Г.В. Кучумова
(Россия, Самара)

ДИСКУРС ТРАВМЫ: МЕМОРИЗАЦИЯ ТРАВМАТИЧЕСКОГО ОПЫТА (НА МАТЕРИАЛЕ НЕМКЦКОЯЗЫЧНОГО РОМАНА)

В данной статье исследуются новые стратегии меморизации травматического прошлого. Фигура свидетеля военных событий замещается в пространстве постмодернистской культуры игровыми фигурами: чтеца городского пространства (К.Крахт, Faserland), историка-детектива (Б.Шлинк, Чтец), страстного коллекционера (М.Байер, Летучие собаки), квест-игрока (К.Рансмайр, Болезнь Китахары).

Ключевые слова: дискурс травмы, новые стратегии меморизации, травматический опыт, фигура свидетеля, игровая фигура, постмодернизм, новейший немецкоязычный роман.

В актуальных гуманитарных исследованиях наблюдается новая волна интереса к травматическому опыту прошлого: дискурс травмы выходит на первый план. В своё время к травме обращались Вальтер Беньямин после Первой и Теодор Адорно после Второй мировой войны. С 1990-х и сегодня повышенное внимание к исследованию травматического опыта отмечается в рамках одного из самого динамично развивающегося междисциплинарного направления *trauma studies*.

Интерес к дискурсу травмы обусловлен многими факторами: сменой привычной матрицы биполярного мироустройства, разрушением в Европе «идеологических стен», крахом коммунистических режимов и последовавшим за ним разрывом поколенческих отношений, информационной средой, когда в ситуации засилья «означающих» происходит вторичная символизация и «живой» опыт, живое воспоминание становятся на грань исчезновения. В этом случае дискурс травмы получает осмысление через другие связанные понятия (боль, страдание, разрыв в историческом опыте).

Исследователь М. Ямпольский обращает внимание на новые стратегии меморизации травматического опыта, которые отражают

переход от одного типа рациональности (гегелевский субъект) к совершенно иному типу субъективности с размытой идентичностью в культуре постмодернизма [Поселягин 2013]. Более существенным в постмодернистском пространстве становится не сам субъект, переживший событие-травму (например, Холокост), а «означающее», след от этого события, который, не выступая реальностью, выдает ее присутствие (Э.Левинас).

Цель данного исследования – на материале новейшего немецкоязычного романа выявить разные способы осмысления и меморизации травматического опыта.

В 1990-е годы потребность во взгляде назад становится вновь актуальной. Дистанцированность по отношению к событиям прошлого усиливает интерес молодых авторов в их попытках сюжетного оформления военного опыта, монополизированного писателями старшего поколения. Если проследить травмографию в современной словесности, то во многих романах отметим яркое звучание мотивов военных лет, концлагерей и массовой смерти. Очевидно, что для нового типа субъективности война как «оживляющая боль истории», как форма возврата к сильным эмоциям, становится наиболее значимой и емкой метафорой экзистенциального опыта.

Молодые авторы 1990-х не копируют опыт старшего поколения. В силу естественных причин прошлое воспринимается ими скорее как система культурных знаков, «означающих», лишь указывающих на «означаемое». При описании событий Второй мировой войны они оперируют культурно считываемыми маркерами и узнаваемыми культурными знаками. Так, распространенная в современном и социокультурном пространстве метафора Освенцима превращается в универсальное «означающее» (*default signifier*), которое невозможно интериоризировать, ввести в пространство внутреннего опыта человека. [Агамбен 2012:42.] Указанная метафора позволяет лишь опознавать след от этой травмы, который как «означающее» вводится в область символизации и о нем можно уже говорить.

Фигура свидетеля нацистского прошлого (у Э.Юнгера, Г.Бёлля, В.Борхерта, М.Фриша, Г.Грасса и др.) замещается в пространстве постмодернистской культуры игровыми фигурами: фланёра-чтеца го-

родского пространства (К.Крахт *Faserland*), историка-детектива, идущего по следам событий войны (Б.Шлинк *Чтец*), страстного коллекционера (М.Байер, *Летучие собаки*) и квест-игрока (К.Рансмайр, *Болезнь Китахары*).

