессов увековечивания и забвения травм в начале XXI века. Дело не только в том, что гедонизм консюмеризма и своекорыстная логика политического обрекают даже недавние травматические события на забвение: первая — не впуская «тревожное» в горизонт забот своего субъекта, вторая — его апроприацией в инструментальных целях. Дело ещё и в том, что увековечивание, если оно происходит, осуществляется по нарастающей такими агентами и в таких формах, что бросает вызов и этической бесчувственности, и эстетической чувствительности публики.

Между надеждами на катарсис и невозможностью искупления

Вернёмся к сайту о ГУЛАГ. Сайт, как многие у нас, — безымянный: имя его создателя не указано. Если с тем, что неизвестен также и автор текста, посвящённого 58-й статье, смиряешься легко, ибо такую мог написать кто угодно, от третьего лица, чтобы познакомить читателя с абсурдом сталинской юриспруденции, то невозможность узнать, чьи это рисунки и чьи это воспоминания, огорчает именно потому, что выполнены они от первого лица. Кто оно, это лицо? Жива ли она? Что побудило создателей сайта использовать именно её воспоминания? Лежал ли в основе желания обнародовать её свидетельства чей-то сыновний или дочерний долг? Или воспоминания и рисунки привлечены лишь для того, чтобы оживить историко-юридический экскурс? Авторитетность морали, которую несёт в себе экскурс («Это не должно повториться!»), подкрепляется здесь свидетельством очевидца, имени которого мы не знаем. Подкрепляется ли? Ботинки из автомобильных шин, бесконечные перемещения из лагеря в лагерь — что скажет рассказ об этом тому, чью семью лагеря не коснулось? С каким уже впитанным опытом окажется сопряженным этот рассказ? Скажут: коснулось всех, ибо, как известно, одних сажали, другие сажали. Но именно этот исторический расклад и делает проблематичным исполнение той самой *общей* обязанности помнить, о которой ритуально вспоминают в мемориальные дни. Погребённые под бездной *доступно* в интернете, зывают ли ещё такие свидетельства — к чему, добиваются — чего?

Рассказчице удалось выжить, вернуться, рассказать о пережитом, но имя её в процессе трансляции воспоминаний с одного медиума на другой исчезло. Работе нашей идентификации и нашего воображения нужны даты и названия, имена и подробности, в противном случае нам не за что зацепиться. А иногда нам и не нужно ничего, кроме имён. Сегодня немало говорится о минималистском, номиналистском, именователем режиме, характерном для современного искусства. 58169 имён погибших во Вьетнаме солдат, выбитых на черной полированной гранитной стене знаменитого вашингтонского мемориала, могут служить эмблемой этой тенденции. Поимённое название погибших и пропавших без вести потому так значимо, что это последний долг живых. Рассказчица понимала, что, называя тех, с кем столкнула её лагерная жизнь, она спасает их от забвения. Но кто спасёт от забвения её? Не полностью представляя, где имели место описанные эпизоды, понимая, что нас знакомят лишь с отрывками, не зная имени рассказчицы, мы досаждаем, но тем не менее вполне в состоянии поместить сделанное ею как в документальный контекст, так и в контекст эстетический. Соединение рисунков и подписей к ним является, возможно, одной из самых плодотворных художественных стратегий репрезентации травмы (я вернусь к этому ниже).

Листая страницы – параграфы статьи, терпеливый посетитель всё больше узнает о судьбе рассказчицы. Упоминаются места заключения – Красноярск, Норильск, невольничий рынок Злобино. Ей довелось работать медсестрой в больнице и рабочей в морге, копать могилы и грузить бочки, заменять искорёженные морозом рельсы. Упоминаемые рассказчицей другие – бывший стахановец, бывший тяжеловес, бывший профессор – называются поименно и изображаются уважительно. И безымянные солдаеры – медленно истекающая кровью девочка, одиннадцать мокрых голых женщин, несколько часов ожидающих одежду из прожарки, даже «жмурики» – обо всех рассказывается сочувственно. Не обходится и без горького юмора:

«Мне предстояло закопать могилу, в которой помещалось двести пятьдесят трупов. “Простите меня, братья мои! Это чистая случайность, что я ещё не с вами»».

Одна из последних картинок изображает рассказчицу припавшей к могиле, а ниже говорится:

«Мама! Я выполнила твоё желание... И на кресте твоём клянусь: всё, что здесь написано, – правда. А правда вечна. Но иногда эта правда ужасна. Может, такую правду лучше вычеркнуть из памяти? Но что тогда останется? Ложь, только ложь!» (ил. 5)

Пафос рассказчицы связан, скорее всего, с теми прозрениями, которые принесла лагерная жизнь в отношении природы режима, поддерживающего в людях энтузиазм и веру изощёренным манипулированием. Неслучайно одна из попыток описать лингво-социальный эксперимент, масштабно реализованный советскими властями, называлась *Ложь как состояние сознания*⁷. Вместе с тем рассказчица раз-



Ил. 5

ворачивает, по сути, Фрейдову дилемму: вычеркнуть из памяти невыносимые воспоминания или вывести их на свет сознания и тем самым излечиться. Заметим в её восклицании следы обета: «Мама! Я выполнила твоё желание!» Мы не знаем, в чём заключалось это желание, но нам легко представить мать, желающей дочери выжить. Но можно прочесть это восклицание и так, что мать хотела, чтобы дочь была *моральным* свидетелем пережитому, способствуя его

конечному искуплению. В текстах людей, выживших в нацистских и сталинских лагерях, в текстах, которые, признаюсь, сливаются в моей читательской памяти в единое устрашающее повествование, памятна специфическая интонация *жертвы*: автор, исполненный решимости превратить себя во вместилище, в живой резервуар памяти, понимает, что психологическая цена воспоминаний будет, возможно, непомерной, но образ *искупительной жертвы*, кажется, витает в его сознании. Предельное событие, каким явился в одних случаях Холокост, в других – ГУЛАГ, мобилизует образность *священного*, позволяющую преодолеть разрыв между трагическим прожитым временем и временем вечности, наделяя свидетелей миссией сохранения увиденного и пережитого *для вечности*.

Вместе с тем истина, которую мы почерпнули у Фрейда, заключается в том, что вытесненные воспоминания могут систематически вызывать неадекватное поведение субъекта. Страдающие от травматических воспоминаний могут чрезмерно реагировать на события настоящего. В рассуждениях о травмах индивидов подчеркивается терапевтическая благотворность исцеления, состоящая в том, что прошлое, в плену которого находит себя индивид, его отпускает, и он может двигаться вперёд, жить дальше. Об исцеляющей силе знания истины речь идёт и в контексте коллективной памяти. Так, этот момент составлял немаловажную часть дискуссий о «немецкой вине», о польском или французском прошлом в 1960–80-е гг.⁸

Бесспорно, что это индивидуальная память подчинена законам бессознательного, тогда как функционирование памяти коллективной по преимуществу обусловлено нуждами функционирования политического режима, надёжным способом легитимации которого является продуцирование таких репрезентаций прошлого, с которыми могло бы идентифицироваться максимальное число членов общества. Тем не менее подоплекой многих призывов реконструировать замалчиваемые воспоминания является убеждение в том, что если воспоминания публично не обсуждаются, если о них не знают, то, подавленные, они усугубляют общественный невротизм. Французский философ

Жан-Луи Деотт, размышляя, какой вызов традиционной эстетике бросило событие 11 сентября, справедливо подчеркивает, что исцелению должны подлежать и представители лагеря преступников — «анестезированные ликвидаторы»:

