

Елена Петровская

Елена
Петровская

Безымянные сообщества

Фаланстер

ББК 87
УДК 111
П29

Художественное оформление и макет —
Антон Прокопьев

Петровская, Елена

П29 Безымянные сообщества / Елена Петровская. — М.: ООО «Фаланстер», 2012. — 384 с.

ISBN 978-5-9903732-1-1

Книга посвящена практически не исследовавшейся в России проблеме сообщества, понимаемого не как институциональное образование, но как условие прочтения самых разных текстов современной культуры. В сферу рассмотрения включаются такие сюжеты, как художественный авангард начала XX века, утопическое в массовой культуре, событие и документ (в том числе Событие с заглавной буквы), образ в противоположность изображению, «множество» и размышления о политических изгоях. Сообщество, понимаемое как форма коллективной аффективности или как «другое» существующего общества, оставляет след в литературных, кинематографических и фотографических произведениях.

ISBN 978-5-9903732-1-1

Книга публикуется в авторской редакции.
В оформлении книги использованы работы Бориса Михайлова.
Фотографии публикуются с любезного разрешения автора.

© Елена Петровская, 2012

Разрешается некоммерческое воспроизведение и распространение электронных копий данного издания с обязательным указанием автора и издательства.

Оглавление

Предисловие	7
-------------------	---

I

Сообщество: идея без истории	13
Деперсонализация (к проблеме коллективного субъекта) . . .	30
The Anonymous Community	43
Образ: аполитичное в политике	60

II

Сюзан Сонтаг: боль как отношение	71
Клод Ланцман: уроки нового архива	84
Говорить сообществом (по мотивам книги Сары Кофман «Paroles suffoquées»).	97
Документированный опыт выживания	110
Минимальные сообщества.	116

III

Образ и визуальное	135
«Эквивалент» Тынянова и проблема изучения образа сегодня	147
В сторону образа: об одном возможном применении симвонологии	160
Социальные иероглифы В.И. Мартынова	178

IV

Документ: факт и вымысел	187
К определению события	201
Ностальгия по авангарду	214
Утопическое в массовой культуре	224

V

«Искусство как фотография» (перечитывая «Краткую историю фотографии» В. Беньямина)	236
Показывать не изображая	248
Фотография в биографическом контексте	257

VI

Голливуд: глобализация или универсализм?	269
Советское: образы опыта	276
Тот самый Пелевин	289
Империя дознакового	296

VII

Соцреализм: высокое низкое искусство	302
Борис Барнет сегодня, или О своевременности ретроспекции	321
Душа Паутины: Масяня и «новая» искренность	334
Этика анонимности	345

Приложение

«Для одного нет смысла». Беседа с Жан-Люком Нанси	356
---	-----

и диктует специфические правила восприятия реальности вообще, мы и должны найти средство удерживать чужое страдание в собственном опыте, притом что этот опыт опосредован критическим мышлением. Боль, не ставшая (не становящаяся) зрелищем, требует к себе *серьезного отношения*, а это в свете сказанного ранее звучит уже как нравственный императив. Вот почему отношение Сонтаг к фотографии остается двойственным, или, по замечанию критиков, «амбивалентным»ⁱ: интерес к образам в качестве искусства сочетается с признанием приоритетности морального долга перед другими людьми.

Клод Ланцман: уроки нового архиваⁱⁱ

Фильм Клода Ланцмана «Шоа» (1985) ставит того, кто собирается о нем писать, в трудное, я бы даже сказала — беспрецедентное в своей основе положение. Дело не только в самой теме — «окончательном решении еврейского вопроса» или, называя вещи своими именами, массовом уничтожении евреев, планомерно проводившемся нацистами на всем протяжении Второй мировой войны. Очевидно, что геноцида такого масштаба и такой степени

i An Interview with Susan Sontag. Geoffrey Movius, 1975. — In: *Conversations with Susan Sontag*, p. 55.

ii Впервые напечатано в: *Отечественные записки*, 2008, № 43 (4).

бесчеловечности история не знала. Ланцман, однако, далек от того, чтобы погрузить зрителя в состояние полнейшего ступора. Его фильм — это фильм-свидетельство, снятый, впрочем, почти без привлечения архива. Как таковой, он предполагает возможность — и даже необходимость — говорить о самом невозможном. О Холокосте вспоминают те немногие, кому удалось выжить, иначе говоря, свидетели этого не поддающегося описанию события.

