

РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ КУЛЬТУРНОЙ ТРАВМЫ ГЕРМАНИИ В НЕМЕЦКОМ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ¹

ВАЛЕРИЯ ДУДИНЕЦ

Валерия Валерьевна Дудинец — бакалавр, Санкт-Петербургский государственный университет, Санкт-Петербург, Россия
E-mail: lera.27199711@gmail.com

В данной статье на примерах послевоенного изобразительного искусства рассматриваются этапы формирования концепта культурной травмы Германии. В первой части статьи производится краткий теоретический обзор концепций понимания культурной травмы, во второй осуществлен анализ тенденций репрезентации культурной травмы в немецкой живописи второй половины XX века. Анализ указанных тенденций позволяет представить существенно важные аспекты культурной травмы, характерные для послевоенной Германии.

Ключевые слова: Культурная травма, изобразительное искусство, поп-арт, акционизм, абстракционизм, неоэкспрессионизм

REPRESENTATION OF GERMAN CULTURAL TRAUMA IN THE GERMAN FINE ART

Valeriia Dudinets

St. Petersburg State University, St. Petersburg, Russia
E-mail: lera.27199711@gmail.com

¹ Исследование выполнено при поддержке РФФИ по проекту № 18-011-00570 а «Теория культурной травмы: индивидуальный травматический опыт и опыт исторических катастроф».

This article is an attempt to present the stages of the formation of the concept of German cultural trauma on the examples of fine art in Germany after the Second World War. The article consists of two parts. The first part of the article is a brief theoretical overview of the cultural trauma concept. The second part is an analysis of several trends in the representation of German cultural trauma in the fine arts of post-war Germany. An analysis of the representations provides an opportunity to clearly present important aspects of German cultural trauma.

Key words: Cultural trauma, visual arts, pop art, actionism, abstractionism, neo-expressionism

Несмотря на то, что изучение травматического опыта началось вскоре после окончания Второй Мировой войны, анализ специфики культурной травмы Германии в современных *trauma studies* все еще не доведен до конца. Об этом говорит тот факт, что до сих пор появляются новые исследования, посвященные как теоретическому осмыслению травматического опыта населения Германии, так и отдельным проявлениям указанного опыта. Неопределенность теоретических рамок концепта культурной травмы обусловило то, что исследователи обращали внимание на разные аспекты травматического опыта. В настоящее время накопленные за несколько десятилетий результаты исследований открывают возможность провести его комплексный и многосторонний анализ. В данной статье, основываясь на опыте и методах изучения немецкой культурной травмы во второй половине XX — начале XXI веков, проводится анализ произведений изобразительного искусства, чтобы обозримо представить этапы осмысления травматического опыта в послевоенной Германии.

Важное значение для решения поставленной задачи имеют исследования, направленные на формирование теоретического понимания и концептуализации культурной травмы. Истоки ее изучения следует искать в психоаналитической теории начала XX века. На основе психоанализа пациентов-участников Первой Мировой войны Зигмунд Фрейд установил, что травма разрушает в психике индивида связь между внутренним и внешним миром, создавая специфическое «понимание себя». Однако эта новая идентичность не возникает сама по себе — определяющую роль в ее формировании играет

память, которая содержит в себе набор репрезентаций ситуаций, связанных с получением травматического опыта. По этой причине разговор о травме с неизбежностью подразумевает и разговор о репрезентации, то есть о том, что и кто эту травму наносит (Freid, 1995, 252-259). На основе психоаналитического понимания травмы британский социолог С. Холл предложил рассматривать травму как репрезентативную систему, определяя репрезентацию как набор символов, содержащихся в культурных артефактах, при этом вариативность трактовки репрезентаций бесконечна, так как способ репрезентации постоянно изменяется под влиянием культурного и исторического контекста (Hall, 1997). Изобразительное искусство представляет собой пространство репрезентации, придавая символическому набору репрезентаций культурной травмы визуальные формы. Возникновение этих форм в изобразительном искусстве напрямую зависит от способов интерпретации культурной травмы, что позволяет поставить вопрос о том, какой должна быть репрезентация, чтобы полностью и адекватно выразить травму? (Isaev & Komogorova, 2018).