Бернхард Шлинк (*Bernhard Schlink*, р.1944) первым преодолевает разрыв в поколениях. В его романе «Чтец» (*Der Vorleser*, 1995) тема Холокоста проигрывается в судьбах немецкого гимназиста, студента-юриста и взрослого человека Михаэля Берга и уже немолодой неграмотной женщины Ханны Шмиц, в прошлом надзирательницы в селекционном женском лагере близ Освенцима. Тема любви и тема преступлений нацизма сплетаются в необычный сюжет. Активность читателя здесь максимальна: он еще не сталкивался в своем опыте с подобной ситуацией. К тому же неграмотность главной героини (основная загадка текста) многое объясняет, но и многое запутывает в понимании текста. В повествование с самого начала вводится интрига: «перверсивная» любовь подростка к 36-летней женщине, посвящающей его во взрослую жизнь (инцест-мотив). Это дало основания для неоднозначной оценки романа в немецкой критике: от *Kulturpornographie* и *Holo-Kitsch* [Lewis 2006: 554] до «современного романа воспитания» [Graf 2001: 24].

Молодой юрист Михаэль Берг, вовлеченный в судебный процесс над военными преступниками, собирает «знаки» войны, формирует пространство устных и письменных свидетельств о травматическом опыте Холокоста. Травматическое пространство дополняет в романе и собранная Ханной библиотека (документальная литература о концлагерях, автобиографические записки Рудольфа Гессе, дневники, написанные жертвами нацизма). Итогом осмысления Ханной своего прошлого становится смертный приговор, который она выносит себе сама (самоубийство в тюремной камере накануне освобождения).

Карту «следов» военного прошлого составляет и путешествующий по Германии рассказчик романа *Faserland* (1995) Кристиана Крахта (*Christian Kracht*, р.1966). Фланирующий герой прочитывает «знаки» войны, восстанавливает по ним нацистское прошлое Германии, с болью отмечая степень разрушения войной немецких городов

[Jung 2001:67]. Так, история Гамбурга связана с ночными воздушными налетами (*Bombennächte im Zweiten Weltkrieg*). Герой романа представляет себе шквальный обстрел Гамбурга (*Hamburger Feuersturm*), думая о том, как выглядел город, когда буквально все было снесено с лица земли, *alles ausgelöscht wurde* [Kracht 1997:43]. Гейдельберг рождает ностальгию по добрым временам. «Старый Гейдельберг, старина Гейдельберг. Здесь я сойду». *Old Heidelberg, Old Heidelberg. Hier steige ich aus* [Kracht 1997:81]. После окончания войны американцы планировали сделать Гейдельберг своей ставкой, поэтому город ни разу не подвергался бомбардировкам и сохранил свое историческое лицо. *Die Amerikaner wollten Heidelberg nach dem Zweiten Weltkrieg zu ihrer Hauptquartier machen, deswegen ist es nie zerbombt worden* [Kracht 1997:81]. Рассказчик отмечает: в этом красивом немецком городе, куда быстрее всего приходит весна, радостно жить. И «такой могла бы быть вся Германия, если бы не случилась война и евреев не жгли бы в газовых камерах» [Крахт 2001: 124].

В романе Крахта текст войны присутствует незримо (упоминания о военных фильмах «Триумф воли» Лени Рифеншталь, «Небо над Берлином» Вима Вендерса, о военных дневниках Э. Юнгера «В стальных грозах» и др.). Вот герой романа видит афишу фильма «Сталинград». Его голова, отражаясь в стеклянной витрине, оказывается в стальном шлеме немецкого солдата, воевавшего под Сталинградом. <…> *mein Kopf trägt plötzlich einen Stahlhelm* [Kracht 1997: 93]. Каждого пожилого немца герой наделяет историей, неизменно связанной с травмой войны. Так, беспалому хозяину отеля он приписывает участие на Восточном фронте, где тот, будучи совсем ещё юным солдатом, в зимние холода отморозил себе пальцы.

