
Е. Н. ДРЁМОВА

ОТЕЧЕСТВЕННАЯ ФОТОГРАФИЯ В КОНТЕКСТЕ *TRAUMA STUDIES*

*В статье рассматриваются возможности эстетического анализа травматического опыта, связанного с восприятием фотографии, методологические основания теории травмы исследуются в контексте проблематики визуальных исследований. Автор связывает эстетическую актуальность *trauma studies* с «визуальным поворотом», который предполагает сдвиг в исследовательских подходах, отказ от нарративных установок. Это совпадает с позициями теоретиков травмы, говорящих о ключевой роли фрагментации и разрыва в повествовании о травматическом опыте. Выбор в качестве эмпирического исследовательского материала репрезентативных примеров отечественной концептуальной художественной фотографии обусловлен актуальностью исследования социально-исторических нарративов посредством фотографии, а также изучением специфики отечественной фотографической школы в сопоставлении с основными мировыми трендами фотоискусства. Обращаясь к текстам исследователей фотографии (Р. Барт, Р. Краусс, М. Иверсон, У. Баер), теоретиков травмы (К. Карут, Ш. Фельман, Р. Лакхёрст, М. Хири), философов и критиков культуры (В. Беньямин, Ж. Деррида, Ж.-Ф. Лиотар, Дж. Агамбен, М. Фишер, Э. Гордон), автор прослеживает корреляцию между фотообразом и травматическим опытом. Автор выделяет направление в постсоветской фотографии, связанное с работой травмы и аффекта, переосмыслением архивных изображений. Фотографии указывают на сложный характер взаимодействия воспоминания и забвения в структуре коллективной памяти, повторяют процесс возвращения навязчивого образа и амнезии, производство аффекта.*

Ключевые слова: *теория травмы, исследования памяти, визуальные исследования, теория аффекта, фотография, свидетельство, постпамять, хонтология, индекс, эстетика, социально-исторический.*

The article examines the possibilities of aesthetic analysis of traumatic experience, which related with the perception of photography, the methodological foundations of the theory of trauma are investigated in the context of the problems of the visual studies. The author connects the aesthetic relevance of trau-

ma studies with “visual turn”, which implies a shift in research approaches, a rejection of narrative methods. This is in line with the points of trauma theorists, which note a key role of fragmentation and narrative’s collapse in traumatic experience. The choice of examples of Russian conceptual and art photography as an empirical research material is due to the relevance of the study of socio-historical narratives through the photography, as well as the study of the specifics of the national photographic school in comparison with the main world trends in photography. Referring to the texts of photography critics (R. Barthes, R. Krauss, M. Iverson, U. Baer), trauma theorists (C. Caruth, S. Felman, R. Luckhurst, M. Hirsch), philosophers and critics of culture (W. Benjamin, J. Derrida, J.-F. Lyotard, J. Agamben, M. Fisher, A. Gordon) the author traces the correlation of the common features between a photographic image and a traumatic experience. The author highlights a trend in post-Soviet photography associated with the work of trauma and affect, rethinking the archival images. Photographs indicate the complex nature of the interaction of memory and oblivion in the structure of collective memory, repeat the process of the return an intrusive image and amnesia, affect production.

Keywords: *trauma studies, memory studies, visual studies, affect theory, photography, evidence, post-memory, hauntology, index, aesthetics, social-historical.*

Актуальность исследования травматического опыта и его выражения в фотографии связана со спецификой условий современности, которую многие теоретики называют посттравматической (Ш. Фелман, К. Фарелл) и катастрофической (Ф. Джеймисон). Современность и прогресс как разрыв с традицией, Первая и Вторая мировые войны и их последствия, «войны памяти» и отношение к советскому прошлому, не утихающие в России и за ее пределами, поставили проблему памяти и травмы в центр широкого обсуждения. В западных гуманитарных науках данная тема имеет длительную историю и хорошо разработана. Теоретический аппарат Trauma Studies формировался в контексте исторических катастроф – холокоста и проблемы его репрезентации¹, войны во Вьетнаме, террористических атак 11 сентября 2001 г. [Felman, Laub 1992; Caruth 1996; LaCapra 1994; 2001; Leys 2000; Kaplan 2005].

¹ Психоаналитик и профессор кафедры психиатрии Йельского университета Д. Лауб совместно с профессором сравнительной литературы Дж. Хартманом и журналистом Л. Флоком основали первый в мире видеоархив свидетельств выживших в холокосте (Fortunoff Video Archive for Holocaust Testimonies).