Поставленную проблему поможет решить изучение истории того, как осуществлялся процесс репрезентации культурной травмы, полученной немцами в ходе Второй Мировой войны, которая, обладая своими специфическими особенностями, может, тем не менее, рассматриваться как частный случай культурной травмы в ее наиболее обобщенном, теоретическом понимании. В изучении немецкой культурной травмы можно выделить несколько различных аспектов, к каждому из которых было приковано внимание общества и ученых в послевоенной истории Германии.

Среди немецких исследователей мемориальной культуры и культурной памяти нет единства по поводу количества и длительности указанных периодов. Мы будем придерживаться той периодизации, которая была предложена в книге Лутца Нитхаммера «Вопросы к немецкой памяти», где были выделены три этапа национального диспута о травме, имевшего место в Германии по окончании Второй мировой войны. Такой подход позволяет наиболее адекватно представить как специфику немецкой культурной травмы, так и особенности

ее репрезентации, которые могут быть проиллюстрированы произведениями изобразительного искусства.

В главе «Коллективные размышления» Нитхаммер дает описание этапов формирования соответствующего исторического контекста. По мнению немецкого исследователя, на первом этапе формируется индивидуальный травматический опыт:

Первое послевоенное десятилетие жизнь немцев на бытовом уровне была подчинена преодолению непосредственных последствий Второй мировой войны, а на политическом уровне — решениям союзников и затем разделу страны в годы холодной войны. Сочетание этих двух важнейших условий образовывало рамки, в которых сложились паттерны воспоминания о войне, сохранявшие свое действие очень долго — как на политическом и культурном уровнях, так и на бытовом, и на уровне личных воспоминаний. (Nitkhammer, 2012, 392)

Нитхаммер отмечает, что при формировании воспоминаний индивида о собственном травматическом опыте его непосредственное травмирующее воздействие частично и постепенно вытеснялось из памяти. Анализ данного этапа осложняется наложением двух главных причин немецкой культурной травмы — Первой и Второй Мировых войн. Сегодня исследователи не дают однозначного ответа на вопрос о том, как связаны между собой травматические опыты обеих мировых войн. Однако в изобразительном искусстве того времени применялись сходные способы репрезентации травмы, несмотря на то, что они были вызваны различными историческими событиями.

Австрийский куратор Петер Вайбель характеризует репрезентацию первого этапа культурной травмы в изобразительном искусстве термином *Schmerzensbilder*, что в дословном переводе означает «образы боли» (Kabanova, 2017). Образы боли — это способ репрезентации травматического опыта посредством прямого изображения в произведениях искусства разрушенных домов, казней, тел погибших. Впервые такие образы появляются в искусстве Германии после Первой Мировой войны, когда перед немецкими художниками встала проблема поиска способов выражения травматического опыта. Стилиевые традиции довоенного искусства не позволяли передать искаженный травмой внутренний мир художника. Поэтому немецкое изоб-

разительное искусство начало отказываться от конкретных и реалистичных форм и переходить к абстрактному искусству и экспрессионизму — наиболее влиятельных художественных течений как во времена Веймарской республики, так и в культуре первого десятилетия после Второй Мировой войны.

Причина обращения искусства послевоенной Германии к выразительным средствам Веймарской эпохи заключалась в том, что именно в это время немецкое общество стремилось к очищению Германии от национализма, используя среди прочих средств и искусство. Возможно, что после Второй Мировой войны немецкое искусство вернулось к образам боли и художественному языку экспрессионизма по тем же причинам, что и в 1920-е гг.

Условия, в которых оказалась Германия после поражения в обеих войнах, были во многом сходны. Изобразительное искусство первых послевоенных лет стремилось зафиксировать как переживание поражения, так и неопределенность дальнейшего пути развития немецкой нации. Примерами могут служить чернильные рисунки Вильгельма Рудольфа, показывающие ужасные последствия разрушения Дрездена воздушными налетами союзников, или работы Герберта Сандберга, описывающие жизнь узников концентрационного лагеря Бухенвальд. Некоторые произведения фактически стали художественными манифестами этого периода, как, например, картина Макса Бекмана «Удаление Сфинксов», изображающая конец национал-социализма.