«Как излечить не только “лазарей” ... выживших узников концентрационных лагерей, но и анестезированных, бесчувственных, чья идеология была “твердокаменной”, от того факта, что они были предоставлены — или предоставили себя — в распоряжение тех или иных сил? Как вывести их из распорядка, при котором они превратились в инструменты, который привёл к тому, что они ни о чём не жалеют, что они не говорят или же горды тем, что сделали?»⁹

Если же травматические, вытесненные общественные воспоминания «открыть», если сделать их эксплицитными и сознательными, исцеление возможно. В противном случае, прошлые травмы окажутся чреватými новой иррациональностью. Надежда на искупление, на социальный катарсис, который способна принести правда о прошлом, двигала многими узниками, часть которых стала свидетелями-авторами воспоминаний. Двигает она и создателями архивов, и педагогами. Джеффри Хартман, создатель Фортуноф-архива (в котором собраны видеосвидетельства переживших Холокост) в Йельском университете, подчёркивает, что особенно необходима эмоциональная общность слушателей и свидетеля. Только при этом условии, считает он, архив выполнит свою главную функцию — педагогическую.¹⁰ Даже беглый анализ интернет-ресурсов, посвященных ГУЛАГ и другим коллективным травмам в нашей стране, убеждает, что второе и третье послевоенные поколения — дети и внуки тех, кто пострадал, — причастны и к созданию сайтов, и к сбору воспоминаний, их классификации, выкладыванию на сайты, поддержанию последних в порядке. Так, создана компьютерная база данных *Воспоминания о ГУЛАГе и их авторы*¹¹, которая содержит биографические и автобиографические публикации, вышедшие после перестройки.

Но, опять-таки, как часто ресурсы, подобные этой базе, посещаются? Каковы их реальные социальные, и в частности педагогические, функции? Как образуется и образуется ли в наших обстоятельствах эмоциональная общность между выжившими и живущими сегодня? На что надеется тот, кто жизнь посвящает сбору тяжёлых, невыносимых свидетельств? Кто будет читать то, что тяжело слушать? Запишется ли на курс, посвящённый травме, Холокосту, ГУЛАГ, тот, кто сам себя считает травмированным? Ведь то, что мы обнаруживаем себя в культуре, где желающих пожаловаться, представить свидетельство собственной виктимизации гораздо больше, чем способных выслушать, становится всё более очевидным. На какие тогда болевые точки в студенческих душах будут нажимать преподаватели?

Ошибка создателей сайта о ГУЛАГ — отсутствие имени автора воспоминаний и рисунков — может служить эмблемой того, что авторы таких непростых текстов, какими являются свидетельства о травматическом опыте, сближаются сегодня с большинством созда-

телей философских, социологических и прочих текстов — по характеру обращения с ними. Размытость границы между информацией и знанием приводит к тому, что в рефератах и статьях, головах и, опять, на сайтах фигурирует бесчисленное количество вырванных из контекста фрагментов. Чьи они, результатом чьих опыта и интенций явились — всё это отступает на задний план по сравнению со свободой произвольного комбинирования чего угодно с чем угодно — для составления реферата ли, дипломной работы, сайта, даже дневника.

В каком-то смысле происходящее заставляет вспомнить описанную В. Беньямином ситуацию произведения искусства в век механической воспроизводимости. Доступность репродукций картин, пластинок с музыкой сближает искусство и повседневную жизнь и служит демократизации искусства. Но небывалое умножение объектов эстетического переживания или не меняет природы взаимодействия зрителя и объекта, или делает его в полном смысле личным делом каждого: в приватной сфере собственного обиталища зритель вправе относиться к эстетическим объектам как части домашнего интерьера, не рассчитанного на критические рефлексии или обсуждение. Аналогия, которую я хочу провести, заключается в следующем. С одной стороны, нарастание популярности *webjournals* и блогов свидетельствует о том, что, в пределе, каждый хочет сделать других свидетелями его, любимого, перипетий и эскапад; с другой стороны, замороженный обилием информации, «человек Сети» самим характером её функционирования подталкивается к тому, чтобы личностные измерения тех или иных фрагментов знания расценивались им как заведомо иррелевантные. Мне кажется, это последнее обстоятельство и проявилось в том, что воспоминания лагерной узницы были привлечены для демонстрации «правды о ГУЛАГ», как если бы эта правда чего-то стоила без людских имен.

Первый раз воспоминания и рисунки Ефросиньи Керсновской были опубликованы в перестроечных *Огоньке* и *Знамени*¹², и знание об этом помогает лучше представить траекторию, проделанную нашим обществом: от вершин перестроечной мемориальной энергии к радостно стагнирующему плато современности, от бережно сохраняемых в конце 1980-х гг. журналов («Детям покажу, в какое время жил!») до индифферентно-ленивого пролистывания сегодняшнего глянца.

Вторичное свидетельство: абрис понятия

Нобелевский лауреат, венгерский писатель Имре Кертес, автор романа *Без судьбы*, посвящённого Холокосту, сказал в своей нобелевской речи:

«В моей ...“карьере” есть нечто паразитическое, нечто абсурдное, нечто такое, что немыслимо осознать, не поддавшись искушению веры в существование сверхъестественного порядка вещей, провидения, метафизической справедливости, иными словами, искушению самообмана — то есть подвергнуть себя опасности напороться на рифы, погибнуть, утратив глу-

бинную и мучительную связь с миллионами тех, кто погиб, так и не познав, что есть милость. Трудно быть исключением; и коль скоро судьба уготовила нам такую участь, нам должно смириться с абсурдным порядком вещей, который с непредсказуемостью расстрельной команды распоряжается нашей жизнью – заложницей бесчеловечной власти и кошмарных диктатур».¹³

Кертес формулирует, по сути, манифест свидетеля, живущего в эпоху, когда искупление, «милость», не сподобившись которой погибли миллионы, невозможны. Отметим отзвуки античной трагедии в уподоблении абсурда современного существования расстрельной команде. Античная неотвратимость судьбы, рока трансформируется в непредсказуемость смерти: ты, или не ты, будешь следующим. Трагическое страдание античного героя выводит его из-под власти природных стихий, законов родовой мести. Гибель неизбежна, но она несёт с собой катарсис, очищение, искупление. По Кертесу, допущение искупления (божественного ли, трагического ли) – самообман. Но сюжет искупления настолько вездесущ, настолько органично встроен в традиционные нарративные схемы и консервативные эстетические представления¹⁴, что с неизбежностью воспроизводится и сталкивается – иногда в ходе непримиримых дебатов – с противоположным видением прошлого и будущего. Деконструкция постмодернистской историографией основных источников и механизмов сохранения коллективной памяти, сопровождаемая скепсисом по отношению к ауре сакральности, которой, в восприятии немалого числа людей, обладают такие события, как искупительная жертва Иисуса Христа, Французская революция или Холокост, привела к осознанию невозможности «закрытия» значимых страниц истории.¹⁵ Эстетика, сознающая дилеммы репрезентации, открытая её пределам, культивирующая неопределённость, отстаивающая невозможность полного, исчерпывающего понимания происшедшего, является тем самым антиискупительной, сопротивляющейся какому бы то ни было обетованию и обещанию. На антиискупительный пафос некоторых современных, связанных с травмами работ мне и хотелось бы обратить внимание.

