



DOI: <http://dx.doi.org/10.15688/jvolsu4.2015.2.8>

УДК 130.2:7.01

ББК 87.821.3

КЛОД ЛАНЦМАН И ЖОРЖ ДИДИ-ЮБЕРМАН: ДВЕ ТЕОРИИ РЕПРЕЗЕНТАЦИИ БЕСЧЕЛОВЕЧНОГО ОПЫТА XX СТОЛЕТИЯ

Скопин Денис Александрович

Кандидат философских наук,
доцент кафедры проблем междисциплинарного синтеза в области социальных и гуманитарных наук,
Санкт-Петербургский государственный университет
Denis.skopin@mail.ru
Университетская набережная, 7-9, 199034 г. Санкт-Петербург, Российская Федерация

Аннотация. В тексте анализируются две различные точки зрения на роль зрительного образа в репрезентации бесчеловечного исторического опыта (Холокоста). Согласно Клоду Ланцману, французскому режиссеру и автору известного документального фильма «Шоа», образ не способен поведать нам правду о Холокосте. Действительность Холокоста остается по ту сторону власти образа, и наше воображение не способно достичь «возвышенного» образа. Аргументация Ланцмана очень близка аргументации Ж.-Ф. Лиотара в «Распре», который считает, что любое прямое изображение Шоа обречено на провал. Единственный способ «изобразить» Холокост состоит в том, чтобы вопрошать свидетелей, как и делает Ланцман в своем фильме. Эта точка зрения критикуется Ж. Диди-Юберманом в его книге «Образы несмотря ни на что». Он рассказывает историю четырех фотографий, снятых заключенными в Освенциме в 1944 г., и утверждает, что эти образы могут сыграть очень важную роль в достижении исторической истины. Воображение, в свою очередь, также участвует в процессе выстраивания нашей исторической картины.

Ключевые слова: история XX века, Холокост, свидетель, репрезентация, фотография, фильм.

© Скопин Д.А., 2015

В данной статье будут рассмотрены два противоположных подхода к проблеме исторического освещения одного из самых трагических событий истории XX в., а именно нацистских лагерей смерти, и в целом к пробле-

ме роли зрительного образа в достижении исторической истины.

Первая точка зрения принадлежит Клоду Ланцману, известному французскому режиссеру-документалисту, сделавшему тема-

тику нацистских лагерей центральной темой своих работ. Несмотря на то что Ланцман неоднократно заявлял, что его работа над фильмом «Шоа» принципиально не предполагает какой-либо теории, высказывания самого Ланцмана, а также сами его фильмы образуют собой весьма стройную систему взглядов. Философ по образованию и главный редактор журнала «Temps modernes» (первоначально журнал Ж.-П. Сартра), Ланцман развивает идеи, которые позднее во многом найдут свое продолжение в работах Ж.-Ф. Лиотара и Дж. Агамбена.

Ланцман был одним из первых, кто поставил свидетельства в центр своей работы историка-документалиста и сформулировал теоретическую дилемму, которую можно условно обозначить как «парадокс свидетеля». «Парадокс свидетеля», который будет рассмотрен ниже, постулирует принципиальную невозможность подлинного, исчерпывающего свидетельства о бесчеловечном опыте (в данном случае, опыте массовой смерти в нацистских лагерях), поскольку любой свидетель, оставшийся в живых, не испытал на себе *до конца* действия нацистской машины по уничтожению жертв.

В 1970-е гг. Ланцман начал работать с устными свидетельствами (в противовес традиционной работе историка с письменными, архивными документами), которые и составили основной корпус его фильма. По мнению Ланцмана, именно свидетельские показания дают нам наибольшую степень приближения к происходящему в нацистских лагерях и тем самым к самой сути фашизма, в то время как архивные материалы (парады гитлеровских войск, кадры кинохроники) на это не способны.

Сама работа со свидетелями, которую проводил Ланцман, обладала вполне выраженной направленностью. Ланцман принципиально отказывается от теоретических обобщений, сосредотачиваясь исключительно на фактах. Сам фильм мыслится Ланцманом как «переход от абстрактного к конкретному» («le passage de l'abstrait au concret»). Отказ от обобщений является отказом от интерпретации произошедшего, поскольку интерпретация отождествляется с искажением «самости» события, смещением его изначальной сингу-