Исследования травмы носят междисциплинарный характер, но можно определить те теоретические поля, из которых черпаются ее методологические основания. Во-первых, большое значение в теории травмы имеет психоаналитический подход, который начинает разрабатываться в исследованиях З. Фрейда и Й. Брейера о характере истерии и травматического невроза ветеранов Первой мировой войны, а также рецепция идей Фрейда в работах Ж. Лакана. Во-вторых, многие теоретические основания формировались под влиянием деконструкции и постструктурализма, в частности, идея о сбое репрезентации и кризисе свидетельства. Это направление исследования травмы формировалось на базе Йельского университета, и в частности Йельской школы деконструкции [Felman, Laub 1992; Caruth 1996]. Вместе с тем нельзя рассматривать теорию травмы как монолитное исследовательское поле: каждый исследователь во многом пересматривает тезисы своих предшественников, усложняя изначальную модель травмы, подтверждая ее нейробиологическими исследованиями. В последнее время большое значение в аналитике искусства начинает играть понятие аффекта, используемое в делезианском ключе и предполагающее депсихологизацию значения: отличие аффекта от эмоций, взаимосвязи между социальным, телесным и материальным характером аффекта [Bennett 2005; Brennan 2004; Массуми 2020]. В нашей работе мы также задействуем проблематику аффекта в анализе фотографии.

Если обратиться к отечественному академическому социогуманитарному знанию, то можно обнаружить, что применение теории коллективных травм началось не так давно, но уже имеются переводы ключевых текстов и разрабатывается применение *Trauma Studies* в разных дисциплинарных полях². Исторический опыт нашей страны требует детального изучения не только со стороны науки. Также есть необходимость находиться в диалоге с искусством как особым видом продуцирования знания. В этот же момент возникает вопрос: каковы возможности применения теории травмы в изучении отечественной фотографии, обращающейся к теме коллективного прошлого? Что фотография может «рассказать» нам о нем?

² См.: Травма... 2009; Мороз 2012; Эткин 2018; Николаи 2018; Топология... 2021; Факеева 2020.

Стоит добавить, что во многом исследователи травмы обращаются к литературе, что связано с несколькими особенностями. Во-первых, как было обозначено ранее, ключевые исследования теории травмы основываются на деконструктивистском чтении текстов культуры. Во-вторых, согласно терапевтическому дискурсу о травме, процедура повествования, интеграция фрагментированных болезненных воспоминаний в единую историю помогает засвидетельствовать травму, частично пережить ее [Luckhurst 2008: 82]. Также отход от лингвистического к визуальному подходу определяется ситуацией, связанной с критикой логоцентризма и доминирования языка, усилившимся значением изображений и образов в современной культуре. В научной литературе ученые обозначили этот процесс как *imagic turn* (Ф. Фельман), *pictorial turn* (Дж. Митчелл), *iconic turn* (Г. Бём), что предполагает сдвиг в исследовательских установках в сторону зрительных образов. Такой подход изменяет методологию изучения образов: происходит смещение от интерпретации самих изображений к пониманию мира посредством изображений [Бахманн-Медик 2017: 113]. По мысли исследователя фотографии У. Баера, французский невролог Ж.-М. Шарко фотографировал истериков, чтобы зафиксировать переживание болезни и обнаружить то, что оказывалось невидимым для его пациентов. В свою очередь сам Баер в анализе фотографий пытается проникнуть в ту область образа, которая оказывается невидимой для Шарко. «Теория травмы родилась из желания видеть» [Baer 2002: 14]. Интерес к визуальному проникает в философский дискурс и разрабатывается в работах М. Мерло-Понти, Р. Барта, М. Фуко, Ж. Делёза, С. Сонтаг, Ж. Диди-Юбермана, В. Бёрджина. Как подчеркивала С. Сонтаг в эссе «Против интерпретации», выступая против гегемонии герменевтического анализа: «Функция критики – показать, что делает его (произведение) таким, каково оно есть, а не объяснить, что оно значит» [Сонтаг 2014: 71].

Исследования визуального и его значения оказываются в центре теории В. Беньямина, который обозначил приход массовых средств тиражирования, и в связи с этим произошедшие кардинальные изменения в культуре. Еще задолго до появления термина «визуальный поворот» философ отмечал «конец искусства повествования», поворотный момент в новом описании истории, который совпадает с возникновением фотографии. С «концом искусства повествования» уходит способность обмениваться опытом, «опыт теряет ценность» [Беньямин 2000: 346]. Показательно, что Бенья-

мин связывает эту невозможность передать опыт с возвращением домой ветеранов Первой мировой войны. В то же время, исходя из позиций теоретиков травмы, можно заключить, что эстетика также предполагает отход от таких повествовательных условностей, обращая свой взор в сторону авангардных стратегий, экспериментов над текстом и образом, делая акцент на фрагментации и разрыве. Тем самым эстетика повторяет анахронию повествования о травме. Британский литературовед и культуролог Р. Лакхёрст отмечает, что в этом заложен раскол между терапевтическим и теоретическим дискурсами, которые влияют на эстетику [Luckhurst 2008: 83].