Однако способы репрезентации немецкой культурной травмы, выработанные во времена Веймарской республики, не могли в полной мере отразить переживания, полученные в ходе Второй Мировой войны. Впоследствии это привело к определенному повороту в развитии немецкого искусства к уклонению от непосредственного воссоздания травматического опыта, о чем свидетельствовало стремление заменить образы боли репрезентацией предметной реальности. Так началась новая волна реализма в немецком искусстве, дающая повседневным предметам право на присутствие в пространстве художественного произведения — «Диалог с вещами». Кроме этого, под влиянием массовой культуры, привнесенной

в Германию начала 1950-х гг., прежде всего США и Великобританией, стал развиваться немецкий поп-арт. Переход от образов травмы к эстетике поп-арта был во многом обусловлен ценностями общества потребления и развитием массового производства во времена немецкого «экономического чуда» 1950-х годов. Прогресс в экономической и социальной сфере казался признаком преодоления последствий войны и культурной травмы, что сделало образы боли неактуальными для немецкого искусства данного периода. У Германии появились новые ориентиры в экономическом и социальном развитии, в результате чего стало формироваться представление о ее новом достойном месте в европейском и мировом цивилизационном процессе, поэтому в художественном творчестве тема неопределенности будущего потеряла свою актуальность.

Поп-арт развивался в Германии преимущественно в четырех городах: Дюссельдорфе, Берлине, Франкфурте-на-Майне и Мюнхене. 1 мая 1963 года открылась первая выставка так называемого «капиталистического реализма», на которой были представлены работы Герхарда Рихтера, Зигмара Польке, Конрада Люга и Манфреда Куттнера. «Печатные машинки» Манфреда Куттнера и Конрада Клафера стали едва ли не первым призывом обратить внимание немцев на настоящее их страны. Распространение поп-арта показывало, что немецкое общество вышло из состояния подавленности собственным прошлым и актуализировало проблемы настоящего.

Американское влияние способствовало также развитию искусства перформанса, в котором главное место принадлежит Йозефу Бойсу. В отличие от представителей поп-арта, Бойс не стремился к вытеснению травматического опыта немцев, напротив, травма и Холокост стали ведущими темами его перформансов. Схожесть произведений Бойса с поп-артом заключается лишь в том, что он, подобно художникам поп-арта, обращается к образам вещей, отказываясь от непосредственного выражения травмы. Тем не менее именно при помощи вещей и предметов художник создал свой собственный способ репрезентации травматического опыта.

Бойс по праву признан одним из новаторов в поиске способов нового художественного представления опыта травмы.

Христианская символика его мистицизма была переосмыслена в контексте Холокоста, что видно, например, в его акции 1964 года в Аахене, принесшей ему медийную известность. На фотографии изображен Бойс с разбитым носом, одна его рука поднята в римском салюте, а в другой он держит распятие, символизирующее вину христианства за Холокост. А в одной из первых акций, проведенных художником в день годовщины неудачного покушения Штауфенберга на Гитлера, художник поднимал распятие под запись речи Геббельса, выкрикивая при этом нацистское приветствие. Бойс считал, что создание будущего и жизнь в настоящем невозможны без проработывания опыта травмы. По словам Г. Напреенко, именно

поэтому Бойс обращался не только к опыту нацизма и лагеря, но и ко всей истории человечества, как в той же «Трамвайной остановке». Самые бедные общества — общества, которые забыли свое прошлое и свои раны... Бойс говорил об этих ранах, о травмах как о транспортных средствах, которые могли перенести определенные мысли в настоящее и в будущее, которые помогали человеку думать. Например, когда в Берлин приезжал директор Музея Холокоста и мы посетили с ним выставку, то он, увидев «Трамвайную остановку» уже издалека, еще до всяких моих объяснений, сразу сказал: «Это Освенцим»... (Napreenko, 2012)

Фигура Бойса важна для данного этапа немецкого искусства также и потому, что он был одним из тех, кто возобновил диспут о травме. Однако нельзя утверждать, что с приходом эпохи поп-арта культурная травма Германии стала замалчиваться, поп-арт лишь ускорил процесс замалчивания, но не был его причиной. По-видимому, в это время в искусстве Германии еще не возникли те формы репрезентации, которые были бы пригодны для воплощения именно той культурной травмы, которая была нанесена Второй Мировой войной.