Однако если фильм «говорит», если сам режиссер выступает в роли не знающего жалости интервьюера — им руководит только одно: желание собрать сведения, сохранить воспоминания ради исторической правды (*historical record*), — то говорить в ответ, то есть комментировать увиденное и услышанное, — почти невыполнимая задача. Фильм словно накладывает некий запрет не на высказывание как таковое, а на тот способ понимать и говорить, который столь привычен для нас и, как нам кажется, единственно возможен. Это особый запрет, обусловленный не только несоразмерностью речи событию или же «коллаборационизмом» самого языка, немецкого в первую очередь. То, что Ланцман нам показывает — а это все равно фильм, то есть последовательность образов, даже если в нем нет ни фотографий, ни хроники, относящихся к рассматриваемому времени (взамен пустыри и леса на месте прежних концентрационных лагерей, крупным планом лица тех, кто вспоминает спустя десятилетия), — все это содержит в себе императив, который отзывается в нашем молчании. В то же время это фильм, требующий реакции, причем требующий ее от своих зрителей не менее настоятельно сегодня, чем это было более двадцати лет тому назад, в момент первой его трансляции по французскому общенациональному телевидению.

Если, с одной стороны, возникает трудность в подборе и использовании слов, трудность формулирования собственно зрительской реакции, то, с другой стороны, столь же проблематичен и формальный анализ «Шоа» в качестве документального фильма. Доказательством от противного служит внушительный корпус литературы, продолжающий только расти. Однако я настаиваю на том, что, даже если предпринимается попытка выделить составляющие фильма или осмыслить использованные режиссером приемы (преобладающие планы, характер монтажа и проч.), фильм сделан так, что запрещает рассматривать их по отдельности в качестве тематических или структурных единиц. В этом смысле перед нами *новый кинематографический опыт*, который в идеале требует для себя самостоятельного — небывалого — языка описания.

Этот опыт безусловно связан с тем, что составляет материю фильма. Если попытаться определить ее в самых общих словах, то речь идет о памяти. Память, которую исследует Ланцман, — это совсем иное, чем память архива. (Замечу, что парадоксальным и непостижимым образом пристрастие к документальной точности приводит некоторых к отрицанию реальных исторических событийⁱ.) Для Ланцмана образ из архива — это образ без воображения; он останавливает мысль и уничтожает всякую способность к припоминаниюⁱⁱ. Между тем память должна быть восстановлена, это труд, добавлю от себя, в котором соучаствует и зритель. Однако именно потому, что память

i В качестве наиболее одиозного примера назову имя французского исследователя Робера Фориссона, так и не нашедшего «доказательств» существования газовых камер.

ii См.: *Didi-Huberman G. Images malgré tout*. P.: Minuit, 2003, p. 120.

невосстановима — в полном ее объеме, но точно так же и как боль, которая должна быть вытеснена и забыта, — именно поэтому фильм становится еще и обоюдным испытанием свидетеля и зрителя, и это несмотря на то, что в нем различима (особенно при повторных просмотрах) четко выстроенная хронологическая линия.

Я хочу задержаться на формулировке «образы без воображения» (*images sans imagination*). Наверное, их ближайшим аналогом была бы фотография. (Эта догадка подтверждается той полемикой, в которую вступает с Ланцманом Жорж Диди-Юберман по поводу четырех фотографий, тайно снятых в 1944 году одним из заключенных, работавших в Освенциме. Согласно Юберману, нельзя понять — проинтерпретировать — эти снимки, то, что вызвало их к жизни, без привлечения «воображения».) Воображение, упоминаемое вскользь Ланцманом, можно истолковать как то особое сочетание образа и слова, которое существует только в кино — в силу самой его природы. В одном из своих последних интервью Жак Деррида так комментирует причину воздействия фильма: «Прежде чем стать исторической, политической, архивной, сила “Шоа” является... в своей основе кинематографической. Кинематографический образ позволяет самой вещи (свидетелю, который говорил в некоем месте, когда-то) быть не воспроизводимой, но производимой заново в ее “вот она сама”. Непосредственность этого “вот оно”, но без изобразимого присутствия, возникающая при каждом просмотре, составляет, как и в фильме Ланцмана, сущность кино»ⁱ. При этом как образы, так и произносимые слова

i *Derrida J. Le cinéma et ses fantômes. — In: Cahiers du cinéma, Avril 2001, N° 556, p. 81.*