На одной из выставок, приуроченных к Московской биеннале современного искусства (январь–февраль 2005 г.), была выставлена серия картин известного художника Дмитрия Гутова. Картины представляют собой монохромные холсты, на которых «родным» шрифтом воспроизведены названия некоторых культурных артефактов – от *Правды* (газеты, издававшейся в советское время), *Нового мира* (популярной тогда же и во времена перестройки «толстого журнала») и даже *Системы трансцендентального идеализма* Шеллинга до некоей «композиции для молитвенной концентрации». Этот «иконостас» отсылает, мне кажется, к эклектичности, лоскутности сознания соотечественника, способного достичь «молитвенной концентрации», созерцая самые разнообразные и никак друг с другом не связанные культурные знаки. (ил. 6)

В число картин входило и полотно, на котором – коричневым по чёрному – значилось: «Граждане! При артобстреле эта сторона улицы



Ил. 6

ночку ведь такое задание не выполнишь – трафарет большой, твёрдый, его надо плотно прижимать к стене, чтобы краска не размазалась, и я разбудила только что отдежурившую Таню. И мы пошли. Краска была красно-коричневая, ну вот как полы красят... Ведь в июне–июле 1943 г. в городе было уже много людей – наши войска готовились к наступлению, и военные ходили по Невскому, и гражданские, тогда уже работали кино-театры, театры, филармония. И когда начинался обстрел, могло погибнуть очень много народу сразу. Снаряды прилетали с запада, поэтому восточная, чётная, сторона Невского была опаснее западной. Помню, однажды снаряд попал в трамвайную остановку в начале Невского – там человек семьдесят разом полегло, и убитые были, и раненые. А ведь предугадать начало обстрела невозможно. Это когда самолёт летит, мы его с вышек засекаем – я как раз была во взводе разведки и наблюдения – и даём сигнал к тревоге. А при обстреле, пока первый снаряд не упадёт, никакой тревоги. Один раз я сижу на вышке, она как раз напротив Екатерининского садика была, всё тихо и спокойно, вдруг грохот – и деревья летят вверх корнями...»¹⁶

Здание школы № 210 – 14-й дом по Невскому проспекту, самый знаменитый из тех немногих, где сохранилась надпись: тротуар в этом месте достаточно узок, поэтому и самый невнимательный прохожий обязательно её заметит. Именно надписи стали метонимическими заместителями блокадного опыта: около таких «отмеченных» домов проходят торжественные церемонии.¹⁷ На вопрос интервьюера о том, почему же цвет надписей другой, свидетельница поясняет: «А это не наша надпись. Она как бы реконструирована, воспроизведена здесь – шрифт и текст совпадают, а цвет нет. И появилась она через много лет после войны – в память о блокаде. наших надписей нет давно, их стерли сразу же, как только пропала в них надобность»¹⁸. Между этим свидетельством очевидца и художественной интерпретацией надписи – существенная дистанция, множество стираний и

наиболее опасна». (ил. 7) Расположенная так, чтобы открывать знакомство с серией, только эта картина отсылала к реальному историческому эпизоду, который в описании «первичного» свидетеля – бойца МПВО Любови Коробовой – был связан вот с чем:

«Мне командир дал неполное ведро краски, кисть и трафарет. Но в оди-



Ил. 7

воспроизведений, буквальных — как то, о чём упомянула рассказчица, — и метафорических, множество опосредований (мне кажется, я до сих пор помню фотографию с этой надписью в школьном учебнике по истории). Но не будем забывать, что даже минимальное знание о блокаде уже фигурирует как часть определённой рамки интерпретации, которая, в свою очередь, определена системами ценностей и дискурсивными практиками, семиотическими механизмами и конфигурацией властных отношений. На наше постсоветское отношение к травмам и их репрезентациям влияет наследие той поры, когда доминировала одна «объективная» версия исторического объяснения, характерными примерами которой является название «мирными советскими гражданами» жертв нацистской резни в Бабьем Яре¹⁹ и другие, знакомые до тошноты, «эвфемизмы».

Удачно объединяя аналитичность концептуалистской традиции и эмоциональную нагруженность перцептивного искусства, художник привлёк внимание к двусмысленности ситуации сегодняшнего субъекта памяти, непростые отношения которого с памятью и историей отягощены советскими мнемоническими практиками. Последствия крайностей в культивировании обязательного, навязанного, «вспоминания» проявляются и в таких вот высказываниях молодых людей: «Я вырос в Ленинграде. На каждую годовщину к нам в школу приходили блокадники и рассказывали о блокаде — я больше не могу об этом слышать. Для меня блокада так же далека, как и штурм Монголии...»²⁰.

Исследовательница, привлечённая Санкт-Петербургским отделением Гёте-Института для проведения немецко-российского проекта, посвящённого блокаде Ленинграда, проводит параллель между пестротой и неоднозначностью памяти о блокаде ленинградцев и работой памяти немецких подростков. При этом она ссылается на исследования немецким психологом Харальдом Вельцером межпоколенческой передачи памяти на примере знаний немецких подростков о национал-социализме. Х. Вельцер приходит к парадоксальному выводу: активное обсуждение немецкого фашизма в прессе, политика разоблачения преступлений и национального покаяния, педагогические усилия, просветительские программы не принесли желаемых результатов. Он пишет:

«Видимо, именно успешное просвещение молодого поколения о преступлениях прошлого приводит детей и внуков к желанию поместить родителей, бабушек и дедушек в этом космосе ужаса так, чтобы его тень на них самих не падала».²¹

В серии художника Гутова «блоkada» фигурирует как часть тех обязательных культурных знаков, которые каждый в положенное время усвоил и способен ими успешно оперировать. Художник же, с одной стороны, воссоздавая безличную иконографию, с другой — сохраняя аутентичный цвет надписи, с одной стороны, помещая её *в ряд* с *Правдой* и *Новым миром*, с другой стороны, выдвигая её на передний план, балансирует между вовлечённостью и нейтральностью, идеологией и воображаемой свободой, трезвостью и игрой. Сказанное,

мне кажется, позволяет квалифицировать серию Гутова как пример вторичного свидетельства, как пример, иначе говоря, такой художественной стратегии, носители которой не желают «брать в скобки» то, какими путями приходит к ним память о событиях, случившихся, когда их ещё не было на свете.

Неизбежным следствием того, что число живых свидетелей Холокоста, ГУЛАГ, Второй мировой войны сокращается, является трансформация живых устных личных воспоминаний в те или иные культурные репрезентации. Немецкий теоретик памяти Ян Ассман говорит в этой связи о переходе *коммуникативной* памяти в *культурную*.²² У событий XX века неумолимо остаётся всё меньше свидетелей, но тем, кто начал тягостный труд рассказывания об увиденном, общественное внимание было гарантировано. Вызов для новых свидетелей новых катастроф состоит в том, что их голоса звучат в уже сильно переполненном свидетельствами публичном пространстве.

Приведу на этот счёт свое амбивалентное переживание. Видеозаписи свидетельств жертв Холокоста сосредоточены в Фортуноф-архиве Йельского университета (уже упомянутом выше). Ты попадаешь на сайт архива, видишь среди его продукции фильм компании PBS *Свидетель: голоса Холокоста*, читаешь сопровождающие его восхваления: «Созданный на основе интервью, записанных для Фортуноф-архива в конце 1970-х – начале 1980-х гг., *Свидетель* – экстраординарен и не похож на другие документальные фильмы», «приковывающий внимание ... мощное образовательное средство», «повествовательная подлинность, редко встречаемая в масс-медиа, ... оригинальный вклад в наше понимание Холокоста». «Кликаешь» «линк» магазина, продающего фильмы компании, и среди бестселлеров 2004 года обнаруживаешь фильм, посвящённый Освенциму: «компьютерные реконструкции на основе недавно обнаруженных планов лагеря», «архивные видеоматериалы», «свидетельства свыше ста человек, среди которых бывшие нацистские преступники, впервые дающие интервью», DVD плюс книга в твёрдой обложке, «заплатив 59.98, вы сэкономите пять долларов!».

