

Дарья Александровна СТАРИКАШКИНА / Daria STARIKASHKINA

| Репрезентация предельных событий: память в искусстве vs. искусство памяти / Representation of Catastrophe: Memory in Art vs. Art of Memory |

Дарья Александровна СТАРИКАШКИНА / Daria STARIKASHKINA

*International School for Holocaust Studies, Yad Vashem, Jerusalem, Israel
Master of Cultural Studies, Master of Arts**Международная школа изучения Холокоста, Яд Вашем, Иерусалим, Израиль
Магистр культурологии, магистр гуманитарных наук, преподаватель
Starikashkina.daria@gmail.com***РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ ПРЕДЕЛЬНЫХ СОБЫТИЙ: ПАМЯТЬ В ИСКУССТВЕ VS. ИСКУССТВО ПАМЯТИ**

В данной статье раскрывается проблематика репрезентации памяти о предельных событиях, к которым относятся имевшие место преступления против человечества. Анализируется вопрос личных свидетельств очевидцев, выраженных в форме визуального искусства и представленных на музейных площадках. Отдельное внимание уделяется такому формату как фотография, при котором изображение одновременно выступает первоисточником в исторической науке и формой творческого выражения художников и кураторов музеев. Раскрывается концепция пост-памяти, которая занимает значительное место в анализе влияния визуального искусства на формирование памяти последующих поколений. Проведенный анализ позволяет сделать выводы о роли современных визуальных практик, которые несут в себе предпосылки для нового осмысления произошедших событий. Современное экспозиционное пространство предлагает особую форму взаимодействия зрителя и художественного произведения, в процессе которого происходит не только усвоение представленных образов, но и формируется этика памяти о прошлом.

Ключевые слова: память, травма, визуальное искусство, предельное событие, пост-память, этика памяти.

REPRESENTATION OF CATASTROPHE: MEMORY IN ART VS. ART OF MEMORY

This article deals with topics of representation of complex memory of the events such as the Holocaust or any other examples of the crimes against humanities. It examines an issue of vividness of testimonies presented via visual art, considering photographs as a (primary) source for historical research and for artists' and curators' work. It looks into the concept of postmemory, which plays a key role in analysis of the of visual art in a process of shaping memory. The article outlines a locus of contemporary visual art which, accordingly to G. Pollok, cannot be only historical but should also propose a motion for reconsideration of what happened in the past, by bringing an ethics into the framework of history, museology and memory studies in post-catastrophic contemporaneity.

Key words: memory, trauma, visual art, catastrophe, postmemory, ethics of memory.



Дарья Александровна СТАРИКАШКИНА / Daria STARIKASHKINA

| Репрезентация предельных событий: память в искусстве vs. искусство памяти /
Representation of Catastrophe: Memory in Art vs. Art of Memory |

«Все усилия по эстетизации политики достигают высшей степени в одной точке. И этой точкой является война... Человечество, которое некогда у Гомера было предметом увеселения для наблюдавших за ним богов, стало таковым для самого себя. Его самоотчуждение достигло той степени, которая позволяет переживать свое собственное уничтожение как эстетическое наслаждение высшего ранга. Вот что означает эстетизация политики, которую проводит фашизм»

Вальтер Беньямин
«Краткая история фотографии»

«Это, очевидно, фигура, изображение, даже если при этом не проглядывает лицо. Зола имени изображает — и потому, что здесь нет золы, зола не здесь (нечего тронуть, никакого цвета, ни тела, одни слова), и, в особенности, потому, что эти слова, которые по средству имени, как предполагается, именуют не слово, а вещь, они тут как тут и именуют одну вещь вместо другой, метонимия, когда отделяется зола, одну вещь, фигурально изображая другую, от которой в ней не остается ничего изображимого»

Жак Деррида «Золы угасшей прах»