У. Баер соглашается с теоретиком искусства М. Иверсон в том, что фотографию можно рассматривать как аналог травматического воспоминания [Iverson 2017: Baer 2002]. Индексальный характер, слом линейного протекания времени, регистрация события без опосредования – все это сближает травму и фотографию. В связи с этим цель статьи – проанализировать отечественную фотографию, которая размышляет о проблеме травматического опыта и его последствий с позиций *Trauma Studies*, связав ее с эстетическими исследованиями. В статье мы не будем обращаться к фотожурналистскому материалу в изображении насилия, нас будет интересовать то, что в исследовательской литературе обозначается понятием «постпамять», предложенным исследовательницей М. Хирш. Постпамять – «определенный тип отношений, который “поколение после” выстраивает с личной, коллективной и культурной памятью тех, кто жил до них, с переживанием и опытом, что они “помнят” посредством историй, изображений и поступков, среди которых они выросли» [Хирш 2021: 22]. Тем самым постпамять представляет собой механизм передачи знания о травме, который предполагает наследование образов скорби и утраты последующими поколениями. Таким образом, в центре нашей работы будет находиться искусство, которое несет в себе последствия травматического опыта и воспоминаний о нем.

Одним из важнейших тезисов, сформулированных теорией травмы, является представление о неартикулируемости и непредставимости подобного опыта. Этот аргумент объединяет основных представителей теории травмы, таких как К. Карут, Д. Лауб, Ш. Фельман. Согласно психоаналитическому подходу, травма предполагает чрезвычайное переживание, вызывающее огромное внешнее раздражение для разума, с которым он не в силах справиться привычным образом. Размышляя о проблеме передаче опыта трав-

мы, Дж. Агамбен указывает на лакуну в языке свидетеля и приводит в пример мальчика Урбинека, «сына Освенцима», как писал о нем в своих воспоминаниях П. Леви. Ребенок пытался выразить то, что не могли расшифровать остальные заключенные, он говорил как будто на «другом языке». Язык терпит поражение и уступает место не-языку. Агамбен рассматривает речь Урбинека как нечто лишенное смысла: «язык больше не означает», «он углубляется в без-язычие, чтобы вобрать другое не-значение» [Агамбен 2012: 40]. Философ называет эту речь «следом несвидетельствуемого», который принадлежит «подлинным свидетелям» («мусульманам») – тем, кто уже не способен свидетельствовать.

Ш. Фельман и Д. Лауб указывают на кризис свидетельства и ограниченность знаний о травме: «Нацисты не только фактически пытались уничтожить физических свидетелей своего преступления; но изначально непостижимая структура этого события препятствовала свидетельству самими жертвами» [Felman, Laub 1992: 80]. Из этого следует, что травма лишает жертву возможности выразить свой опыт и обратиться не только к другому, но и к самому себе, поскольку событие не могло быть зафиксировано самим субъектом. Ущерб, который событие наносит языку, подобен тому, какой урон наносит травматическое событие психике. Из этого вытекает апория, парадокс травмы – истина события не может быть познана в момент переживания, а возвращается постфактум. В тоже время необходимость свидетельства, по мысли Фельман и Лауб, вытекает из невозможности свидетельства. Это сближает теорию травмы с эстетикой – категорией возвышенного. И травма, и возвышенное превышают возможности представления. Однако речь не идет о возвышенном И. Канта, которое в конечном итоге заключается в преодолении Природы, способность эстетического суждения о возвышенном показывает величие человеческого разума. К проблематике травмы ближе Э. Бёрк и его понимание возвышенного, главным принципом которого становится страх и ужас: «возвышенное – спутник страха» [Бёрк 1979: 95].

Ж.-Ф. Лиотар продолжает критику современной культуры Т. Адорно и видит задачу искусства не в свидетельстве возвышенного, а в удостоверении самого парадокса травмы и апории самого искусства, «его муках» в невозможности представления [Лиотар 2014: 40]. Лиотар борется против представления, противопоставляя ему абстракцию и минимализм. Философ утверждает, что «они продолжают свидетельствовать, после Освенцима, о невозможно-

сти для искусства и письма свидетельствовать о Другом» [Лиотар 2014: 77]. В свою очередь это приводит к проблематике формирования образа, продолжает уже знакомую апорию травмы. Вместе с этим травматическое воспоминание возвращается как навязчивый и подробный образ.