Понятно, что рекламирование такого специфического «продукта» в полном соответствии с правилами рыночного продвижения нового товара не может не коробить. Глубокие изменения в технологии сбора и воспроизведения данных, беспредельно расширяя возможности памяти, с одной стороны, оборачиваются её «индустрией», одним из проявлений которой является умножение числа свидетельств недопредставленных в прошлом участников истории. С другой стороны, эти изменения обрекают свидетельства на конкуренцию и с совершенно другой «медийной» продукцией, и с родственной продукцией индустрии памяти. В итоге травмы словно конкурируют между собой за общественное внимание. Погрёбённость живых свидетельств под уровнями и слоями опосредствований, сопровождающаяся рекламой, заставляет размышлять о функционировании памяти в контексте масс-медиа и массовой культуры, о том, что причастному к травме че-

ловеку необходимо считаться с тем, как знание об этой травме стало его достоянием, откуда к нему пришло.

Ярко выраженная сегодня общественная озабоченность памятью и спецификой её воплощения связана с изменением структур темпоральности в конце XX — начале XXI вв. Исторические события и целые эпохи смешиваются и накладываются друг на друга вместе с множеством культурных достояний и стилей жизни, которые — благодаря глобализации — доступны сегодняшнему индивиду в изобилии. Чувство исторической дезориентации является лишь одним выражением перемен в структуре темпорального опыта. Знание о прошлом и его описания влияют на представления индивида о будущем, и, в свою очередь, допущения в отношении будущего, связанные с ним надежды и страхи предопределяют динамику памяти и забвения. Поколение, которое не пережило главных событий XX века, знает о них из фильмов и свидетельств, картин и монументов, особых мест и специфических вариантов поведения. Будь оно словесное или материальное, символическое или физиологическое, Холокост и ГУЛАГ оставили внушительное наследие. Попытки интеллектуалов и художников осмыслить это наследие реализуются с учётом достижений концептуального искусства и новейшей гуманитаристики. Многие пытаются вписать приобретённую память о прошлом опыте в сегодняшний ландшафт. В этой группе интеллектуалов есть свои звёзды, свои классики, среди которых следует прежде всего назвать французского режиссера Клода Ланцмана, нашедшего в фильме *Шоа* новые способы работы со свидетельствами; американского архитектора Дэниэла Либескинда, спроектировавшего парадоксальный, деконструирующий конвенциональную историю Еврейский музей в Берлине; Стива Райха — американского композитора-минималиста, передавшего в композиции *Другие поезда* одно из главных преследующих его поколение ощущений: не быть там физически, но жить под бременем этой памяти; немецкого скульптора Йохена Герца, который своими исчезающими и невидимыми монументами одним из первых проблематизировал специфику рецепции художественных репрезентаций травматического простыми горожанами; французского художника Кристиана Болтански, оспаривающего документальность фотографии и пытающегося воссоздать в своих инсталляциях общую, а значит, ничейную память. Эту генерацию, а точнее, группу художников объединяет то, что она активно включает в свои объекты то, какими опосредованными путями к ним пришла история, участниками и жертвами которой были те, кто старше их. Изображается в итоге их собственный, многократно опосредованный опыт памяти — не больше. Но и не меньше.

Вторичное свидетельство поэтому — это свидетельство о свидетельстве, это воспоминание о воспоминании, это замещение другого в отношении к прошлому. В акте вторичного свидетельства проявляется не столько культурная локализованность автора, сколько момент осознания им своей связи (или установления этой связи) с чем-то таким, о чём добровольно никто не хотел бы узнать, что добровольно никто не хотел бы пережить. Вторичное свидетельство отличается либо от-

рицанием, либо скепсисом в отношении превалирующей эстетической, мыслительной, нарративной традиции.

Одним из первых термин «вторичное свидетельство» использует теоретик литературы Теренс Де Пре в книге *Выживший: анатомия жизни в лагерях смерти*. Де Пре, ставя под вопрос популярное психоаналитическое толкование опыта людей в нацистском лагере²³, подчёркивает, что аутентичные свидетельства людей, живших в лагерях, когда систематическое истребление стало повседневной практикой (то есть после 1943 года), позволяют оспорить этот тезис. Критически разбирая авторитетные очерки Бруно Беттельхайма²⁴, в которых «инфантильные» узники осуждались за то, что не бросали вызов смерти ценой собственной жизни и не утверждали тем самым ценность личной автономии, Де Пре допускает, что австрийский психоаналитик, собственный опыт пребывания которого в лагере ограничивался лишь одним годом, попал под влияние литературных конвенций, предполагающих прославление индивидуального героизма. Его свидетельство, пусть и «первичное», оказывается тем самым фундаментально искажённым. Де Пре замечает, что предубеждение против «просто выживания», то есть того, чему было подчинено лагерное существование, проистекает из пропасти между осмысленным существованием в условиях цивилизации (единственно к которому, считает он, приложимы психоаналитические премудрости) и существованием за гранью смысла.

Для наших целей, однако, особенно важны рассуждения де Пре о рецепции лагерного опыта, запечатлённого выжившими:

«Просто потому, что они – выжившие, прошедшие через лагерь мужчины и женщины – в наших глазах подозрительны. Но если мы примем во внимание специфическую природу их идентичности – не только как выживших, но выживших в тех местах, – подозрительность углубляется до шока и отрицания. Опыт концентрационных лагерей представляет настолько чрезвычайное зло, что мы тоже, когда до нас доходит очередь с ним столкнуться, испытываем психологический дисбаланс. Мы тоже утопаем в кошмарах, в муках, никак с нами не связанных, но каким-то странным образом переживаемых как часть нашего самого глубокого и скрытого существа. Ужас лагерей – с нами. Некоторое отвратительное впечатление от Освенцима – в каждой голове, удалённое от сознания, и не только как вытесненное восприятие исторических событий, но как образ, оживляющий демоническое содержание наших наихудших страхов и желаний. Этот образ – с нами, и всё, с ним связанное, всё, что вносит это в сознание, приносит с собой ужас, чересчур огромный и слишком личный, чтобы надёжно ему противостоять».²⁵

Де Пре, выводя Освенцим из коллективного бессознательного, настаивает, по сути, что он потому представим, что представляет собой пик воплощения деструктивного человеческого воображения. Эта позиция сближает Де Пре с теми критиками модерности, и прежде всего Зигмундом Бауманом, которые связывали Освенцим с «духом модерности», не выдержавшей столкновения с «плюрализмом человеческого

мира».²⁶ Бауман тоже говорит о тайных мечтах и страстных желаниях. Только, уточняет он, эти желания и мечтания были устремлены к одному – к искоренению сорняков в саду человеческой культуры, где ровными рядами процветают виды и подвиды, от которых ясно, чего ожидать, полностью контролируемые и рационализируемые. Бауман также считает, что такие мечты и усилия, издавна присущие человечеству, породили институты, отвечающие единственной цели – инструментализации человеческого поведения.²⁷

Проникновенно описавший в книге, чем в своей душе платят выжившие за то, что остались живы, Де Пре говорит о тёмных невыразимых сторонах воображения, увлечённого разрушением и болью, издевательствами и осквернением, о «самых ужасных играх разума», которые, проявляясь прежде лишь в литературе, религии и фольклоре, сновидениях и хтонических мифах, нашли для себя особый образ, обрели конкретную форму в концентрационных лагерях. События, подобные *Окончательному решению*, дают воображению мощные поводы для мифических вложений, и Де Пре допускает, что многие и многие годы темная энергия воображения будет использовать образность, почерпнутую в мире лагерей:

«Элегантная извращённость маркиза де Сада, величественный бред Дали и Лотреамона кажутся робкими и терпимыми по сравнению с формами, которые теперь в нашем распоряжении, – образности столь же древней, сколь и inferнальные области разума, но нашедшей своё историческое основание только после 1945 г.»²⁸

Однако три десятилетия, истекшие с тех пор, как были написаны эти строки, показывают, что реальный художественный процесс разворачивался куда более сложным образом. «Образность, почерпнутая в мире лагерей», действительно, легла в основу бесчисленного множества произведений, очень разных по эстетическим достоинствам, но объединённых, скорее, гуманистическим, конструктивным импульсом, – от печально известного своим простодушием американского сериала *Холокост* до жизнеутверждающего *Списка Шиндлера* Спилберга, от амбициозного *Проекта “Холокост”* Джуди Чикаго до замечательного своей сдержанностью Бостонского мемориала или адресованного самой широкой американской публике Музея Холокоста в Вашингтоне.

Следуя рассуждениям Теодора Адорно, упорно, кстати, возвращавшегося к Освенциму уже после того, как знаменитое и непонятое изречение: «После Освенцима писать поэзию – варварство» – стало достоянием массового сознания, Жан-Франсуа Лиотар в *Распре* (1983) говорит об Освенциме как о финальной точке истории и рационального рассуждения:

«Допустим, что землетрясение разрушило не только жизни, здания и объекты, но и инструменты прямого и косвенного измерения землетрясений. Невозможность количественно измерить землетрясение не препятствует, а способствует утверждению в головах выживших идеи о громадной сейсми-

ческой силе. Учёный заявляет, что ничего о ней не знает, но у обычного человека возникает сложное чувство, вызванное негативным представлением неопределённого». ²⁹

Ошеломительность события предопределяет его отдалённость, его чуждость, его невыразимость. Лиотар ожидает, что историки смогут представить Освенцим «не по правилам знания», ибо рациональное объяснение здесь бессильно, но мы знаем, что реально развернувшиеся исторические дискуссии строились, главным образом, как попытки *объяснить* чудовищность событий, вызванных *Окончательным решением*, на основании эволюции немецкой истории, либо европейского общества, либо капитализма, либо проекта Просвещения, либо самого человечества.

Умножение литературных и исторических версий случившегося сопровождается проблематизацией справедливости. Как можно отдать должное тем или иным текстам, если ужас Освенцима превосходит всё, что можно представить, если Освенцим это то, что ни забыть нельзя, ни помнить невозможно? Продуктивное прочтение текстов зависит тогда от того, насколько переосмыслено само чтение, насколько оно далеко от «чтения о чём-то» и близко к «чтению после», возможному за счет формулирования определённых фраз, которые свидетельствовали бы об уникальности, точнее, единичности этих текстов. Однако в мире, в котором «не хватает универсального правила суждения, приложимого к разнородным жанрам» ³⁰, вступает в силу «распря» — неустранимая, поскольку конфликтующие стороны не исходят из одних и тех же мыслительных оснований и по-разному связывают фразы в рассуждениях. «Фразы», настаивает французский мыслитель, могут подчиняться и другим режимам, нежели логическим, а любое суждение, основанное лишь на логических режимах, рискует скрыто разрушить «неведомые чувства».

В работе *Хайдеггер и “евреи”* Лиотар разворачивает сложную картину процессов увековечивания и забвения. Тщательно подразделяя «представительное, поправимое забвение» и забвение, «расстраивающее» представление, и, далее, «представление-слово (книги, беседы)» и «представление-предмет» (фильмы, фотографии), Лиотар позволяет себе сентенцию, отвергающую, по сути, всю репрезентативную «индустрию Холокоста» (примеры которой приводились выше):

«Представить “Освенцим” в образах, в словах — это способ заставить о нём забыть. Я думаю не только о плохих фильмах и сериалах в массовом прокате, о плохих романах или “свидетельствах”. Я думаю как раз о том, что может или могло бы лучше всего заставить не забывать — точностью, строгостью. Даже и это представляет то, что должно остаться непредставимым, чтобы не оказаться забытым как само забытое. Фильм Клода Ланцмана *Шоа* составляет исключение, быть может, единственное. Не только потому, что он отказывается от представления в образах и музыке, но и потому, что почти не предлагает свидетельств, в которых, пусть и всего на миг, не давало бы о себе знать непредставимое — перепадом в тембре голоса, комком в горле, всхлипыванием, слезами, попыткой свидетеля уйти из поля

зрения камеры, сбоем в тоне повествования, произвольным жестом. Так что знаешь: наверняка лгут, «играют», скрывают бесстрастные свидетели, кем бы они ни были».³¹

Лиотар, пожалуй, откровеннее, чем кто-либо, фиксирует здесь нежелание современного зрителя или читателя быть объектом воздействия известного со времён античной трагедии приёма: ужасный предмет помещается за сценой, а его проекции и последствия порождают в зрителях более сильный эффект, нежели прямая демонстрация. Точнее, тот эстетический приём, который, конечно же, доставляет удовольствие в хорошем триллере, не срабатывает, когда знаки и отображения относятся к тому, что безопаснее не впускать в свою душу. В этом высказывании есть и отсылка к исчерпанности ресурсов эмпатии: отказ от «отказа от недоверчивости», который, учитывая, через что пришлось пройти свидетелям, может шокировать, связан с нежеланием участвовать в *закрытии* темы посредством её интенсивного изображения и увековечивания: «Это же, говорят, грандиозная бойня, что за ужас! ...Взывают, наконец, к правам человека, кричат: “Это не повторится!” – ну и вот, всё упорядочилось»³².

С другой стороны, если читать *Хайдеггер и “евреи”* вместе с *Условием постмодерна* (тем сочинением, в котором тема Освенцима впервые у Лиотара начинает звучать), то есть смысл учесть, что его критика мастер-повествований и апологетика локальных повествований продуктивно работают применительно к обсуждаемой нами теме. Политическая манипуляция использует *представленную* память для сплочения сообщества, для нивелирования конфликтности; осуществляется это чаще всего посредством всеобъемлющих гуманистических нарративных схем: «Они погибли, но не будут забыты, они страдали, но сегодня мы отдаём им дань уважения». Эффективнее всего такие задачи решаются с помощью «больших повествований», а многоголосие повествований малых – раздражает власть преобладающих. Так что не стоит сбрасывать со счетов значимость свидетельств, «первичных» и «вторичных», для оспаривания любого «закрытия», для борьбы с тем, что мыслитель называет «забвением шаткости установленного, восстановленного прошлого». Мыслитель говорит в этой связи о «травматических, непрямых, переработанных, исправленных»³³ представлениях, которые включают в себя самоё дистанцию, которую мысль стремится занять по отношению к немислимому, а творчество – по отношению к непережитому непосредственно. Именно одно такое представление я кратко рассмотрю.