Ушедшее XX столетие было наполнено различными сдвигами и разломами мировых войн, репрессий и геноцидов, которые конституировались в личных и коллективных травмах. Проблема их осмысления и символизации разворачивается как в индивидуальном, так и в коллективном поле. Носителями памяти и травмы, связанными с теми или иными событиями, становятся не только непосредственные их участники и жертвы событий, но и те, кто являются приемниками опыта прошлых поколений, черпающих информацию из различных источников, оставленных историками, политиками или очевидцами. Для многих, кто оставляет свои свидетельства, фиксация рефлексии собственного опыта, становится единственно возможной формой действия. Обращаясь к этике свидетельства в посткатастрофическом обществе, Дж. Агамбен указывает на то, что в предельной ситуации «практически не оставалось места для свободного действия и реального выбора, и зачастую они сводились к сохранению внутренней независимости»¹. Этим символом внутренней независимости становятся те самые свидетельства, которые по мысли Дж. Агамбена не делимы с бытием субъекта. Одной из форм подобного свидетельства является изобразительное искусство, которое проявляет себя как способ выражения личной позиции, а также, как реакция на насилие и тоталитаризм немецкого национал-социализма. В последствии, преступления нацистской Германии станут теми трагическими событиями мировой истории, на основании опыта изучения которых, будет проводиться работа по анализу событий в Руанде, Камбодже, Дарфуре, на Балканах и других.

Творчество художников, обращающихся к теме тоталитаризма, репрессий и политики уничтожения нацистской Германии, охватывает период

¹ Агамбен Дж. Homo Sacer. Что остается после Аушвица: архив и свидетель. М.: Европа, 2012. С. 220.



Дарья Александровна СТАРИКАШКИНА / Daria STARIKASHKINA

| Репрезентация предельных событий: память в искусстве vs. искусство памяти / Representation of Catastrophe: Memory in Art vs. Art of Memory |

с момента прихода к власти Адольфа Гитлера и до сегодняшних дней. Многие из тех, кто выражал свое мнение в творчестве позднее были вынуждены покинуть европейский континент, в то время как часть из них была отправлена в концентрационные лагеря или уничтожена. Идеология национал-социализма, нацеленная на претворение в жизнь основных постулатов о расовой чистоте, нашла выражение в искусстве германского неореализма, а также в вовлеченности всего пространства художественного творчества в пропагандистскую деятельность. Самой серьезной атакой на искусство авангарда стала выставка так называемого «дегенеративного искусства», которая проходила в Мюнхене в 1937 году. Она представляла собой экспозицию творчества художников, которые были определены «Министерством пропаганды и просвещения» и его главой Йозефом Геббельсом как опасные, ненужные и позорные для Третьего Рейха. Они несли в своем творчестве «упаднические» либеральные идеи о свободе и равенстве, которые шли вразрез с пропагандируемыми идеями расового превосходства и нацистской трактовки социалдарвинизма. В конце 30-х годов многие из этих художников подверглись арестам и, оказавшись в концентрационных лагерях, предпринимали попытки поиска новых способов повествования о том, что представляла собой жизнь униженного и отчужденного субъекта, лишённого всякого права на личную свободу. Идея творческого сопротивления присваивает себе право на использование многих доступных для изобразительного искусства форм выражения. Большое значение в представлении данной темы и рефлексии художников, находившихся в концентрационных лагерях, имел жанр портретов, а также рисунков-свидетельств, которые документировали реалии происходящих событий и лица тех, чьи имена предавались забвению и терялись в безымянных могилах. Хорст Розенталь, находившийся в 1940 г. в оккупированной Франции, в лагере Гюрс, выбирает для своего повествования вариант графического комикса, который рассказывает историю Микки Мауса, попавшего в

концентрационный лагерь. Кажущееся на первый взгляд абсурдным соединением таких противоречащих друг другу формы и содержания, открыло новый способ повествования об ужасе реалий Холокоста. Художник не случайно делает выбор в пользу легкого формата массового искусства, который может показаться неуместными в обозначенном контексте. Однако именно подобная неоднозначность выбранной художественной формы, позволяет раскрыть сложность и глубину авторской рефлексии. Главный персонаж комикса – жизнерадостный Микки Маус – многие годы является символом невинного, беззаботного детства и представляет собой своеобразную «икону» так называемой «американской мечты». Для Х. Розенталя он прежде всего символизирует равнодушный мир, который предпочел не замечать того, что происходило в самом центре Европы. Тяжесть и жестокость описываемых событий шокируют и потрясают зрителя, рассматривающего комикс, и, вместе с тем, призывают задуматься о доведенном до абсурда происходящем ужасе.