являются «как бы изображением» (*quasi-présentation*) того «вот оно», которое напрочь, решительно отсутствует: оно относится к миру, чье прошлое всегда будет неизобразимым в своем «живом настоящем». Именно поэтому кино есть «абсолютный симулякр абсолютного выживания»ⁱ.

По мысли Деррида, отсутствие прямых образов уничтожения, то есть образов в принципе воспроизводимых, и ставит зрителя в отношении к Шоа как к событию, которое само по себе не может быть ни восстановлено, ни воспроизведено. Шоа должно оставаться в рамках «это имело место» и в то же время невозможности того, что «это» могло иметь место и сделаться изобразимымⁱⁱ. Нетрудно догадаться, что фильм Ланцмана удерживает в себе след в двойном смысле этого слова: след выживания (то есть призрачность, присущую кинематографу в качестве языка, или средства) и след того, что не оставляет следов, а именно самого истребления. Только потому, что здесь свидетельствует «опыт чистого выживания»ⁱⁱⁱ — «Шоа» спасает то, что остается без всякого спасения, — зритель и оказывается столь захваченным фильмом.

Нельзя не согласиться с Деррида в его оценке эффективности избранной Ланцманом изобразительной стратегии. Подчеркну, что фильм развертывается в настоящем, о чем зрителю сразу же сообщается в титрах: «История начинается в настоящем времени в Хелмно, на реке Нарве, в Польше. Хелмно было тем местом в Польше, где евреев впервые начали истреблять с помощью газа. <...> Из 400.000 мужчин, женщин и детей, доставленных туда,

i Ibid., p. 80.

ii Ibid., p. 81.

iii Ibid., p. 80.

выжили только двое... Сребник, оставшийся в живых после последнего периода [уничтожения евреев], был тринадцатилетним мальчиком, когда его отправили в Хелмно. <...> Я нашел его в Израиле и уговорил бывшего мальчика-певца вернуться со мной в Хелмно». («Я» — молчаливый голос рассказчика, только отчасти совпадающий с голосом режиссера фильма; Ланцман появится в кадре позднее.) Симон Сребник показан плывущим в лодке по реке Нарве и поющим, как его принуждали это делать в годы заключения. Он идет по полю, где когда-то размещался лагерь и где теперь — как, впрочем, это было и тогда, когда ежедневно сжигали две тысячи трупов, — стоит поразительная тишина. Он перемещается вдоль периметра какого-то здания, может быть огромного барака. Звучит его голос: «Это нельзя описать. Нельзя воссоздать то, что здесь случилось. Невозможно! И никто не может этого понять. Даже я, здесь, сейчас...»

Полагаю, что обращение к настоящему, из которого ведется этот небывалый по характеру рассказ, является важной этической установкой фильма в целом. Если вернуться к тому, о чем говорилось ранее, то Ланцман де-факто предлагает новую концепцию архива, причем его усилие как аналитика и режиссера далеко от теоретизирования в привычном смысле этого слова. «У меня не было общего представления, — говорит Ланцман, поясняя свое видение Холокоста, — у меня были навязчивые идеи... Одержимость холодом... Одержимость неожиданностью. Первым шоком. Первым часом пребывания евреев в лагере, в Трехблинке, первыми минутами. <...> Одержимость последними мгновениями, ожиданием, страхом. <...> Такой фильм нельзя создать теоретически. <...> Фильм такого рода выстраивается в голове, в сердце, в животе, в кишках,