МАУС: между памятью отца и постпамятью сына

В одних американских магазинах вы найдёте этот двухтомник в секции «Современная история», в других – в «Современной литературе», в третьих – в «Иллюстрированных книгах»... Что неизбежно: *Маус* словно подтверждает убеждение постмарксистского философа Фредерика Джеймисона, что время литературы, и в особенности

больших романов, прошло, что любое значимое содержание в наши дни обречено, если не получает визуального воплощения. *Маус: рассказ выжившего*³⁴ –



Ил. 8

противоречивый графический роман Арта Спигельмана, посвящённый тому, как его отцу Владеку удалось выжить в Освенциме. (ил. 8) Художник документирует *свою* историю Холокоста – как она была передана ему в рассказах отца и им понята. *Маус* – один из самых знаменитых примеров вторичного свидетельства, или «постпамяти», как Марианна Хирш называет этот феномен. Постпамять отделена от просто памяти дистанцией поколений, но персональный смысл, какой происшедшее получает в сознании «детей» и «внуков», удерживает этот феномен в пространстве памяти, а не истории. Постпамять, считает Хирш, потому столь значима, что её существование неотделимо от воображения и творческого переосмысления прошлого.

Относясь к переживаниям тех, кто рос, впитывая рассказы взрослых о событиях, случившихся задолго до их рождения, тех, «чьи собственные запоздалые истории вызваны историями предшествующего поколения, сформированными травматическими событиями, которые невозможно ни понять ни воссоздать»³⁵, постпамять, или вторичные свидетельства, относится, повторим, к тому, как поколения детей и внуков переживших травмирующие события XX столетия выстраивают своё отношение к ним – к не-собственным воспоминаниям, от которых, однако, не отвернёшься.

История родителей Спигельмана, выживших в гетто и в лагерях смерти, рассказана посредством изображения её героев с головами животных: у евреев – головы мышей, у немцев – кошек, у поляков – свиней, у американцев – собак, у французов – лягушек, у цыган – мотыльков. Провоцирующе отражённые в этом национальные стереотипы усложняют понимание работы самого Спигельмана, тем самым оспаривая распространённые в «индустрии Холокоста» упрощающие и редуцирующие приёмы, главный из которых состоит в беспроблемной разделённости участвовавших на хороших жертв и плохих преступников. В каком-то смысле комикс Спигельмана можно проследить как буквализацию призыва Лиотара к локальным повествованиям: история одной семьи рассказывается в рамках далёкого от общепринятого жанра, в небольших картинках и коротких диалогах. Помимо картинок и диалогов в книге есть карта Польши и карта

лагерей, три семейные фотографии, инструкция по ремонту ботинок, схемы укрытий, план крематория, сравнительная таблица обменываемых в Освенциме ценностей. Наряду с воссозданием сложной истории, как она запомнилась Владеку, в образах и подписях к ним рассказывается история визитов отца к сыну, чаепития, ссоры, прогулки, упражнения Владека на велотренажере, в ходе которых Арт записывал на диктофон свидетельства отца, задавая вопросы и настаивая на подробностях. Арт включил те детали, в отношении которых его отец сомневался, достаточно ли они подобающи и уважительны³⁶, на что сын отвечает: «Я хочу рассказать *твою* историю, и так рассказать, как она в действительности произошла». Владек, следуя распространенным конвенциям, хочет, чтобы «для будущего» сохранились только достойные увековечивания эпизоды; Арт, оплакивая насыщенность довоенной жизни родителей, считает, что она — несмотря на проявленные ими слабости и обычное для повседневности смешение низкого и высокого — и оказывается высшей точкой их жизни.

Техника Арта и рефлексия, с ней связанная, напоминают знакомые многим занимающимся «устной историей» ситуации (в частности, Светлана Алексиевич не раз на это сетовала), когда ветераны предпочитают снабдить интервьюера уже опубликованными газетными рассказами об их подвигах, нежели отвечать на неудобные вопросы. Скорее всего, это связано с эстетическими пристрастиями старшего поколения, обусловленными тем, что оно-то сформировалось в эпоху господства масштабных повествований, предполагающих отчётливо структурированные (начало—середина—конец) истории, завершающиеся неизменным торжеством справедливости. Расспрашивающие же «мучают» их тем, над чем думать не хочется или невозможно: о мотивах предпринятых действий, об имевшихся, но неиспользованных возможностях. В комикс вошла довоенная жизнь — любви отца и его измены, его романтика и его же корысть, работа на тестя и служба в польской армии, вошли те поворотные пункты, которые способны радикально изменить жизнь человека. Опыт отца и опыт сына настолько несоизмеримы, что иногда Арт сомневается, понимает ли он отца, а Владек, в свою очередь, не понимает сына. Он и себя не понимает, и не уверен, понимает ли, что значил для него опыт лагеря. Вот почему одно из его финальных суждений: «Никто не может понять» — в контексте истории, рассказанной Артом, читается всё же не как привычный упрёк в бесчувственности, но прежде всего как констатация невозможности понять случившееся самими выжившими.

Хэйдэн Уайт неслучайно называет эту книгу «шедевром стилизации, фигурации и аллегоризации»³⁷. Выбор художником жанра, близкого комиксу, нацелен на оспаривание бытующего убеждения, что масштабность трагедии Холокоста должна быть отражена в выборе подобающих жанров (роман, трагедия, документальный фильм, историческая монография), что «низкие» жанры снижают величие случившегося. Не касаясь здесь проблемы жанровых конвенций и восстребованности в определённые культурные периоды специфических жанров, отметим, что «картинки с подписями» представляют собой,

возможно, самую простую, но непревзойдённую по эффективности форму, способствующую проникновению в «другие сознания». Когда мы особенно озабочены тем, что у другого на уме, мы невольно представляем себе его мысли в виде пресловутого облачка из комикса, в которое вписана та или другая фраза. Герои романа Дэвида Лоджа *Думают...* — писательница и когнитивный психолог — развлекаются, воображая именно таким образом мысли друг друга, и дискутируют по поводу знаменитой статьи Томаса Нагеля *Каково быть летучей мышью?*, суть которой в том, что у нас нет никакой возможности узнать, каково это — быть совершенно другим существом. Писательница, однако, предлагает разыграть мысленный эксперимент Нагеля в своём классе по писательскому мастерству и получает от студентов замечательные пародии, написанные летучей мышью от первого лица в манере Сэмюэля Беккета или Салмана Рушди. В опыт другого проникнуть невозможно, но его можно попытаться вообразить, и если на чей-то пуристский взгляд полученные результаты будут далеки от объективности, то что есть объективность?

А. Спигельман, разумеется, не пытается «стать» мышью-отцом: между опытами этих двоих — поистине пропасть. Но, изображая мышью себя, он, прежде всего, декларирует готовность вообразить, представить себе невообразимое и непредставимое. Референциальность его фрагментарного повествования пронизана рефлексивностью, документальное и эстетическое, реальное и вымышленное, фигуральное и миметическое вступают в сложную игру. Выбор в пользу голов животных имеет аналоги в древней еврейской иконографической традиции, но если там он был продиктован невозможностью прямого изображения самого верха ценностной вертикали — священной тайны, то современный художник стоял перед противоположной задачей — изображения самого её низа, «окончательного неприличия, окончательной профанности, которые нужно показать, не показывая их»³⁸. С другой стороны, художник, конечно же, обыгрывает здесь одержимость нацистов классификациями, итогом жёсткого следования которым явился отказ целым народам в праве на существование, и обилие pejоративных наименований, внедрённых в обиход нацистской пропагандой, чтобы способствовать отношению к истребляемым не как к людям, но как к существам, компрометирующим, загрязняющим человеческую расу. Наконец, «отказ от недоверчивости» здесь переосмысливается художником так, что он, опять-таки посредством надевания животных масок на человеческие туловища, по сути приглашает зрителя не верить тому, что тот видит. На масках, на мышинных и прочих головах фиксируется наш взор, они структурируют нашу рецепцию, что подчинено стремлению отделить собственно события и память о них, репрезентировать намерение поставить в центр работы именно диалог по поводу памяти.³⁹