В 70-е годы к формату комикса как способу репрезентации истории Холокоста, обращается американский художник Арт Шпигельман, который создает полноценный комикс, получивший название «Маус». Главным героем этого комикса также становится мышонок, который через свои приключения рассказывает историю одной семьи, пережившей Холокост. Выбранный А. Шпигельманом формат повествования провоцирует постановку ряда вопросов этического порядка, которые связаны прежде всего с тем, что в отличие от Х. Розенталя, который являлся непосредственным свидетелем и участником событий, А. Шпигельман говорит от лица второго поколения. Это помещает его историю в иное поле осмысления, так как в данном случае речь идет не о попытке свидетельства очевидца, а о представлении читателям комикса некоего сконструированного, адаптированного нарратива. Художник неоднократно подчеркивал, что он никогда не проживал описываемого им опыта и его представление о Холокосте было



Дарья Александровна СТАРИКАШКИНА / Daria STARIKASHKINA

| Репрезентация предельных событий: память в искусстве vs. искусство памяти / Representation of Catastrophe: Memory in Art vs. Art of Memory |

сформировано рассказами, а в большей степени фотографиями и фильмами, которые он видел на протяжении многих лет. Здесь уместно задаться вопросом о том, можно ли назвать подобный результат творчества художника полноценным свидетельством, содержащим достаточное количество достоверной информации, приближающей нас к пониманию того, что на самом деле происходило? Своим творчеством А. Шпигельман открывает новое дискуссионное пространство, которое акцентирует внимание на проблематике повествования и сохранения памяти теми, кто сформировал свое представление, в первую очередь, путем адаптации визуальных изображений, доступных широкому кругу зрителей, прежде всего в музейном пространстве.

Для российского общества проблематика проработки собственного прошлого неизбежно связана с переформатированием существующего нарратива, интерпретирующего события Второй мировой войны. Огромные потери, понесенные страной среди военного и гражданского населения, включают в себя потери и тех групп, которым было предписано погибнуть в рамках реализации «окончательного решения». Однако многослойность и многогранность травматического опыта войны не подразумевает выстраивания иерархии жертв, а напротив, предполагает полифонию голосов, каждый из которых должен быть услышан. В современном постиндустриальном, посткатастрофическом, посттравматическом мире, где практически все подвергается визуализации, особое место занимают дигитальные исторические музеи, которые только начинают встраиваться в российскую музейную среду. Поиск подходов к работе с проблемным прошлым посредством современных технологий находится в поле ближайшей перспективы. Музейное пространство уже давно не ограничено экспозицией традиционных артефактов и все большее значение в нем имеют различные форматы визуальных практик, находящихся на пересечении истории, памяти, творчества и свидетельства. В этой связи, особенно важным

представляется вопрос этики сохранения памяти и работы с историей в поле визуального искусства.

Помимо ультрасовременных 3D реконструкций, инсталляции, видео и проекций, одной из важнейших форм репрезентирования и свидетельства эпохи является фотография. Использование фотографий как доказательства преступлений Второй мировой войны, а также других преступлений против человечества в течение многих десятилетий является фактической данностью. Различные снимки, которые кажется вполне уместно причислить к архивным документам, зачастую обладают для зрителя той степенью однозначности и тоталитарной силой убеждения, которая принуждает прекратить вопрошание об истинности². При рассмотрении фотографий, свидетельствующих о подобных преступлениях, зритель поглощает взглядом представленный набор образов, что создает иллюзию соприкосновения с имевшим место реальным событием. Через подобное пассивное (о)свидетельствование и следующую из него травматизацию формируется память следующих поколений о событии, о котором на самом деле они ничего не могут помнить, которая в терминологии М. Хирш называется пост-памятью³. Исследовательница рассматривает процесс ее формирования как результат усвоения изображений, которые были выбраны для репрезентации и оживления образов, запечатленных фотокамерой. Однако неизбежная травматизация зрителя, производимая подобными изображениями, предлагает нам еще раз задаться вопросом, сформулированным С. Зонтаг еще в середине 70-х годов прошлого века, о том, что заставляет художников, кураторов музеев и зрителей снова и снова возвращаться к снимкам массовых убийств? Стоит отметить, что преступления против человечества, имевшие место во время Второй мировой войны, являются самым тща-

²Адорно Т. Негативная диалектика. М.: Академический проект, 2011. 544 с.

³Hirsch, M. The generation of post-memory: writing and visual culture after Holocaust. New York: B&W Illus, 2012. 320 p.