езде»ⁱ. Впрочем, не следует интерпретировать эти слова в простом психологическом ключе. То, что открывается зрителю в фильме «Шоа», — вовсе не ужас, взывающий к сопереживанию и дарующий в финале катарсис в соответствии с логикой классического представления. Взамен «Шоа» предлагает такой тип знания, который не имеет ничего общего с традиционно историографическим — основанным на прецедентах (например, гетто существовали всегда) и приводящим парадоксальным образом к забвению. Знание, предлагаемое «Шоа», — это больше, чем знание фактов. Хотя внешне оно может предстать интересом к «мелочам или деталям» (*minutiae or details*), если воспользоваться выражением Рауля Хилберга, выдающегося исследователя Холокоста, чьей работой всегда вдохновлялся Ланцман. Детали, складываясь в некий «гештальт» (буквально — образ, форму), образуют «картину», которая, как Хилберг поясняет в фильме, является не объяснением, но «описанием, более полным описанием того, что произошло». Уклоняясь от постановки «больших вопросов», историк Холокоста — а вместе с ним и режиссер — как раз и занят воссозданием этой «картины».

Надо признать, что картина получается особенной. Наверное, первостепенную роль в ее оформлении играет характер свидетельствования. Кто говорит? О чем эта речь? Даже без обращения к дополнительным источникам, где об этом сообщается открытоⁱⁱ, становится ясным, что сви-

i Цит. по: *Felman Sh. and Laub D., M.D. Testimony. Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History. New York & London: Routledge, 1992, p. 223.*

ii На ум приходит Примо Леви и анализ его документальных сочинений, предпринятый Джорджо Агамбеном в книге «Что остается от Освенцима. Архив и свидетель» (1998). «...[М]ы, выжившие, — на-

детели говорят от лица других — тех, кто не может свидетельствовать. В фильме «Шоа» есть показательный в этом плане эпизод. Филип Мюллер, бывший член спецподразделения (Sonderkommando) Освенцима, вспоминает о том, как в 1944-м был доставлен транспорт из так называемого Чешского семейного лагеря. Именно тогда, услышав звуки гимна, который запели перед смертью его соотечественники, он понял, что его жизнь больше не имеет смысла. И он решил пойти в газовую камеру вместе с ними. Но там к нему подошли женщины, и одна из них сказала: «Твоя смерть не оживит нас. <...> Ты должен отсюда выбраться живым, ты должен рассказатьⁱ о наших страданиях, о том, что с нами сделали». Это единственный момент, когда Мюллер просит остановить съемку — он начинает плакать. Такие же мгновения прерывания речи переживают и другие очевидцы — Абрахам Бомба, Мордехай Подхлебник. Но это не просто нахлынувшая вдруг эмоция. Замечу, что и Мюллер и Бомба рассказывают не впервые. Иногда возникает ощущение, что они не могут избежать этой участи — свидетельствовать, что это долг и даже в некотором роде принуждение. Тем знаменательней момент, когда их речь сбивается.

По-видимому, само свидетельство может строиться только посредством разрыва. Свидетель, согласно Примо Леви, — это по определению выживший, а стало быть, обладающий в той или иной степени преимуществом. Тот, кто не выжил — будь то «мусульманин», то есть «обычный

стаивает Леви, — не подлинные свидетели» (цит. по: Агамбен Дж. Свидетель (пер. с итал. Б. Дубина). — Синий диван, 2004, № 4, с. 197).

i В английских титрах «bear witness to».

лагерник», «доходяга», перестававший говорить уже при жизни, или, как в «Шоа», безмолвная жертва истребления, от которой не должно было сохраниться никаких физических следов, — погибший и есть «подлинный свидетель», заведомо обреченный на молчание. Однако можно ли говорить от чьего-то имени, кроме своего? Если разобраться, свидетельство по своей структуре предусматривает клятву, отсылающую к некоторой очевидности: клянусь, здесь, сейчас, говорить правду, свидетельствовать о том, что видел *своими глазами*. Это и выражено словом «очевидец». Но выживший, повторю, находится в особом положении. Одна из свидетельниц в фильме Ланцмана сознается в чувстве вины, вызванном тем, что ей удалось выжить: она не была со своим народом, не разделила его судьбу. Выживший словно знает о цене, которая заплачена за выживание. И цена эта действительно необычайно высока. Самим условием выживания и человечности становится тот, кто не выжил. Говорить от его имени невозможно. Но речь отныне значима — и возможна — постольку, поскольку инкорпорирует в себя этот пробел, эту, так сказать, бесчеловечность.