Марианна Хирш замечает, что «читатели и зрители, выращенные на *Микки-Маусе*, *Томе и Джерри* и на любимом Спигельманом *Мэд Мэггзин*, быстро принимают условности животной сказки и научаются различать нюансы выражений лиц и тел героев, хотя те редко

меняются»⁴⁰. Что можно было бы сказать насчет *нашей* реакции на такого рода творение, будь оно у нас переведено и опубликовано? Прежде всего, реакция была бы очень противоречивой, ибо *смертельная серьёзность* остаётся преобладающим настроением, в каком у нас выполнены многие из посвящённых прошлому произведений и какое предполагается в воспринимающих в качестве чуть ли не единственной адекватной реакции. Во-вторых, комикс никогда не был у нас особенно популярным, что бесспорно осложнило бы восприятие такого проблематичного сочинения. В-третьих, заметим, что преобладающими референтами изображения трагического прошлого у нас остаются Великая Отечественная война и 1930-е гг. Я, конечно, далека от знакомых по советским временам сетований насчёт того, что эх, мало, мало наши художники осмысливают и изображают... в данном случае – лагерный опыт. Объяснение, которое приходит на ум, заключается в том, что в большинстве случаев произведения рождаются на свет в ответ на ожидания той или другой общности – этнической, дискурсивной, интерпретационной. Понятно, что вес и вызов опыта, который сам не пережил, но без которого собственная жизнь не представима, наиболее сильно ощущался в семьях выживших. Однако о силе дискурсивной общности, сложившейся вокруг и по поводу их опыта, о парадоксальной притягательности биографии частного к Холокосту человека говорит нашумевший случай *Мемуаров* Беньямина Вилкомирски: благополучный человек – учитель музыки из Швейцарии публикует вымышленные воспоминания выжившего в Освенциме мальчика, которые, вызвав большой общественный резонанс, стали впоследствии эмблемой сложных связей вымысла и реальности в работе памяти. Читателю достаточно проделать мысленный эксперимент и попытаться представить, какого рода социальные процессы и какой расклад политических сил мог бы вызвать к жизни подобный феномен в наших обстоятельствах. «Лагерное» прошлое близких (и далёких) не способно удовлетворить ни потребность в благородном происхождении, ни дать воображаемое прибежище тому, кто хотел бы отдохнуть от вызовов настоящего, ни обогатить позитивным опытом, ни сообщить чувство гордости от принадлежности к группе, вклад которой в прошлое страны существен, ни развлечь экзотикой. В итоге люди в большинстве своём считают, что к ним «это» не относится. Рецепция здесь теснее, чем где-либо, связана с ситуацией конкретной общности.

Вместо заключения: общности памяти

Джеффри Хартман, напомним, считает, что созданный им архив видеосвидетельств создаёт будущую «аффективную общность» для выживших. Это, считает он, структурный вдохновляющий (*enabling*) акт в случае, если имеет место альянс по поводу свидетельства. Он возможен, только если есть «аффективная общность», пусть даже она состоит из рассказчика и одного слушающего.⁴¹

«Аффективность», то есть эмоциональная реакция сочувствия на свидетельства травмы, однако, ставится под вопрос преобладающими режимами существования современной публики. На рассеивание внимания публики под влиянием новых медиа обратил внимание ещё Вальтер Беньямин, а её «бесчувственность» усугубляется не только коммерциализацией насилия, но и существованием в ситуациях, когда даже аффекты оказываются стандартизованными – с преобладанием, возможно, «рангового беспокойства». Чем более активно акцентируется воспитательный потенциал «свидетельств об ужасах», тем более выраженным становится наш скепсис. Кому адресованы свидетельства? На какие способности адресатов они опираются? Призыв Хартмана формировать общность сочувствующих наталкивается и на кризис сообщества, и на кризис сочувствия. Бесконечный поток визуальных образов, который необходимо как-то упорядочивать каждому участнику культурного процесса, даже интеллектуальные способности ставит под угрозу, превращая субъекта, по словам М. Ямпольского, в «чистую, “бессознательную” машину видения»⁴², не говоря уже об энергетически более затратной способности сопереживать.

Философ Авишай Маргалит различает этику памяти и мораль памяти. Это различие основано на двух типах отношений между людьми. А. Маргалит называет их «плотными» и «тонкими», но можно вести речь и о внеличных/межличностных, функционально-нейтральных и близких. Общее прошлое – характеристика первых, характеристика вторых – принадлежность к человеческому роду. Этика регулирует первые, предполагая значимость верности и проблематичность предательства, мораль – вторые, настаивая на уважении и порицая унижение. Этика памяти по преимуществу имеет дело с тем, как мы должны строить отношения с близкими, любимыми, безразличными. Память, при всём сегодняшнем публичном шуме, неотъемлема от частных отношений. Мораль вступает в непростые отношения с памятью тогда, когда возникает задача помнить преступления против человечности. Человечество, однако, не представляет собой общности памяти. Так кто же от имени человечества должен нести бремя моральной памяти? Это бремя от века несут религия и традиция оплакивания пролитой членами твоей общности крови. В наши дни ощущение этого бремени рядом социальных агентов приводит к морализму – предрасположенности выдвигать моральные суждения в отношении того, о чем лучше бы не судить. А. Маргалит предлагает бороться с экспансией морализма с помощью тактики «разделяй и властвуй»: «разделяй предмет на этику и мораль и властвуй над экспансионистской тенденцией морализма, сдвигая его к этике»⁴³.

«Вторичные свидетельства» балансируют, мне кажется, между этикой памяти и моралью памяти. Они представляют собой, с одной стороны, жесты верности прошлому «значимых других», с другой – демонстрацию того, что дань уважения прошлым жертвам может быть отдана по-разному. Она может быть отдана не только и не столько посредством тривиализующих случившееся устаревших эстетических подходов, сколько противостоящими индустриальному

производству слезоточивых образов работами, возможно, сложными для восприятия, но отмеченными личным желанием отозваться на коллективные травмы. Их привлекательность состоит в том, что, избегая насильственных консенсусов и примирений, они делают предметом художественного анализа противоречивый контакт прошлого и настоящего, живых и мёртвых, долга и иронии, веры и подозрения, памяти и постпамяти. То, что «вторичным» свидетелям удастся сегодня увидеть и рассказать, и составит содержание будущей культурной памяти. Какое интеллектуальное наследство при этом оказывается мобилизованным и какие линии репрезентации доминирующими — способно рассказать о многом.