Понятие навязчивого образа (*intrusive image*), который представляет собой наиболее явный травматический симптом, является, по мысли Р. Лакхёрста, центральным для теории травмы [Luckhurst 2008: 147]. Преследующие образы, которые трудно воспроизвести и одновременно с этим отбросить, составляют ситуацию травматического переживания. Феномен флешбэков – возвращение в первоначальную сцену травмы – соотносится с замиранием, «омертвлением» времени, которое производит фотография. Избыток увиденного, избыток памяти ослепляет подобно направленной в упор фотовспышке. В этом отношении наблюдается связь теории травмы с визуальными исследованиями. Теоретики образа неоднократно описывали фотографию как знак, который не маркирован кодом. Это означает, что фотография воспроизводит событие буквально, код или система культуры не является посредниками в передаче смысла.

Главный признак фотографии заключается в том, что она – «оттиск, отпечаток реальности», «след, возникающий в результате фотомеханического процесса» [Краусс 2003а: 159]. Ч. С. Пирс разработал таксономию знаков, в которой индекс предполагал физическое, материальное отношение к предмету. В отличие от иконического знака, основанного на визуальном сходстве, индекс обозначает причинно-следственную связь со своим референтом, направляя наше внимание на что-либо (указательный палец), либо оказываясь физически связанным с объектом (отпечаток ноги на песке). Сила индекса в его референциональной связи, в то время как иконическое изображение включает в себя определенную форму артикуляции и опосредования. Фотография как индекс не наделяется первоначальным значением, а указывает на бытие прошлого, “ça a été³”. По мысли М. Иверсон, существует дихотомия восприимчивости (сознания) и удержания (бессознательного), которая присуща акту фотографирования и просмотра фотографий. Она пишет: «И в следе, и в травме действует понятие некоего воздействия, которое оставляет после себя неизгладимый отпечаток, хотя и не обяза-

³ Это было (*фр.*).

тельно сразу доступный или уязвимый» [Iverson 2017: 14]. Как отмечает Р. Краусс, «в изолированности фотографии от всего, что можно было бы назвать синтаксисом, проявляется безмолвное присутствие некодированного события» [Краусс 2003б: 217]. Фотография представляет собой такое средство, которое регистрирует реальность без опосредования, что сближает такое понимание фотографии с механизмом отпечатывания травматического события в сознании.

Большое значение в фотографии играет случайность и непредсказуемость, даже если фотограф заранее продумывает, что именно попадет в кадр. М. Иверсон связывает эту характеристику фотографии с травматическим событием, которое также всегда непредсказуемым образом нарушает щит сознания и «затрагивает обнаженный нерв» [Iverson 2017: 18]. Р. Барт обнаруживает травматическое воздействие фотографии в некоторой детали, которая ранит нас ввиду случайного характера ее присутствия в изображении. То, что подвергается кодированию, оказывается в кадре посредством интенции автора, «не в силах по-настоящему уколоть» [Барт 2013: 68]. В связи с этим выбор фотографии в проектах художников не является случайным, скорее он указывает на обозначенные закономерности и взаимосвязи фотографического образа и травматического опыта.

В заключение этой теоретической части статьи вновь обратимся к мысли М. Хирш, которая обсуждала фотографию в контексте своей концепции постпамяти. Согласно Хирш, фотографии следует рассматривать как «точки памяти», которые сигнализируют о чувственной, материальной и эмоциональной связи с прошлым [Хирш 2021: 104]. Безусловно, такое восприятие фотографии соответствует ее аналоговому производству, в котором эта особенность проявляется наиболее точно. Именно поэтому современные художники, которые обращаются к теме прошлого и травмы, часто используют именно архивные фотографии, найденные отпечатки, семейные фотоальбомы.

Обобщение репрезентативного материала отечественной концептуальной художественной фотографии позволяют выделить в нем целое направление, связанное с исследованием социально-исторических условий посредством фотографии. Проект художницы И. Наховой «Без названия», который выиграл премию Кандинского 2013 г., – пример осмысления травматического прошлого нашей страны. Проект носит личный характер, поскольку дед художницы

был репрессирован и расстрелян в 1938 г. Публичный разговор о ГУЛАГе в советский период был невозможен: в течение последующих лет после освобождения из лагерей свидетели не могли обсуждать свой опыт вплоть до конца 1980-х гг. Дж. Гейт утверждает, что в результате сложившихся условий, в которых отсутствовал повествовательный вариант преодоления травмы, выжившие в ГУЛАГе разработали ненарративные, творческие способы справиться со своими воспоминаниями и опытом [Gheith 2007]. А. Эткин также подчеркивает, что невозможность скорбеть по жертвам сделала память о ГУЛАГе особенной, и скорее здесь следует говорить не о травме, а о «кривом горе» [Эткин 2018]. Проект Наховой продолжает этот ненарративный характер выражения травматического опыта через обращение к следам прошлого.