По-другому выражаясь, свидетельство одновременно скрепляется и разрывается неизвестным прежде опытом. Не будет преувеличением сказать, что речь идет о поворотном моменте в истории, о моменте, радикально меняющем наше представление о самих исторических событиях, равно как о способах их записи и последующей трансляции. Картина, скрупулезно собираемая Ланцманом, остается «всего лишь» описанием. Не забудем, однако, на пересечении каких средств (фиксации и выражения) возникает такое описание. Во-первых, это голос, звучащий в настоящем, причем настоящее время будет

возвращаться каждый раз заново — при каждом новом просмотре. В этом смысле перед нами такое настоящее, которое само по себе пребывает: оно не может устареть или стать неактуальным. Это настоящее время самого кинематографа, а вернее — *наше* настоящее, время, в котором зритель будет всегда актуально подключен к голосу свидетеля. Во-вторых, это кинематографические образы, тоже взятые из настоящего, некий нейтральный фон, ничего не сообщающий и при этом вопиюще достоверный. Образы распадаются на два преобладающих ряда: лица свидетелей, в основном даваемые крупным планом, и безмятежный пейзаж, где происходили описываемые очевидцами события. Только сегодня в этих полях, лесах, жилых домах, поездах и станциях не угадывается ничего зловещего. На вопрос Ланцмана «Были дни такие же красивые, как этот?» польский очевидец отвечает: «К сожалению, были и красивее...»

Нетрудно уловить мотив, звучащий в таком сопоставлении: это невозможно. Но невозможность — не универсальное свойство События, а тот разрыв, который каждый раз познается впервые. Невозможно понять, как рядом с лагерями шла обычная жизнь: польские крестьяне обрабатывали свои поля прямо под их обнесенными колючей проволокой стенами. Невозможно понять, как шли и шли вагоны — специальный транспорт, — в которых везли сотни и тысячи напуганных до смерти, голодных или же, напротив, ничего не подозревающих людей. Невозможно представить, через что прошли заключенные, работавшие в спецподразделениях, чьими обязанностями было извлечение из газовых камер слипшихся, окаменевших тел или раскапывание и уничтожение останков тех, кого захоронили наспех. Наконец, невозможно понять, как

продумывалась и рационализировалась машина смерти, как если бы речь шла о каком-то заурядном производстве. Понять и в самом деле невозможно. Но Ланцман делает так, что эта невозможность приходит к зрителю как знание, в которое он включен *нетеоретически*, иными словами, которое он должен разделить. Именно поэтому оборотной стороной речи, звучащей в фильме, становится молчание — не результат переживаемого потрясения, а шрам, рассекающий речь.

Говоря еще определеннее, свидетельство, каким является фильм «Шоа», меняет тех, к кому оно обращено. Это не «еще один» фильм о Холокосте, не фильм, восполняющий прореху в исторических знаниях, и не фильм-покаяние. Это фильм, требующий памяти как опыта живого настоящего, причем эта память трансформирует нас. Мы вступаем в отношение с теми, кто в противном случае остался бы статистической записью в длинных списках военных потерь. Морис Бланшо, определяя отношение к Другому, называл его «бесконечным», или «отношением без отношения»ⁱ. Ланцман как будто знает, что прикоснуться к бездне можно лишь опустившись на самое дно. Прямые пути никуда не ведут. Надо заново строить систему образов и речи, чтобы просмотр фильма стал потребностью, как простые нужды, удовлетворение которых поддерживает жизнь. Напомню, что в нужде (в голоде) формировалось призрачное братство заключенных. «Шоа», таким образом, — это императив, исходящий от самой продолжающейся жизни. Именно поэтому фильм

i О внутренней связи философии Бланшо и его восприятия событий Холокоста см.: *Blanchot M. L'Entretien infini*. P.: Gallimard, 1969, p. 191 ff.

и устанавливает отношение — к невозможному, но тем не менее реальному событию, к неохватному множеству поглощенных им других.