Чтец урбанистического пространства, герой фиксирует знаки войны, как бы просвечивающие сквозь текст-палимпсест современной культуры потребления. Так, сокращения «ханута» (Haselnußtafel – шоколад с лесными орехами) или «Хафраба» (Hamburg-Frankfurt-Basel – название гитлеровского шоссе) вызывают у него ассоциации с мрачными временами фашистской диктатуры. По его мнению, современная безумная мода на сокращения впервые изобретена нацистами (*Gestapo, Schupo, Kripo*). Здесь Крахт провокационно и смело сравни-

вает идеологию рекламных фирм с пропагандой гитлеровской Германии, акцентируя мысль о том, что потребительская идеология нового времени подспудно соотносится с политической тоталитарной идеологией.

Укажем далее на размышления В. Беньямина в области работы с визуальной репрезентацией того или иного травматического события (фотография, кинематограф), лежащие в основе теоретических установок *trauma studies.* [Беньямин 1996]. Формой свидетельствования о войне становится и акустическая техника, позволяющая остановить поток времени, зафиксировать уникальные моменты. Тем самым, акцентирует В.Беньямин, аудиозапись, как и фото/киноаппаратура, выполняет функции медиа с расширенными полномочиями свидетельства.

О важности такого свидетельствования говорит роман Марселя Байера (*Marcel Beyer*, р. 1965) «Летучие собаки» (*Flughunde*, 1995). Работая в стилистике жанра военного дневника, писатель создает «топографию» и «топофонию» фашизма [Erb 1998:115]. События Третьего Рейха перед поражением в войне автор помещает в необычный контекст. Инженер-акустик Герман Карнау, от лица которого ведется дневник, коллекционирует звуки и аккорды Второй мировой войны. Он фиксирует как парадную сторону нацистской диктатуры, так и ее страшную изнанку. Пространство войны звучит здесь в мощных аккордах человеческого страдания, бравурных маршей и непререкословного повиновения власти. На магнитную ленту Карнау записывает командные голоса, солдафонский лай офицеров, злобные выкрики гестаповцев, истеричные голоса вождей Рейха. Его коллекция содержит тысячи записей: человеческие крики от нестерпимой боли на пытках-допросах у гестаповцев, на операционном столе во время медицинских экспериментов в концентрационных лагерях, предсмертные стоны и хрипы солдат на полях сражения. Цитата: *Я стал вором, я краду голоса <…> Записываю и распоряжаюсь их последними звуками по своему усмотрению. <…> На моих пленках законсервировано то, что я украл*. [Байер 2004:125]. Карнау необычайно горд своей миссией военного хроникера: он может присваивать, сохранять для вечности всю глубину души отдельного свидетеля войны, выраженной в голосе.

В финале романа коллекция Карнау получает зловещее завершение. Помимо редких записей голосов нацистских вождей, его архив содержал и страшную запись последних минут жизни шестерых детей Геббельса, которые вместе с родителями скрывались в бункере фюрера. Бесстрастная аппаратура фиксирует притихшие голоса детей, интуитивно чувствующих настроение матери и врача, приготовивших смертельный напиток, звуки глотания, повторяющиеся шесть раз, затем сбившееся дыхание детей, которое постепенно слабело, и сменялось мертвой тишиной.

Следы войны архивирует и австрийский писатель Кристоф Рансмайр (*Christoph Ransmayr*, р.1952) в своем романе «Болезнь Китахары» (*Morbus Kitahara*, 1995). Игра с историей и в историю соответствует здесь постмодернистскому переписыванию травматического прошлого в жанре альтернативно-исторической прозы, «рожденной из духа» компьютерной игры «квест». Квест-игрок бродит по всему социокультурному пространству, выбирая любую понравившуюся ему историю. Выбранная из «пучка возможных исторических альтернатив» (Ю.Лотман) история «застывает» в линейном сюжете альтернативной истории.

В «Болезни Китахары» автор дает апокалиптическую картину возможного варианта исторических событий. Действие романа разворачивается в течение 25 лет после Второй мировой войны в деревушке Моор. Главное альтернативное допущение в романе связано с политикой страны-победительницы в американской зоне послевоенной Австрии. Американские оккупационные власти реализуют здесь план Маршалла (1947) в его негативном варианте (план Стелламура): вместо экономической помощи для восстановления страны осуществляется тотальная деиндустриализация страны. В результате страна разорена, лишена электричества, фабрики и железные дороги демонтированы, немцы выращивают свеклу и в принудительном порядке строят мемориалы жертвам Холокоста.