Работа состоит из трехканальной видеoinсталляции, состоящей из архивных фотографий из семейного альбома, а также двух отдельных фотографий. Первая – групповой снимок «Руководящий состав» 1940-х гг., на котором изображен отец художницы, вторая фотография – «Фигуристки» 1960-х гг., здесь изображена Нахова в детстве. Лица людей на фотографиях из семейного архива перечеркнуты и закрашены. В видеoinсталляции снимки из семейного альбома, документы о смерти и реабилитации деда, опись конфискованного имущества вписываются в сменяющиеся архитектурные модернистские формы XX в. Художница осмысляет то, как государственная политика того периода могла распорядиться судьбой отдельного человека. Нахова стирает и свое лицо, показывая тем самым свою сопричастность к истории других людей, пострадавших в результате репрессивной политики. Тем самым происходит указание на межпоколенческую передачу опыта поколению после, идентификация с жертвами. Это навязчивое перечеркивание лиц встречается в разных проектах фотографов на постсоветском пространстве. Так, в сериях «Мистерии» (1990-е гг.) белорусского фотографа И. Савченко мы также встречаемся с этим актом стирания лиц на групповых фотографиях. Можно назвать эти повторяющиеся изображения навязчивым образом, который символически воспроизводит действия Большого террора. Люди зачастую не имели возможности узнать судьбу своих арестованных родственников, жертвы оставались непогребенными, их статус подвисал между жизнью и смертью. Серия художницы В. Лаперье «Сломанный архив» (1995) также обращается к сталинскому периоду и состоит из найденных архивных фотографий 1930-х гг., зафиксировавших по-

вседневную жизнь. Несоответствие между спокойным выражением лиц, расслабленностью тел и нашего знания о том историческом периоде усиливается вмешательством художницы. Лаперье тонирует и разрезает фотографии, оставляя черные пробелы между отдельными частями изображения, что приводит к эффекту разбитого зеркала. Образы прошлого предстают перед зрителем дефрагментировано, подобно осколкам истории, которые невозможно собрать воедино. Знание прошлого оказывается изменчивым, прошлое рассыпается и реконструируется под влиянием настоящего. Фотография может участвовать в этом процессе и подменять собой воспоминания, как и в переживании травмы возможно появление конфабуляции, достраивание деталей о событии спустя длительное время после него.

Возвращаясь к проекту И. Наховой, нельзя не обратить внимание на то, что на некоторых из фотографий лица отдельных людей обведены в круг. Художница рассказывает, что ее мама обводила тех людей, которых она могла вспомнить. Тем самым можно отметить, что на этих фотографиях, помимо репрессивного жеста стирания, содержится и жест повторного указания (если первый жест – это указательная функция фотографии). Этот акт памяти имеет существенное значение, поскольку он позволяет сказать о решающей роли зрителя в процессе постпамяти, именно он наполняет фотографию смыслом. В то же время стирание прошлого и указание на него непрерывно соседствует друг с другом, образуя непрекращающуюся динамику между воспоминанием и забвением, в чем выражается сложная структура травмы.

Художница А. Богомолова в проекте «Бакал»⁴ переснимает фотографии мест бывшего ИТЛ, находившегося на территории Челябинска, погружая изображения в баланду из крапивы (она входила в рацион заключенных), за счет чего документальные фотографии претерпевают искажения. К. Карут обратила внимание на то, что «видение из прошлого» представляет собой парадокс, сочетающий вторжение подробных образов травмы, с одной стороны, и амнезию, сопротивление памяти и сознания – с другой [Карут 2009: 561]. Исходя из этого, можно сделать предположение, что фотографии из проекта «Бакал», процесс их создания повторяют меха-

⁴ Бакал – производное от исправительно-трудового лагеря Бакалстрой на территории Metallургического района Челябинска, где большую часть составляли репрессированные советские немцы.

низм травматического симптома. Разрывы внутри структуры изображения повторяют разрывы памяти, указывая на «отсутствие ассимиляции травматического события» в сознании [Карут 2009: 569]. Травматический симптом производится напряжением индекса (вторжение) и абстракции (амнезия), которая противостоит целостному восприятию образа.