Дарья Александровна СТАРИКАШКИНА / Daria STARIKASHKINA

| **Репрезентация предельных событий: память в искусстве vs. искусство памяти / Representation of Catastrophe: Memory in Art vs. Art of Memory** |

тельно задокументированным событием мировой истории, чьи последствия до сих пор анализируются широким кругом исследователей. За время военных действий было сделано множество фотографий, авторство которых принадлежит официальным фоторепортерам Вермахта, отдельным солдатам SS, а также заключенным концлагерей или жителям оккупированных территорий. Кроме того, несмотря на то, что с приближением конца войны нацисты пытались уничтожить все доказательства преступлений против человечества, огромное количество фотографий было сделано армиями освободителей. Современники событий, которые первыми анализировали вопрос этики использования фотографий, свидетельствующих в частности об ужасах Холокоста, высказывали опасения, что слишком большое количество фотографий, будет представлено публике, которая просто не сможет справиться с объемом обрушившейся информации. По прошествии более 70 лет становится очевидным, что этого не произошло, так как репрезентация событий происходит через довольно ограниченный набор снимков, которые стали «иконграфическими» образами указанных событий, что особенно наглядно в контексте Холокоста или блокады Ленинграда. Предлагая психоаналитическую концепцию для своего подхода к анализу культуры и памяти, М. Хирш рассматривает это «навязчивое повторение» одних и тех же образов в контексте культурной травмы, носителями которой оказываются не только непосредственные участники событий, но и те, кто по прошествии времени присваивают ее в процессе вхождения в культурное пространство, в том числе, в поле художественного творчества. «Навязчивое повторение — особая форма памяти»⁴. Усиливая этот тезис стоит заметить, что концепция памяти в психоанализе носит подчеркнуто бессознательный характер и тесно переплетена с теорией травмы. Несимволизируемый надлом в истории субъекта или целого сообщ-

щества всегда происходит во временном отрыве, достаточном для того, чтобы травма из точки превратилась в многоточие, цепочку событий, непрерывающийся процесс, которые могут стать «обстоятельствами» личной или коллективной истории. Провокационная природа травмы заключается в том, что с одной стороны, она пытается быть скрытой, вытесненной в бессознательное, а с другой, — не оставляет попыток вернуться в сознательное поле и обрести некоторую символизацию. В работе «По ту сторону принципа удовольствия», З. Фрейд описывает игру своего внука Эрнеста, который выбирает игрушкой небольшую катушку ниток. Он забрасывает ее за пределы кровати и восклицает “fort” — прочь, то притягивает ее обратно, восклицая “da” — тут. В этой игре символизируется акт повторения травматического события, которое, казалось бы, не должно доставлять никакого удовольствия. В отбрасывании катушки воспроизводится уход матери, а в притягивании — ее возвращение. Однако кроме символизации в этом акте заложен также смысл овладения ситуацией и травмой. Малыш теперь играет главенствующую, активную роль и принимает решение, когда «маме» прийти, а когда уйти прочь. Бессознательное навязчивое повторение и проигрывание травмы, которая может быть следствием опыта взаимодействия, как со значимыми фигурами, так и с культурой, оказывается вписано в смысловой порядок жизни субъекта. Через подобное осмысление процесса работы памяти и травмы в поле культуры, актуализируется социальная роль художников и кураторов музеев как медиаторов между индивидуальной и коллективной памятью, которые выбирают документальные кадры и придают им не только художественную форму, но зачастую и само содержание, наполненное эстетическим и этическим смыслом. Тем не менее, нельзя игнорировать тот факт, что в музейном пространстве зрителям предлагается эстетический опыт, при котором, зачастую, провоцируется ситуация отчуждения и эмоционального безразличия, позволяющая смотрящему принимать абсолютный ужас в ordinarily-

⁴ Мазин В. Зигмунд Фрейд: Психоаналитическая революция. Нежин: Видавництво, 2011. С. 53.



Дарья Александровна СТАРИКАШКИНА / Daria STARIKASHKINA

| Репрезентация предельных событий: память в искусстве vs. искусство памяти / Representation of Catastrophe: Memory in Art vs. Art of Memory |

сти сформировавшихся и адаптированных образов. В этом прорисовывается парадокс фотографии, заключающийся в том, что смотрящий отдалается от истинного события, приближаясь к его материальному следу, находящемуся в связке не с самим событием, а с его символическим образом. Ж.Ф. Лиотар подчеркивает, что задача фотографии по сравнению с прочими формами изобразительного искусства – «уберечь людей от сомнений»⁵. Подобное эмпирическое свойство документальных кадров, на первый взгляд, позволяет снять тревогу незнания и тем самым сделать прошлое неотделимой частью настоящего, превратив его в повседневную банальность. Однако М. Хирш идет дальше Ж.Ф. Лиотара в своем анализе и апеллирует к тому, что использование фотографий предельных событий, формирующих пост-память, отмечено не меньшим «кризисом репрезентации» абсолютного ужаса, чем все прочие объекты художественного творчества. При всей мнимой достоверности документальных снимков, более глубокий анализ демонстрирует невозможность сравнения факта реального убийства с фотографией, на которой оно запечатлено и именно в этом отчетливо проявляется вся комплексность этического наполнения подобных снимков.