На втором этапе развития послевоенного искусства в Германии замалчивание культурной травмы постепенно преодолевается переходом к ее *коллективному проговариванию*. Нитхаммер утверждает, что именно на этом втором этапе концепт немецкой культурной травмы получает новые теоретические обоснования, что и приводит к появлению новых форм ее репрезентации в изобразительном искусстве. Три десятилетия второго периода Нитхаммер описывает как

фазу борьбы за память о войне и национал-социализме. Линии фронта в каждом из трех государств-наследников Третьего Рейха проходили по-разному, и ритмы были тоже разные, однако во всех трех случаях, в конце концов утвердилось в культуре и в средствах массовой коммуникации суждение, что эту войну можно понимать только в связи с национал-социализмом (это особенно относится к Западной Германии), и что Холокост представляет собой важнейший элемент памяти о войне, который навсегда сохранит парадигматическую роль главного, о чем стоит помнить. Такой прогресс познания имел свои издержки — прежде всего они выразились в том, что необработанные военные воспоминания большинства современников оказались изолированы, лишены связи с осмысленным жизненным опытом. (Nitkhammer, 2012, 392)

Под влиянием Бойса художники второго периода поставили перед собой задачу избавиться от любых форм политических и тематических ограничений в изобразительном искусстве, обрести максимальную свободу выражения всех волнующих немецкое общество проблем. В связи с этим одно из направлений дальнейшего развития искусства виделось в поиске новых форм репрезентации немецкой культурной травмы. Первым течением данного периода стал Акционизм, привнесший в концепт культурной травмы новые радикальные формы репрезентации. Под художественной акцией (лежащей в основе акционизма) мы будем понимать вырванное из повседневного контекста действие, которое художник наделяет новыми культурными смыслами. Акции художников 1960-х годов отличаются от акций дадаистов тем, что приобретают все более театральные формы. Так, хотя акции данного периода обычно имеют сценарий, они преимущественно уникальны и не повторяются, сохраняя эффект непредсказуемости. Акционизм второй половины XX века стремился стереть грань между искусством и действительностью, поэтому акции и выходили из художественного, прежде всего, музейного, пространства на улицы, площади, и в аудитории университетов.

В попытке осмыслить опыт Второй мировой войны в Австрии зарождается *венский акционизм*, вдохновленный Джексоном Поллоком и движением «Флюксус». К представителям венского акционизма относятся Гюнтер Брус, Отто

Мюль, Герман Нич и Петер Вайбель. По сравнению с творчеством Бойса *венский акционизм* был более радикальным в своей критике австрийского, да и в целом буржуазного, общества. Герман Нич, как главный оратор *венского акционизма*, считал акцию особой формой эстетической молитвы, утверждая, что акции — это проповедь, направленная на то, чтобы общество раскаялось в своих грехах (Buchkov, 2012).

В большинстве этих акций можно найти антинацистский подтекст, направленный на то, чтобы вывести травму из внутреннего опыта переживания в сферу коллективного обсуждения через открытое проговаривание в ходе творческих акций. Мюль выражал отношение к обществу послевоенной Австрии через различные физиологические и психические крайности. Некоторые из его выступлений, например, *Selbstbemalung* и *Kunst und Revolution*, были спектаклем, который таблоиды обозначали как «Неопределенность университета», выражаемая через сочетание наготы, мастурбации, увечья и грубого размазывания экскрементов — его акции стали провокациями, поэтому они нередко заканчивались арестами участников.

Венский акционизм повлиял также на развитие фотографии и видео-арта. Примером осмысления травмы посредством художественной фотографии служит серия фотографий “Besetzungen” Ансельма Кифера (1969), на которых он, облачившись в военную форму, вскидывал руку в нацистском приветствии на фоне главных европейских достопримечательностей. По словам Кифера, эта серия была его первой попыткой разобраться в самом себе, в поколении своих родителей, и объяснить себе, на чем строится сегодняшняя идентичность Германии (Vasil'eva, 2016).

Замалчивание травматических переживаний войны на фоне склонного к ограничениям политического и культурного ландшафта привели к быстрому росту влияния *венского акционизма*, сделав акцию едва ли не самой радикальной формой репрезентации культурной травмы. Таким образом, *венский акционизм* не только вызывал отклики в художественной среде, но и влиял на австрийскую систему правосудия. По этим причинам он стал достоянием культуры как в области искусства, так и в областях изучения современного общества.