В романе представлена торжественно-гротесковая симфония войны. Чудовищно выглядит картина всенародного искупления нацистской вины. Используя «код цинизма» (П.Слотердайк), Рансмайр описывает «покаянное шоу» (*Rituale der Erinnerung*) [Ransmayr

1995:44], которое раз в год организуется американскими властями по всем правилам политического шоу. «Места памяти» и «театры памяти» создаются искусственно. Так, всех жителей поселка Моор снабжают картонными лопатами и камнями из папье-маше, сгоняют в каменоломню, где они должны разыгрывать сцены из лагерной жизни. *Major Elliot befahl den Statisten aus Moor, sich als Juden, als Kriegsgefangene, Zigeuner, Kommunisten oder Rassenschänder zu verkleiden* [Ransmayr 1995:45]. Майор Элиот заботился о том, чтобы знаки войны были размещены на плакатах и рекламных щитах, а документальные фильмы показывали кадры из кинохроники с горой трупов, лежащих перед открытой и дышащей огнем печью крематория. *Leichenstapel in einem weiß gekachelten Raum und einen Krematoriumsofen mit offener Feuertür* [Ransmayr 1995:145]. Кроме того, всех жителей деревни насильно вовлекают в натуральный обмен: в ход идут колющее и огнестрельное оружие, стальные шлемы, планшеты, железные кресты, котелки, фляжки, сухие пайки солдат, упаковки с зелеными кофейными бобами и прочие материальные свидетельства войны [Ransmayr 1995:109].

Территорию травматического опыта осваивает и «серьезная», экзистенциальная проза молодых авторов. В этом плане интересен роман Катарины Хакер (*Hacker Katharina*, р.1967) «Смотритель бассейна» (*Der Bademeister, 2000*). Дискурс травмы, характерный для Германии конца XX века, предполагает два основания для травмы: 1) события второй мировой войны, Холокост, травматический опыт немецких евреев; 2) травма раздела Германии, особо травмирующим здесь считается социалистическое прошлое ГДР, опыт восточных немцев в связи со «StaSi». В романе через язык нацистской диктатуры (1933-1945) К.Хакер говорит и о так называемой «второй диктатуре» (ГДР, 1949-1989), подспудно их сравнивая. Метафора «Освенцим» становится в романе определенным способом осмысления, меморизации, «ухватывания» и перекодирования более поздних по времени событий, язык которых еще не нашел в актуальной культуре собственных уникальных средств выражения.

Роман «Смотритель бассейна» повествует о судьбе «маленького человека», о событиях последних 7 дней жизни Хуго: со дня закрытия

городского бассейна в Восточном Берлине, где он проработал 40 лет, до своей добровольной смерти от одиночества и безысходности в стенах заброшенного, медленно разрушающегося здания. В прежние времена коллеги уважительно называли его «властителем бассейна» (*Da kommt der Schwimmhallenkönig*!) [Hacker 2006:47]. После объединения Германии (1989) Хуго становится свидетелем спокойной агонии мира, страны, истории. Бассейн закрыт, он уволен, ему приказали спустить воду.

Народный бассейн предстает в романе метафорой ГДР, общества тоталитарного и закрытого, со своей иерархией, тайной жизнью и системой наблюдения. Как отмечает сам герой, пространство бассейна с его четкими пределами идеально подходило для слежки *StaSi* за посетителями. Однако у этого мирного учреждения здоровья страшное прошлое: за его столетним фасадом обнаруживаются стертые следы зверских преступлений. Смотрителю бассейна категорически запрещалось спускаться в подвальные помещения, в которых когда-то были заперты люди, исчезнувшие затем навсегда. Подвалы бассейна хранили страшную тайну, на которую указывает сохранившаяся табличка: «Евреям вход воспрещен!»

В тексте романа следы травмы сигнализирует о себе повсеместно: выразительные детали, фотоархив, коллекция обуви. Еще школьником Хуго тяжело переживал комплекс вины за своего отца, нацистского преступника. В семейном архиве он видел фотографию отца, стоящего у края ямы, в которой лежали трупы детей. Сверстники дразнили Хуго «фашистским ребенком», они рассказывали, что во время войны его отец расстреливал детей и сваливал их тела в ямы. *Ein Kamerad sagte es mir, mein Vater hätte das getan, Kinder erschossen … in einer Grube hat er sie erschossen* [Hacker 2006: 113].