В самом акте фотографирования оказывается заложена определенная конечность, *momento mori* временной и пространственной точки, зафиксированной в фотокадре. Подобным жестом в известном смысле «создается» ситуация двойного убийства, при которой жертва оказывается «убитой» на снимке, сделанном фотокамерой, еще не будучи физически уничтоженной. При этом очевидным становится парадокс, заключающийся в том, что в тоже время фотокамера успевает запечатлеть и последний момент жизни, который сохраняет жертву в ее вечном бессмертии⁶. По мнению М. Хирш, взгляд зрителя позволяет «оживить» след, который

был оставлен на пленке, ведь именно всматривание в изображение предотвращает забвение и фотодокументирование акта уничтожения и погребения погибших в забытую братскую могилу⁷. В подобном эстетическом опыте, создается «этически заряженный климат»⁸, при котором зритель, рассматривающий фотографии, оказывается в ситуации, предполагающей выбор внутренней позиции:

- Оказаться в положении равнодушного убийцы, посредством взгляда приобщающегося к акту уничтожения людей;
- Встать в одном ряду с наблюдающими свидетелями, чья пассивность, по словам Карла Ясперса, приравнивается к соучастию в убийстве;
- Выбрать позицию жертвы событий.

В момент взаимодействия с теми или иными формами визуального искусства, несущими в себе свидетельство об исторических событиях, происходит акцентуация проблемы этического выбора собственной позиции, что формирует не только память следующих поколений, но и ее этику. Документальная фотография, представленная публике, становится частью широкого поля современного искусства, которое через процесс взаимодействия со зрителем, предотвращает неминуемое забвение жертв подобных трагедий. По мнению Г. Поллок, искусство не может быть просто историчным, так как историческое знание не несет никакого нового осмысления произошедших событий. В простом усвоении информации нет новизны или предпосылок для рефлексии. В эстетическом поле являет себя новый регистр взаимодействия зрителя, художника, куратора, музейного пространства и самого исторического события, в котором подразумевается ответ на вопросы «о понима-

⁵ Лиотар Ж. Ф. Постмодерн в изложении для детей. М.: РГГУ, 2008. С. 10.

⁶ Sontag, S. On Photography. London: Penguin. 1977. 134 p.

⁷ Hirsch M. The generation of post-memory: writing and visual culture after Holocaust. 320 p.

⁸ Бишоп К. Искусственный ад. Партиципаторное искусство и политика зрительства. Интернет- публикация. URL: <http://special.theoryandpractice.ru/artificial-hells-1>



Дарья Александровна СТАРИКАШКИНА / Daria STARIKASHKINA

| Репрезентация предельных событий: память в искусстве vs. искусство памяти /
Representation of Catastrophe: Memory in Art vs. Art of Memory |

нии истории с точки зрения человеческого опыта, а не простого внешнего абстрактного знания»⁹. Через подобное осмысление раскрывается степень этической нагрузки, возложенной на кураторов музеев, которые отвечают за выбор визуальных свидетельств, к которым в равной степени можно отнести любую из доступных форм художественных практик. Куратор, в данном случае, сам выступает, как «суперхудожник»¹⁰, который берет на себя ответственность за формирование целостной концепции экспозиции, экспериментируя с цветом, светом, образами и подборкой произведений различных по форме и содержанию. Указание на подобную потенциальную манипуляцию имеющимся материалом еще раз акцентирует необходимость детального анализа проблематики сохранения памяти в этико-эстетическом поле, через репрезентирование документальных снимков и художественных свидетельств, для чего обратимся к творчеству художника и теоретика искусства Брахи Лихтенберг Эттингер. В своих работах художница использует фотографии и архивные документы, которые являются свидетельством массового истребления людей во время Холокоста. Браха Л. Эттингер начинает работу с изображением с того, что десятки раз пропускает выбранную фотографию через копировальный аппарат, вплоть до того, что изображение, представленное на фотографии, становится практически невидимым. «Все, что остается на бумаге, это пепельный осадок, который парит над поверхностью листа»¹¹. Фотография в этот момент уже более не является запечатленным на снимке событием, но представляет собой то появляющийся, то исчезающий прозрачный след прошлого. Будучи полностью недоступным для зрителя, про-