Попытка разобраться в самом себе через прошлое своей страны, семьи стало главной целью репрезентации травмы второго периода. Замалчивание травмы на первом этапе вызвало не только политические протесты, но и бунт в сфере искусства, что сделало невозможными любые формы ограничения политических взглядов и творческой свободы. Своими действиями молодежь стала вытеснять травматический опыт своих родителей, ставя под вопрос адекватность репрезентации немецкой травмы в искусстве Германии второго этапа.

Заслуживает внимания и момент включения опыта неоэкспрессионизма в художественные стратегии характерные для второго этапа. Феномен «Новых Диких» представляет собой синтез возрожденного на новом историческом этапе немецкого экспрессионизма и ряда новых тенденций американского абстрактного искусства. Представителями «Новых Диких» являлись Ханс Петер Адамски, Зигфрид Анцигер, Хельмут Миддендорф, Мартин Киппенбергер, Георг Базелец и Ансельм Кифер. Художники данного направления вернули немецкому искусству утраченную в послевоенный период славу. Они вернули в немецкую живопись экспрессию и яростный мазок широкой кистью, цвета стали яркими, формы тел — летящими, судорожными. Согласно их представлениям о манере письма, краска должна быть наложена несдержанно, грубо, неаккуратно, с подтеками. Можно заключить, что по своей эстетической направленности, социальному темпераменту и лаконизму высказывания *неоэкспрессионизм* — это урбанистическая живопись, в ней отчетливо чувствуется стилистика граффити.

Таким образом, во второй период рефлексии культурной травмы в немецком искусстве образ травмы как индивидуальной формы художественной репрезентации приобрел социально значимый характер, так как художники второго периода создали контекст для открытого и публичного ее проговаривания. Существенную помощь в решении этой задачи им оказала радикализация форм репрезентации и осмысления травматического опыта, созданных в течение первого периода. Примером такой радикализации может послужить творчество Вольфа Фостеля, который в 1968 году представил работу “Dutschke”. С помощью особой техники размывания он

придал новую художественную ценность известному фотоснимку идейного предводителя берлинского студенческого движения Руди Дучке.

Переходя к рассмотрению третьего этапа, следует в первую очередь отметить, что он еще далек от своего завершения. Л. Нитхаммер характеризует этот этап как новую фазу открытия травмы:

наступило время, длящееся до сегодняшнего дня, которое, как мне кажется, характеризуется тем, что в средствах массовой информации и в политической сфере поднимаются одна за другой волны расширения восприятия и выдвигаются вызывающие споры толкования. По главной тенденции эту фазу можно назвать фазой открытия памяти на пороге перехода от коммуникативной памяти современников и свидетелей событий к ориентированной на будущее памяти культуры. (Nitkhammer, 2012, 392)

Как было отмечено выше, концепт культурной немецкой травмы еще не полностью осмыслен теоретически, все новые работы, посвященные отдельным теоретическим аспектам культурной травмы Германии, появляются и сегодня. Сложность данного процесса состоит, прежде всего, в том, что выстраиваемая теория должна учитывать как опыт Первой Мировой войны, так и опыт, накопленный в ходе первого и второго этапов репрезентации культурной травмы. А это значит, что и третий этап осознания трагедии немецкой истории так же должен получить собственные формы репрезентации. В настоящее время радикальное искусство Германии более политично, чем в предшествующие периоды, подтверждением чего, в частности, служит деятельность современной группы художников-акционистов «Центр политической красоты». Одной из их наиболее известных акций является кража мемориальных крестов в Берлине. В 2014 году были демонтированы белые мемориальные кресты, установленные в память о погибших при попытке бегства из ГДР. Активисты группы перенесли эти кресты к границам Европы в места скопления беженцев с Ближнего Востока. Идея акции заключалась в том, чтобы показать сходство положения беженцев из ГДР и беженцев, прибывших в современную Германию.

Анализ представленных примеров развития изобразительного искусства послевоенной Германии позволяет сделать

вывод, что существующие современные формы репрезентации отражают лишь наиболее общие аспекты концепта немецкой культурной травмы. При этом такие стили как поп-арт, акционизм и неоэкспрессионизм существуют и продолжают развиваться одновременно, не теряя своей актуальности.