То, что травмирует в фотографии, – *след* кого-то или чего-то, чего больше нет. Евгений Молодцов в работе «Вепсский лес» обращается к истории малочисленного финно-угорского народа. Художник отправился в заброшенные деревни, где некогда проживали вепсы⁵. Фотограф спроецировал архивные портреты вепсов на полуразрушенные срубы, стены внутри домов и оставил бумажные кораблики с написанными на них отрывками из вепсского эпоса. Следы бывшей жизни оказываются вновь присутствующими благодаря фотографической проекции. Фотография, освещая дома вепсов, в буквальном смысле делает их видимыми в вечернем сумраке. Разглядывая фотопортреты вепсов, которые смотрят на нас в упор, мы обнаруживаем призрачное присутствие ушедшей жизни. В самой интервенции художника заложена идея вторжения фантома.

Понятие «призракология» или «хонтология» (с фр. *hantologie*) как противовес онтологии возникает в 1990-е гг. в работе Ж. Дерриды «Призраки Маркса. Государство долга, работа скорби и новый Интернационал» [Деррида 2006]. В ней философ размышляет о призраках марксизма, бытовании марксистских идей после конца коммунистического проекта, «конца истории». Фактически речь идет о призраках будущего, утопической альтернативы, которая не наступила. Надо заметить, что идея оказалась продуктивной, теоретик М. Фишер рассматривает «призрачность» уже в контексте культуры, в частности – в электронной музыке, которая апеллирует к образам прошлого. Сам Фишер определяет хонтологию как то, «чего (фактически) уже нет, но что продолжает иметь силу в качестве виртуальности» [Фишер 2021: 20].

Связь призрачности и фотографии появляется практически с самого раннего периода ее распространения. Примерами может

⁵ Вепсы были переселены в результате действий власти, которые предполагали уменьшить административную и территориальную разобщенность (упразднение вепских национальных районов в Ленинградской области и Республике Карелия в 1938 г.), а также политики, направленной на изменение традиционной системы сельского расселения в 1950–1960-е гг. (ликвидация «неперспективных» деревень).

служить посмертная фотография, где умершему человеку придавали видимость живого, находящегося в окружении близких родственников, или эксперименты в духе спиритической фотографии, где живые люди выступали в роли призраков. Связь живого и неживого на фотографии подчеркивает Барт, когда он размышляет о снимке матери в зимнем саду: «Глядя на фото моей мамы в детстве, я говорю себе: “Ей предстоит умереть”, – и, как страдающий психозом пациент Уинникота, дрожу в преддверии катастрофы, которая уже имела место. Подобной катастрофой можно назвать любое фото, является ли смерть его сюжетом или нет» [Барт 2013: 119]. Тем самым фотографический образ уже несет в себе след, связанный со смертью. В лицах вепсов мы видим катастрофу, надвигающуюся к будущей судьбе живших здесь вепсов, о которой сами они еще не знают – депортации и дальнейших последствий. Тем самым в контексте проекта «Вепский лес» можно заключить, что художник открывает дверь призракам и устанавливает встречу с ними. Но что означает эта встреча?

Философ Э. Гордон рассуждает о связи призраков с травматическим вторжением: «Навязчивые видения порождают призраков, и это меняет ощущение пребывания в линейном времени, меняет то, как мы обычно разделяем и упорядочиваем прошлое, настоящее и будущее. Эти призраки появляются тогда, когда проблема, которую они представляют и симптоматизируют, больше не сдерживается, не подавляется или не блокируется. Насколько я понимаю, призрак не является невидимым, неизвестным или конститутивно непознаваемым в дерридианском смысле. На мой взгляд, вся суть <...> призрака в том, что он имеет реальное присутствие и требует отдать ему должное, требует вашего внимания» [Gordon 2011: 2]. Гордон предполагает, что встреча с призраком и осторожный расчет с ним может способствовать нахождению пути к устранению условий, которые вызывают их появление. Также, как отмечает Н. Автономова, Деррида «фиксирует некоторую принципиальную невозможность окончательного экзорцизма, который бы мог избавить нас от призраков» [Автономова 2011: 142]. Способность научиться жить с призраками становится важной составляющей «работы скорби».

Поскольку фотографическая проекция дематериализована, она оказывается на поверхности этих домов на некоторое время, и в конечном итоге дома вепсов вновь погружаются во мрак. Свет

проекции, который освещает дома и делает видимым лица вепсов, неминуемо погаснет. Как погружается в забвенье частная история, доступ к которой оказывается столь проблематичным.