шлое предстает здесь в некотором материальном следе, который покрывается новыми следами, накладываемыми поверх предыдущих и, посредством которых, исторический документ – свидетельство и источник для исследований, преобразуется. Сотворенный вновь след принимает на себя функцию точки связывания, в которой оказываются соединены между собой «тогда» и «сейчас», что, в свою очередь, открывает двойное пространство между прошлым/настоящим и прошлым/будущим. Для анализа истории, памяти, свидетельства, Браха Л. Эттингер разрабатывает сложную матричную модель этико-эстетической теории. Изобразительное искусство как эстетический способ мышления позволяет создать пространство встречи или матричное граничное пространство, которое переносится из психоаналитической теории Брахи Л. Эттингер и представляет собой пространство между субъектами, которые могут никогда не встречаться, но, тем не менее, воздействовать друг на друга и быть сопричастны, каждый в своем роде, единому событию. В этом матричном граничном пространстве, которое носит бессознательный характер, рождается особый матричный взгляд. Как пишет об этом Г. Поллок, матричный взгляд, не является актом смотрения-виденья, смотрения-познавания, но особой совокупностью многоканальной и в тоже время созидательной способности к чувствованию. По мысли Брахи Л. Эттингер, чтобы понять природу подобного со-чувствования, стоит обратиться к опыту пренатального со-существования двух субъектов, которые не превращают друг друга в объекты, но, при этом, оба находятся в стадии становления: один в становлении матерью, а второй – в становлении-развитии. Она обозначает их как: «элементы, взаимно распознающие друг друга как не-я», которые «не зная друг друга, со-возникают и сосуществуют в общем пространстве, не сливаясь и не отталкивая друг друга»¹². В эстетическом поле

⁹ Pollock G. *Aesthetic Wit(h)nessing in the Era of Trauma*. N.Y. EurAmerica, 2010. P. 829-886.

¹⁰ Buren D. *Exposition d'une exposition // Dokumenta 5, Befragung der Realitaet, Bildwelten heute*. Ausst. Katalog Kassel. Kassel, 1972: 19.

¹¹ Pollock G. *Aesthetic Wit(h)nessing in the Era of Trauma*. N.Y. EurAmerica, 2010. P. 856.

¹² Эттингер Б.Л. *Жуткое и матричный Объект а взгляда // Кабинет «З»: искусство, философия, психоанализ*. СПб.: Издательство «Скифия», 2004. С. 51.



Дарья Александровна СТАРИКАШКИНА / Daria STARIKASHKINA

| Репрезентация предельных событий: память в искусстве vs. искусство памяти /
Representation of Catastrophe: Memory in Art vs. Art of Memory |

повторяется опыт взаимодействия с таким не-я, в отношении которого рождается сострадание. Именно подобное понимание позволяет ей развить критический проект по осмыслению этической составляющей современного искусства.

В эстетической теории Брахи Л. Эттингер произведение искусства представляет собой не трансляцию идеи, которую художник воспроизводит на языке визуального искусства, а скорее экран, на который бессознательно транслируются некое событие, которому придается эстетическая форма. Событие может относиться как к личности художника, так и являться историческим событием, с которым художник оказывается связан через наследие поколений. В столь сложном матричном пространстве, каждое произведение по-разному резонирует со зрителем, но само эстетическое поле создает возможность со-участия разных участников матрицы, в границах достаточных для того, чтобы зафиксировать бытие, боль или наслаждение другого, не предполагая, в тоже время, попытку его подчинения как объекта. Это позволяет сопереживать травму другого – «других людей, другого времени, другой истории, то есть того, что уже не мое, что мне незнакомо и что мне не принадлежит»¹³. Современное искусство дает возможность переживания эстетического опыта, в котором признается разрыв в различном бытии и времени, но наличествует предпосылка к переживанию опыта ранимости и уязвимости другого. Данную этическую составляющую эстетического пространства Браха Л. Эттингер называет красотой – способностью отвечать сопричастностью на любой риск угрозы человеческому бытию, подвергнутому опасности со стороны жестокости и насилия. Эта предпосылка к переживанию этико-эстетического опыта оказывается возможной отнюдь не благодаря положительной интенции художника, его благому намерению или моральным установкам, а скорее аффекту, производимому в эстетическом поле.