Обращает на себя внимание и хранившаяся в подвале дома родителей Хуго странная коллекция обуви, почти неношеной и непонятно откуда появившейся. Герой многократно упоминает о маниакальной страсти отца к чистой обуви. Вынимая тело отца из петли, он замечает на нем тщательно начищенные ботинки. Коллекция обуви отсылает читателя к страшному прошлому Освенцима, в музейных

витринах которого сегодня выставлена обувь (зримый след человека) узников концлагеря, уничтоженных в печах крематория. И в послевоенное мирное время Хуго продолжает платить по счетам отца. Как сын фашистского преступника, он был лишен в ГДР возможности университетской учебы, к которой он так стремился. Молодой человек был вынужден устроиться на работу в народный бассейн, после того как старого смотрителя арестовали по доносу службы безопасности.

В семье Хуго царил строгий запрет на чтение книг. Отец приходил в бешенство, когда видел сына читающим, бил и вырывал книги из его рук. *Duckmäuser und Stubenhocker, brüllte er, wenn er mich über meinen Büchern sah* [Hacker 2006: 92]. Мать тоже не терпела книг в доме, однажды она собрала их в ящик и велела вынести вон из квартиры. (Несомненно, здесь отражены исторические факты: массовые акции чистки собственных библиотек от «вредных» печатных изданий и публичные акции сожжения книг, которые практиковались в нацистской Германии с 1933 года.)

В духовной биографии героя выжженный травматический след определил всю его дальнейшую судьбу. Не способный теперь сформировать новое, пригодное для жизни ценностное время-пространство, изъятый из субстанционального содержания жизни, он обречен на страдания из-за тех уродливых форм, в которых протекала его жизнь. Средством его самозащиты становится «эмиграция в себя». Ситуация самоопределения в новой реальности запускает механизм рефлексии. Герой вопрошает: кто я теперь и как намерен жить?

Роман «Смотритель бассейна» оставляет читателя в тягостном, гнетущем настроении. Нарочито тавтологичный внутренний монолог героя вращается вокруг его самого, окружает, заключает, делает пленником истории, которая не оставляет выхода. Лишь смерть как кульминация (затопление бассейна и смерть самого смотрителя) становится внутренним стержнем этого бесконечного повествования. Максимального уровня драматическое звучание достигает в конце романа-монолога, когда смотритель устраивает «всеобщий потоп», он

открывает краны, провозглашая, что «настал день несчастья» [Хакер 2005: 215].

Интересно, что сама метафора следа объединяет в себе категории времени, пространства и телесности. Разрушающееся тело бассейна, этого памятника социалистической культуры, вбирающее в себя следы времени (трещины на фасаде, внутри, отваливающаяся штукатурка, осыпающиеся кафельные плитки) выступает в романе как идеальный хронотопический объект, сочетающий в себе пространственную метафору Холокоста, временной и телесный след.

В игровом пространстве постмодернистской культуры метафора «Освенцим» служит также для осмысления новых форм диктатуры. Австрийская писательница Эльфрида Елинек (Elfriede Jelinek, p.1946) в своем романе «Дети мертвых» (*Kinder der Toten*, 1997) связывает язык телевидения и язык Освенцима в чудовищном гротеске. Печи концентрационных лагерей по своему воздействию она приравнивает к кинескопу *Ofenröhre – Fernseheröhre* [Jelinek 1997: 227]. Телевидение, как и ненасытные печи крематория, преуспевает в деле «пожирания» людей, начисто лишает людей возможности серьезного проникновения вглубь жизненных проблем настоящего и прошлого. Власть и диктат «экранной культуры», констатирует Елинек, приводит к «скорбному бесчувствию», к духовной смерти.