В результате проведенного рассмотрения можно сделать следующий важный вывод: каждый этап формирования памяти о культурной травме характеризуется собственной формой ее репрезентации. Для первого этапа характерной формой репрезентации травмы является поп-арт, хотя он послужил замалчиванию травмы, так как актуализировал не столько дискурс о ней, сколько проблему массового производства и потребления. Второй этап был существенно радикальнее предыдущего, что было связано, прежде всего, с приходом поколения, сформировавшего новый взгляд на культурную травму Германии и, как следствие, предложившего новую форму ее художественной репрезентации. Однако радикализация проблемы не привела к ее положительному разрешению. Конечно, современное искусство Германии нельзя представить без влияния акционизма и неоэкспрессионизма. Однако опыт молодых художников вытеснил опыт родителей, не вполне адекватно заместив его. В центре внимания оказалась не сама травма, а сформированное новым поколением представление о ней, которое было оформлено в достаточно строгий художественно-политический канон.

Тенденции второго этапа оказали существенное влияние на третий, благодаря чему сегодня в немецком искусстве репрезентация травмы используется как попытка увидеть в напоминаниях об ужасах прошлого их следы в настоящем. Так, тема возможности повторения Холокоста в современном искусстве Германии приобрела новое звучание, поскольку под Холокостом не всегда понимается именно геноцид евреев. Холокост предстает в художественном высказывании как возможность повторения геноцида как такового, что и демонстрирует, например, акция «Центра политической красоты».

Сегодня для изобразительного искусства Германии наиболее актуальны такие вопросы настоящего, как, например, ситуации с климатом и мигрантами, которые стали современными аспектами немецкой культурной травмы. Вместе с тем

в художественном воплощении указанных проблем часто используются формы и образы антифашизма, говорящие о том, что истоки сложностей настоящего немецкое общество усматривает в прошлом Германии. Так, используя устоявшиеся образы, современный художник апеллирует к дискурсу о немецкой культурной травме, одновременно понимая ее шире, чем это было на предыдущих этапах формирования ее художественной репрезентации, не сводя ее лишь к представлениям о войне и национализме.

REFERENCES

- Bychkov, V. (2012). Fenomenologiya iskusstva. Aktsionizm [The phenomenology of art. Actionism]. *Vestnik kul'turologii* [Bulletin of Cultural Studies], № 3, 102-105. (In Russian).
- Freid, Z. (1995). *Khudozhnik i fantazirovanie. Sbornik rabot* [An artist and a fantasy. Collection of works]. Moscow: Respublika. (In Russian).
- Hall, S. (1997). *Representation. Cultural representations and signifying practices*. New York: SAGE Publications.
- Isaev, E. G., & Komogorova, M. G. (2018). Otrazhenie voiny: kul'turnaia travma v postyugoslavskom kinematografe [Reflection of the war: cultural trauma in post-Yugoslav cinema]. *Mezhdunarodnyi zhurnal issledovaniy kul'tury* [International Journal of Cultural Research], №1(30), 220-227. (In Russian).
- Kabanova, O. (Interviewer). (2017, January 26). *Peter Vaibel' rasskazal o poslevoennom iskusstve Evropy* [Peter Weibel spoke about the post-war art of Europe]. In *Vedomosti*. Retrieved from <https://www.vedomosti.ru/lifestyle/characters/2017/01/27/675082-vaibel-poslevoennom-iskusstve> (In Russian).
- Napreenko, G. (2012). *Oigen Blume: «Tvorchestvo Boisa seichas aktual'nei, chem kogda-libo»* [Eugen Blume: "Boyce's work is more relevant now than ever"]. Moscow: ART khronika. (In Russian).
- Nitkhammer, L. (2012). *Vopros k nemetskoj pamiaty* [Question to German memory]. Moscow: Novoe izdatel'stvo. (In Russian).
- Vasil'eva, E. V. (2016). Diussel'dorfskaia shkola fotografii: sotsial'noe i mifologicheskoe [Dusseldorf school of photography: social and mythological]. *Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta* [Bulletin of St. Petersburg University], Seriya 15, 27-37. (In Russian).