Как рассказывает Е. Молодцов в интервью, его задачей было «почувствовать себя вепсом», «пережить заново травму народа», «повторить тот путь, которым они следовали». Художник, не будучи вепсом, принимает на себя идентичность Другого. В проекте «Бакал» Богомоловой мы также обнаруживаем это намерение, когда в перформансах «Сон» и «Четверть нормы» художница спит в могиле неизвестного трудармейца на территории массовых захоронений заключенных Бакаллага или повторяет трудовую норму заключенного лагеря в каменном карьере. В этих видеоперформансах происходит процесс инкорпорации Другого, «захоронение» в историю и опыт, который не принадлежит художнице, но самим повторением происходит символическое наделение телесностью исчезнувшего, сгнившего, забытого.

Художница К. Юркова в проекте «Письма только для двоих», основываясь на письмах 1960–1980-хх гг., которые получала ее мать от друзей, родных, любовников, обращается к напряженным детско-родительским отношениям и неразрешенности конфликта между поколениями. В серию вошли архивные фотографии из разных времен, автопортреты художницы, отрывки писем. Сбивчивая последовательность фотографий и документов вызывает чувство тревоги, которое не определяется самим изображением, но обуславливает неопределенность интерпретации.

Исследовательница современного искусства Дж. Беннет показала связь телесной памяти и изображения. Передача страдания через образы возможна в той мере, в какой образы обладают способностью обращаться к собственной телесной памяти зрителя. Зритель, по мысли Беннетт, скорее чувствует, чем видит событие, он втянут в изображение в процессе аффективного заражения [Bennett 2005: 36]. Глаз функционирует как немой свидетель, с помощью которого события регистрируются как образы памяти. Б. Массуми в статье «Автономия аффекта» отмечает, что язык и слово противоположны аффекту, «кожа [действует] быстрее, чем речь» [Массуми 2020: 113]. Аффект понимается как досубъективная сила, предшествующая значению.

Тем самым телесный отклик предшествует конструированию повествования, эмоциям и эмпатии. Беннетт связывает это с понятием «знак встречи», который встречается в работе «Пруст и зна-

ки» Ж. Делёза. Производимый знаком аффект, который не противоречит процессу мышления, не заменяется пассивным телесным опытом, а, напротив, побуждает и подпитывает исследование, вместо того чтобы успокоить субъекта. Визуальное искусство не вовлекает нас в эмоциональную реакцию с травмированным субъектом и не вызывает особого «морального отклика». Беннетт связывает аффективное действие изображения с процессом мышления. Парадоксальным образом именно аффект ведет к критическому исследованию. Важным в данном процессе становится способность произведения искусства трансформировать наше субъективное бытие. Тем самым аффективный образ «трогает» зрителя, не предполагая идентификацию с предметом изображения, позволяя нам чувствовать и быть интеллектуально вовлеченными. В проекте Юрковой, несмотря на личную историю взаимоотношений с матерью, художница избегает формирования эмоциональной реакции зрителя, действуя как катализатор аффекта. Аффект обогащает и усложняет модель травмы как сбой репрезентации, открывая новые возможности понимания эстетики травмы.

Таким образом, в результате работы над статьей мы обнаружили особое направление в отечественной фотографии, которое связано с «работой травмы». Применение методологии *Trauma Studies* может быть продуктивным способом анализа фотографии. Критический потенциал теории травмы позволяет рассматривать проекты В. Лаперье, И. Савченко, И. Наховой, А. Богомоловой, Е. Молодцова как «вторичное свидетельство» в условиях молчания свидетелей и исчезновения памяти. Художники избегают нарративизации, отходят от институционального понимания архива. Манипуляции с документальными фотографиями позволяют сказать, что изображения ухватывают симптом травмы, указывают на возвращение навязчивого образа прошлого и в то же время сопротивление памяти. Стирание фрагментов фотографии, повреждения изображения повторяют процесс диссоциации, повреждение, которое наносит травма сознанию. В этом фотографии повторяют тезис теории травмы о коллапсе репрезентации, следуя за методом деконструкции. Проект Молодцова путем фотографической проекции возвращает вепсов к местам своего обитания. Однако понимание фотографии как следа смерти и темпоральный разрыв между вепсами и зрителями нарушает такую логику, проект свидетельствует о присутствии призраков, а не разрешении истории. Вместе с этим художники соотносят себя, свою память с памятью и опытом других,

что позволяет сказать о наследовании и протяженности травмы. Проект К. Юрковой, несмотря на личный характер, производит аффективные реакции, сбивает нашу способность интерпретировать изображения. Объединяющим элементом теории травмы и теории аффекта становится роль зрителя/слушателя, благодаря которому происходит столкновение с травмой Другого или достижение аффекта.