¹³ Pollock G. *Aesthetic Wit(h)nessing in the Era of Trauma*. N.Y. EurAmerica, 2010. 838 p.

«Творческий жест художника не рождается в результате решения или акта воли, он завершает внутреннее движение кисти, движение, причастное также регрессии, но, в противоположность регрессии, производящее – сложно в обращении вспять течения психологического времени – стимул, в отношении которого жест становится реакцией»¹⁴. При общей сложности подобного теоретического построения, оно позволяет осмыслить этику действия художника и куратора в мире, в котором основным центром напряжения все еще является встреча с другим. При анализе влияния художественных практик на формирование памяти, начиная с послевоенного периода, где основным предметом исследования являются последствия преступлений против человечества, и до наших дней, где осмыслению подвергаются последствия прочих войн и конфликтов, имевших место в XX веке, основное внимание уделяется этическим и онтологическим аспектам взаимодействия между субъектом и культурным пространством. Один из главенствующих вопросов, который стоит перед гуманитарным знанием и теми его дискурсами, которые ставят перед собой задачу осмысления таких понятий как историческая, культурная, национальная или коллективная память, является вопрос о возможности сохранения независимости и автономии памяти как таковой. Разрабатывая столь сложную концепцию следа и предлагая различные пути ее объяснения, Ж. Деррида пишет о населяющих этот мир призраках – следах других, которые одновременно и присутствуют и отсутствуют, наблюдают за нами, но не дают возможности их видеть. Опыт ощущения их незримого присутствия не может быть символизирован, но может быть пережит и прочувствован «в таком переживании, которое мы воспринимаем, но не узнаем»¹⁵. Ж. Деррида рассуждает о необхо-

¹⁴ Эттингер Б.Л. *Жуткое и матричный Объект а взгляда // Кабинет «З»: искусство, философия, психоанализ*. СПб.: Издательство «Скифия», 2004. С. 38.

¹⁵ Савченкова Н. *Альтернативные стили чувственности: идиосинкразия и катастрофа*. СПб.: Издательство СПбГУ, 2004. С. 147.



Дарья Александровна СТАРИКАШКИНА / Daria STARIKASHKINA

**| Репрезентация предельных событий: память в искусстве vs. искусство памяти /
Representation of Catastrophe: Memory in Art vs. Art of Memory |**

димости научиться жить с призраками и научиться жить у призраков, которые всегда находятся в промежутке между жизнью и смертью, и только в этом промежуточном явлении, где жизнь и смерть не противопоставляются друг другу, а одновременно присутствуют и отсутствуют, можно научиться проживать эту жизнь. «Это совместное бытие с призраками, окажется, помимо прочего, некой политикой памяти, наследования и отношения поколений»¹⁶. Призраки – это следы тех, кто уже умер и тех, кто еще не родился, они не принадлежат времени, но одновременно находятся в прошлом, настоящем и будущем. Из будущего, по словам Ж. Деррида, приходит вопрос о том, как мы понимаем справедливость, как мы научились жить с теми другими, которых сейчас здесь нет, а также призраком всех жертв: «войн, политического насилия, убийств, совершаемым по националистическим, расовым, колониальным, сексистским или иным мотивам, жертв империалистическо-капиталистического угнетения и всех форм тоталитаризма»¹⁷. С другими, которые могут быть представлены лишь следом, для определения которого Ж. Деррида предпочитает слово «пепел» как лучшую парадигму для понимания «того, что представляя себя, самостирается полностью, без остатка»¹⁸, нас связывает особая этика отношений. Вбирая в себя следы других субъектов, других событий или другого времени, изобразительное искусство предлагает не только информативное поле свидетельств, но и пространство для нравственного осмысления событий и формирования этики памяти равнозначной этике взаимоотношений с теми, чьи жизни оказались преданы забвению.

¹⁶ Деррида Ж. Призраки Маркса. М.: Logos Atera, 2006. С. 10.

¹⁷ Там же. С. 9.

¹⁸ Деррида Ж. От Вавилона до Холокоста. Золы угасшей прах. СПб.: Machina, 2012. С. 37.