Примечания

- ¹ См.: <http://icie.nsc.ru/gulag/gulag1.html>
- ² Узьбек М. *Мир как супермаркет*. М.: Ad Marginem, 2003. С. 47.
- ³ Панарин А. *Постмодернизм и глобализация: проект освобождения собственников от социальных и национальных обязательств // Вопросы философии*. 2003. № 6. С. 28
- ⁴ Рыклин М. *Время диагноза*. М.: «Логос», 2003. С. 11.
- ⁵ Петровская Е. *Антифотография*. М.: «Три квадрата», 2003. С. 105–198.
- ⁶ Термин, введённый английским поэтом-романтиком Сэмюэлем Колриджем. В 1798 г. Колридж и Вордсворт опубликовали *Лирические баллады* (расцениваемые историками как начало английского романтизма). Если Вордсворт писал реалистические поэмы о простых людях, не требующие особых усилий восприятия, то, как считал Колридж, для понимания написанных им поэм *Кубла Хан*, *Легенда о старом мореходе*, предполагающих особую поэтическую веру в рассказываемое, читатели должны были «добровольно отказаться от недоверчивости».
- ⁷ Гусейнов Г. Ч. *Ложь как состояние сознания // Вопросы философии*. 1989. № 11.
- ⁸ Habermas J. *Eine Art Schadensabwicklung*. Frankfurt-am-Main, 1987 (*The New Conservatism: Cultural Criticism and the Historians' Debate*. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1989); Nora P. *Realms of Memory: Rethinking the French Past*. New York: Columbia University Press, 1996.
- ⁹ Деотт Ж.-Л. *Элементы эстетики исчезновения // В кн.: Мир в войне. 11 сентября глазами французских интеллектуалов*. М.: Прагматика культуры, 2003. С. 136–137.
- ¹⁰ Ballengee J. R. *Witnessing Video Testimony: An Interview with Geoffrey Hartman // The Yale Journal of Criticism*. 2001. Vol. 14. № 1. P. 220.
- ¹¹ *Воспоминания о ГУЛАГе и их авторы*. Электронный документ: <<http://www.sakharov-center.ru/asfcd/auth/list.xtmpl?letter=1071>>. База составлена Музеем и общественным центром «Мир, прогресс, права человека» имени Андрея Сахарова при поддержке Агентства США по международному развитию (USAID), Фонда Джексона (США), Фонда Сахарова (США).
- ¹² Благодарю за помощь Леонида Труса и Сергея Парина в поиске информации о сайте, рисунках и тексте. См.: *Огонек*. 1990. № 3–4; *Знамя*. 1990. № 3–5. Фонд содействия сохранению наследия Ефросинии Керсновской полностью издал масштабное (60 печатных листов, 700 иллюстраций) «житие». См.: Керсновская Е. А. *Сколько стоит человек: Повесть о пережитом в 12 тетрадах и 6 томах*. Т. I–VI. М.: Фонд Керсновской, 2000–2001. Судьбе Керсновской Е. были также посвящены фильм «Ефросинья» и несколько выставок.

- ¹³ Кертес И. *Эврика!* Нобелевская лекция, прочитанная 7 декабря 2002 г. в Шведской Королевской академии // *Иностранная литература*. 2003. № 5. С. 185.
- ¹⁴ Лоренс Лангер заметил, что «если бы свидетельства выживших были модернистской литературой, а не воспоминаниями о преступлениях, упрямую решимость найти радость в конце истории можно было бы назвать нарративным соблазном, тонкой попыткой направить воображение читателя к желательному концу вопреки противоречащему содержанию самого нарратива» (Langer L. *Remembering Survival* // G. H. Hartman (ed.) *Holocaust Remembrance. The Shapes of Memory*. Blackwell, 1994. P. 71.
- ¹⁵ Friedlander S. (ed.) *Probing the Limits of Representation. Nazism and the «Final Solution»*. Cambridge: Harvard University Press, 1992; Niethammer L. *Posthistoire: Has History Come to an End?* London: Verso, 1992.
- ¹⁶ Хмельник Т. «Эта сторона улицы уже не опасна» // *Аргументы и факты*. Петербург. 2003. Вып. 3(492). 15 января.
- ¹⁷ Надписи также сохранились по следующим адресам: Невский, 54; Суворовский, 50; Рубинштейна, 7 и Набережная реки Фонтанки, 21.
- ¹⁸ Хмельник Т. Указ. ст.
- ¹⁹ Брухфельдт Ст., Левин П. А. *Передайте об этом детям вашим... История Холокоста в Европе 1933–1945*. М.: Текст, 2000.
- ²⁰ Земсков-Цюге А. *Официальная память о Ленинградской блокаде в перемение времен*. Доклад, прочитанный в ЦГПБ им. В. В. Маяковского (Санкт-Петербург, 11 февраля 2004 г.). Электронный документ: <<http://www.goethe.de/oe/pet/blockade/votr3.htm>>
- ²¹ Welzer H. *Das kommunikative Gedächtnis. Eine Theorie der Erinnerung*. München: C. H. Beck, 2002. Цит. по: Земсков-Цюге А. Указ. соч.
- ²² Assmann J. *Das kulturelle Gedächtnis*. München: C. H. Beck, 1997.
- ²³ Основной тезис сводился к тому, что поскольку единственной значимой фигурой для узников был эсэсовец, то это позволяет говорить о глубокой инфантильности их психики и тем самым объяснять их пассивность, покорность и пр.
- ²⁴ Bettelheim Br. *Individual and Mass Behavior in Extreme Situations* // *Journal of Abnormal Social Psychology*. October 1943: 417–52. Мемуары Беттельхайма посвящены психологическим последствиям постоянного надзора над узниками. Психолог пишет, что они подражали стражам, разделяли их гнев в адрес нарушающих правила заключённых, даже вышивали свастики на своих робах. Налицо, иначе говоря, регрессия, вызванная недостатком личной свободы. Кроме Де Пре, это описание оспорил другой узник – Richard Pollak в работе *The Creation of Dr.B: A Biography of Bruno Bettelheim* (New York, 1997).
- ²⁵ Des Pres T. *The Survivor, an Anatomy of Life in the Death Camps*. New York: Oxford University Press, 1976. P. 28.
- ²⁶ Bauman Z. *Modernity and the Holocaust*. Cambridge: Polity Press, 1989; Bauman Z. *The Holocaust life as a ghost*. In: R. Fine, Ch. Turner (eds.) *Social Theory after the Holocaust*. Liverpool: Liverpool University Press, 2000.
- ²⁷ Bauman Z. *Modernity and the Holocaust...*
- ²⁸ Des Pres T. *The Survivor...* P. 154.
- ²⁹ Lyotard J.-F. *The Differend: Phrases in Dispute*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1988. P. 56.
- ³⁰ Lyotard J.-F. Op. cit.
- ³¹ Лиотар Ж.-Ф. *Хайдеггер и «евреи»*. СПб.: Аксиома, 2001. С. 45–46.
- ³² Там же. С. 47.
- ³³ Там же. С. 24.
- ³⁴ Spiegelman A. *Maus: A Survivor's Tale*. Vol. 1–2. New York: Pantheon, 1986, 1991. В названии комикса использовано немецкое написание слова «мышь», перекликающееся как со словом «Аушвиц» (европейское на-

- звание лагеря, в котором находился отец художника), так и с известной нацистской командой «Juden gaus» («Евреи на выход»). Во втором томе комикса художник называет лагерь Маушвицем.
- 35 Hirsch M. *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory*. Cambridge: Harvard University Press, 1997. P. 21–22.
- 36 Spiegelman A. *Maus...* Vol. 1. P. 1–23.
- 37 White H. *Historical Emplotment and the Problem of Truth*. In: S. Friedlander (ed.) *Probing the Limits of Representation. Nazism and the «Final Solution»*. Cambridge: Harvard University Press, 1992. P. 41–42.
- 38 Gopnik A. *Comics and Catastrophe* // *New Republic*, 22 June 1987. Цит. по: Young J. *At Memory's Edge. After-Images of the Holocaust in Contemporary Art and Architecture*. New Haven: Yale University Press, 2000. P. 32.
- 39 Ibid.
- 40 Hirsch M. *Family Frames...* P. 28.
- 41 Ballengee J. R. *Witnessing Video Testimony...* P. 220.
- 42 Ямпольский М. *Наблюдатель*. М: Ad Marginem, 2000. С. 8.
- 43 Margalit A. *The Ethics of Memory*. Cambridge: Harvard University Press, 2002. P. 15.