Литература

Автономова Н. К вопросу о призраках: Маркс, Деррида и другие // Политико-философский ежегодник. 2011. № 4. С. 134–154.

Агамбен Дж. Homo Sacer. Что остается после Освенцима: архив и свидетель. М. : Европа, 2012.

Барт Р. Camera Lucida. Комментарий к фотографии. М. : Ад Маргинем Пресс, 2013.

Бахманн-Медик Д. Культурные повороты. Новые ориентиры в науках о культуре. М. : НЛЮ, 2017.

Беньямин В. Рассказчик // Озарения. М.: Мартис, 2000.

Бёрк Э. Философское исследование о происхождении наших идей возвышенного и прекрасного. М. : Искусство, 1979.

Деррида Ж. Призраки Маркса. Государство долга, работа скорби и новый Интернационал. М. : Логос-Альтера, 2006.

Карут К. Травма, время, история / К. Карут // Травма: пункты: сб. статей / под ред. С. Ушакина, Е. Трубиной М. : НЛЮ, 2009.

Лиотар Ж.-Ф. Хайдеггер и «евреи». СПб. : Machina, 2014.

Краусс Р. Заметки об индексе. Ч. 2 / Р. Краусс // Подлинность авангарда и другие модернистские мифы. М. : Художественный журнал, 2003а.

Краусс Р. Подлинность авангарда / Р. Краусс // Подлинность авангарда и другие модернистские мифы. М. : Художественный журнал, 2003б.

Массуми Б. Автономия аффекта // Философский журнал. 2020. Т. 13. № 3. С. 110–133.

Мороз О. В. Культурная травма в российском литературном дискурсе конца XX в.: Виктор Ерофеев, Владимир Сорокин, Виктор Пелевин: дис. ... канд. культурологии. М. : РГГУ, 2012.

Николаи Ф. В. Полемика о травме и памяти в американской философии культуры: дис. ... д-ра филос. наук. М., 2018.

Сонтаг С. Против интерпретации и другие эссе / пер. С. Б. Дубин, В. П. Гольшев, Б. В. Дубин. М. : Ад Маргинем, 2014.

Топология травмы / под ред. Н. А. Артеменко. М. : URSS, 2020.

Травма: пункты: сб. статей / сост. С. Ушакин, Е. Трубина. М. : НЛЮ, 2009.

Факеева М. П. Аналитика травмы в эстетическом дискурсе // *Культура и искусство*. 2020. № 3. DOI: 10.7256/2454-0625.2020.3.32309.

Фишер М. Призраки моей жизни. Тексты о депрессии, хонтологии и утраченном будущем. М. : НЛЮ, 2021.

Хирш М. Поколение постпамяти. Письмо и визуальная культура после Холокоста. М. : Новое изд-во, 2021.

Эткинд А. М. Кривое горе. Память о непогребенных. М. : НЛЮ, 2018.

Baer U. *Spectral Evidence: The Photography of Trauma*. London : The MIT Press, 2002.

Bennett J. *Empathic Vision: Affect, Trauma, and Contemporary Art*. Stanford, CA : StanfordUP, 2005.

Brennan T. *The Transmission of Affect*. New York : Cornell University Press, 2004.

Caruth C. *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*. Baltimore; London : The Johns Hopkins University Press, 1996.

Felman S., Laub D. *Testimony Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History*. New York; London : Routledge, 1992.

Gheith J. I Never Talked: Enforced Silence, Non-narrative Memory, and the Gulag // *Mortality*. 2007. No. 12(2). Pp. 159–175.

Gordon A. Some Thoughts on Haunting and Fururity // *Borderlands*. 2011. No. 10(2). Pp. 1–21.

Iverson M. *Photography, Trace and Trauma*. Chicago; London : University of Chicago Press, 2017.

Kaplan E. A. *Trauma Culture: The Politics of Terror and Loss in Media and Literature*. New Brunswick; New Jersey; London : Rutgers University Press, 2005.

LaCapra D. *Representing the Holocaust: History, Theory, Trauma*. Ithaca : Cornell University Press, 1994.

LaCapra D. *Writing History, Writing Trauma (Parallax: Re-visions of Culture and Society)*. Baltimore : The John Hopkins University Press, 2001.

Leys R. *Trauma: a Genealogy*. Chicago : University of Chicago Press, 2000.

Luckhurst R. *The Trauma Question*. New York : Routledge, 2008.