Отдельной территорией будущих *trauma studies* выступают художественно-литературные высказывания, использующие особые стратегии меморизации травматического опыта. Здесь проблема легализации травмы переносится в дискурс, в котором происходит постоянная ресемантизация и реактуализация переживаний. Многочисленные «первичные» и «вторичные» свидетели «второй диктатуры» в Германии формируют, например, целый архив иронических, гротескно-карнавальных высказываний о травме. С юмором и иронией травма социалистического прошлого ГДР обыгрывается в «романе поворота» («Комнатный фонтан» Йенса Шпаршу, «Солнечная аллея» Томаса Бруссига и др.) и связана она, прежде всего, с созданием новой реальности (демифологизация, деконструкция) [Кучумова 2015: 33-

55]. Язык гротеска и карнавальный смех, уничтожающие «вторую диктатуру», отмечен также в анекдотическом нарративе Томаса Брусcига (роман «Герои вроде нас», 1995). Но это уже тема отдельного исследования.

Библиографический список

1. Агамбен Дж. Homo Sacer. Что останется после Освенцима: Архив и свидетель / Пер. с итал. И. Левиной, О. Дубицкой и П. Соколова; науч. ред. Д. Новиков. – М.: Европа, 2012.
2. Байер М. Летучие собаки. / Пер. с нем. А.Кацур. – СПб.: Амфора, 2004. – 304 с.
3. Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе / Под. ред. Ю. А. Здорового. – М.: Медиум, 1996. – 240 с.
4. Крахт К. Faserland. Роман. / Пер. с нем. Т. Баскаковой. – М.: Изд-во «Ад Маргинем», 2001. – 238 с.
5. Кучумова Г.В. Эстетическая реальность немецкого «романа поворота» // Искусство романа на рубеже XX-XXI столетий: 1990-2015: коллект.моногр./ авторы: ВА.Пестерев, Н.С.Бочкарева, Г.В.Кучумова и др. / Под ред. В.А.Пестерева. – Волгоград: Изд-во ВолГУ, 2015. – С. 33-55.
6. Поселягин Н. Международная конференция XXI Большие Банные чтения «Неофициальная меморизация травматического опыта». (Москва, Международное общество «Мемориал», 5-6.04 2013 г.) // «НЛО» 2013, № 123. URL: http://magazines.russ.ru/nlo/2013/123/33p-pr.html.
7. Хакер К. Смотритель бассейна. Роман / Пер. с нем. М.Зоркой. – М.: Андреевский флаг, 2005. – 216 с.
8. Erb, Andreas. Baustelle Gegenwartsliteratur: Die neunziger Jahre. – Opladen/Wiesbaden: Westdeutscher Verlag, 1998. – 233 S.
9. Graf, Guido: „Was ist Luft unserer Luft?“ // Der Deutsche Roman der Gegenwart / Hrsg. von Wieland Freund; Winfried Freund. – München: Fink, 2001. – S. 17-29.
10. Hacker, Katharina. Der Bademeister. – Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Verlag, 2006. – 207 S.
11. Jelinek, Elfriede. Die Kinder der Toten. – Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1997. – 667 S.

12. Jung, Thomas. Trash, Cash oder Chaos? Populäre deutschsprachige Literatur seit der Wende und die sogenannte Popliteratur // Alles nur Pop? Anmerkungen zur Popliteratur seit 1990 / Hrsg. v. Thomas Jung. – Frankfurt am Main: Peter Lang 2001.

13. Kracht, Christian. Faserland. – Der Goldmann Verlag. Berlin, 1997.

14. Lewis, Alison. Das Phantasma des Masochisten und die Liebe zu Hanna // Weimarer Beiträge. Zeitschrift für Literaturwissenschaft, Ästhetik und Kulturwissenschaften, № 4, 2006. – 560 S.

15. Ransmayr, Christoph. Morbus Kitahara. – Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 1995. – 440 S.

G.V. Kuchumova

(Russia, Samara)

TRAUMA DISCOURSE: THE NEW STRATEGIES OF MEMORIZATION IN THE CONTEMPORARY GERMAN NOVEL

This paper explores the new strategies of traumatic experience memorization in the contemporary German language novel. Postmodern culture replaces the figure of the war witness by playful figures of the reader of urban space (K. Kracht, Faserland), the historian detective (B. Schlink, Der Vorleser), the collector (M. Bayer, Flughunde), the quest player (K. Ransmayr, Morbus Kitahara).

Keywords: trauma discourse, new strategies of memorization, the witness of the war, the playful figure, postmodernism, contemporary German language novel