Суммируя все сказанное, мы оказываемся перед новым пониманием архива. Главное заключается в том, что в силу присущей ему событийности — здесь, сейчас, то есть во времени настоящего, — он не замыкается, не позволяет забыть. И это притом, что Ланцман не скрывает своей позиции и даже предубежденности, если угодноⁱ. Не раз отмечалась фрагментарность и несопоставимость звучащих в фильме свидетельств — ведь вспоминают не только жертвы, но и бывшие нацисты и бюрократы периода Третьего Рейха: те, кто трудился над отлаживанием «конвейера смерти» (характеристика Трешлипки, данная офицером СС Ф. Зухомелем), или работники отделов по планированию железнодорожных перевозок. Вспоминают также сторонние наблюдатели, преимущественно польские крестьяне. Очевидно, что такие свидетельства никогда не сложатся в общую картину, потому что общей картины быть здесь не может. Этот тезис никак не противоречит установке на описание, высказанной Хилбергом (мы помним: описание может быть лишь «более полным» (выделено мною. — Е.П.)). Особенность данного архива такова, что он остается принципиально открытым, не достраиваемым до какого-

i Так, по вопросам и отдельным репликам заметно, что режиссер отнюдь не симпатизирует полякам, жившим в поселках, расположенных поблизости от концентрационных лагерей. Вскрывая их подчас латентный антисемитизм, Ланцман, в свою очередь, как будто заиклен на этом. С другой стороны, он вовсе не скрывает от зрителя того обстоятельства, что нарушает обещание, данное им бывшим эсэсовцам: не показывать их на экране и не упоминать их имен.

либо целого. Это нетрудно объяснить: беспрецедентный исторический опыт взрывает саму способность спекулятивной мысли работать в режиме тождества и представленияⁱ. Ланцману удастся донести это до своего зрителя, даже если зритель не обладает специальной подготовкой. Создаваемая им картина без картины дублирует, как бы изображает отношение без отношения, в которое зритель оказывается поставленным к Другому. Это и есть тот самый момент молчания, погружения на дно («...потонувшие — полноправные свидетели...»ⁱⁱ), когда не знаешь, сможешь ли говорить вообще, и понимаешь, что говорить, вырываясь из тисков молчания, необходимо. Новый архив, таким образом, обращен к абсолютно Другому: он сохраняет свидетельство как след, как самую возможность выражения.

Эта мысль как будто подтверждается и чисто внешним обстоятельством. На каком языке сделан фильм «Шоа»? И почему Событие названо именно Шоа, а не более привычно — Холокостом? Рискну высказать свою догадку. Не секрет, что вокруг Холокоста (помимо сомнительного употребления этого слова в истории) стала складываться если не мифология, то, по крайней мере, корпус достаточно стандартных представлений. Полагаю, что фильм «Шоа» — даже если так получилось непреднамеренно — уже своим названием полемизирует с архивом старого типа, в который, по Ланцману, и не должно превратиться то, что случилось в годы нацизма. Это опасность не только забывания и стереотипизации, но и сакрализации, когда по тем или иным причинам вводятся определенные табу в виде фигур

i См.: Lyotard J.-F. *Le différend*. P.: Minuit, 1983.

ii Слова Примо Леви приводятся по изданию: Агамбен Дж. *Свидетель*, с. 197.

умолчания. Если напоследок обратиться снова к фильму, то эта девятичасовая лента звучит на разных языках. В нее включены не только сами свидетельства, но и перевод, который делается тут же, на месте. Вообще, это фильм многих голосов, а отсюда и многих свидетельств, даже если метаязыком в силу эмпирических причин остается — почти неуловимым образом — французский. Такое многоязычие создает своеобразную дифракцию, когда передаваемое сообщение начинает дробиться, расслаиваться уже на этапе передачи. Это, пожалуй, еще один индикатор того, что нет и не может быть «истины» Холокоста, что Событие возвращается лишь серией мучительных прикосновений...

Говорить сообществом
(по мотивам книги Сары Кофман
«Paroles suffoquées»)¹

В предлагаемых заметках мы попытаемся в предварительном порядке осветить то, что имеет отношение к проблеме истории и опыта, более конкретно — к трудностям и даже невозможности перевода опыта в историю. Сама эта проблема, как несложно догадаться, приобрела небывалую остроту после Второй мировой войны, в ходе которой была создана настоящая индустрия смерти. Объем реакций на это историческое событие в виде свидетельств заключенных лагерей, сумевших выжить, анализов этих

i Впервые напечатано в: Индекс/Досье на цензуру, 2005, № 22.