лярности, его «идеализацией». Целостная картина «события», его объяснение, теоретическое осмысление несет в себе элемент манипуляции, недопустимой с этической точки зрения. Ланцман утверждает: «Я присутствовал на семинарах историков, участвовал в них; и для меня существует нечто в интеллектуальной сфере, что является для меня неслыханным: попытка понять, исторически, как будто бы существовало гармоническое порождение смерти. Можно пытаться объяснить геноцид безработицей в Германии, Веймарской республикой, антисемитской пропагандой, карикатурами *Штюрмера*, или приводить другие объяснения, например психоаналитические (это Ланцман говорит в беседе с психоаналитиком) – через образ Отца у Гитлера, и т. д. Как будто бы возможно выработать все это! Для меня убийство, является ли оно массовым или индивидуальным, является непостижимым актом. По поводу этих историков я говорил себе иногда, что они, желая понять, готовы сойти с ума. Есть случаи, когда понимание равнозначно безумию. Все предпосылки, все перечисляемые ими условия действительно есть; однако присутствует бездна: переход к действию, убийство» [4, р. 338]. Логическое объяснение равнозначно растворению события в массе истории, ассимиляции присущей ему негативности в сетях исторического дискурса. Сама позиция традиционного историка, погружающего историческое явление в цепь предшествующих фактов, принципиально не допускает возможность события, «разрывающего» историю надвое. Специфика исторического дискурса такова, что любое событие погружается в историю, «вписывается» в него и тем самым «снимается» (гегелевское снятие, *Aufhebung*). Исторический дискурс не замечает «перехода к действию», который маркирует начало события и является абсолютной границей между событием и его «внешним».

Фильм, снятый Ланцманом, не предполагает «никаких великих вопросов, никаких идеологических или метафизических ответов. Это фильм о географии и топографии» [4, р. 339].

Действительно, огромной важностью в фильме обладают имена собственные, а именно названия мест, где происходила эк-

стерминация (Освенцим, Трeблинка, Собибор). Эти названия свидетельствуют о действительности произошедшего, о том, что «это было». Как заявляет Ланцманн, эти места должны бы были быть переименованы в силу ужаса, и поначалу он полагал, что эти места действительно переименованы. Эти географические места не могут быть отождествлены ни с чем, кроме события экстерминации: невозможно иметь в качестве родины Освенцим.

Стремление к деталям, иначе говоря, стремление проникнуть в сердце «события» принимает у Ланцмана форму одержимости, наваждения, доходящего до галлюцинации. Вопросы, которые Ланцман задает свидетелям, касаются самых мелких и натуралистических, в принципе «ненужных» и буквально *невыносимых* деталей (состояние трупов, выкапываемых из мест захоронения, трупные запахи в местах погребения и т. д.). Одним из самых частых вопросов, которые задает Ланцман в кадре, является вопрос об аутентичности материальных следов экстерминации. В одном из эпизодов фильма Ланцман спрашивает о том, является ли вокзал Собибора тем самым вокзалом, на который прибывали составы с заключенными. Хотя вокзал остается тем же самым (он не был перестроен), в глазах Ланцмана он не является по-настоящему аутентичным, не может претендовать на роль подлинного свидетеля «события», поскольку он был перекрашен. На роль аутентичного свидетеля могут претендовать только рельсы, которые остались *абсолютно теми же самыми*, то есть не подверглись никакому рода замене, обновлению и т. д.

Одержимость деталями распространяется и на точность перевода свидетельских показаний. Польская переводчица, не понимая намерения Ланцмана, пытается смягчить самые чудовищные и откровенные детали. Однако Ланцман настаивает на буквальной, дословной передаче смысла, что приводит к конфликту между режиссером и переводчицей (по утверждению Ланцманна, отношение переводчицы к нему доходило до личной ненависти). С другой стороны, настойчивость Ланцмана иногда приводила к тому, что переводчица «со злобой переводит буквально все самые жестокие детали» [4, р. 303].

Остальные члены съемочной группы также не разделяют этого стремления к деталям, этого упорства в выяснении в принципе известных подробностей. Вопросы, задаваемые Ланцманом, принадлежат к вопросам, которые «не задают», вопросам, которые нестерпимы для человеческого достоинства. Бескомпромиссная позиция приводит Ланцмана к конфликту, едва не дошедшему до драки с одним из операторов, чей отец погиб в Освенциме [4, р. 307].

Весьма важной в теоретическом отношении для Ланцмана является категория «абсолюта». Нацистское преступление – это абсолютное, исключительное преступление в том смысле, что с ним не может сравниться по масштабам ни одно другое преступление в истории человечества. Есть некий качественный разрыв. Это преступление невозможно помыслить в общих категориях, таких как «преступления фашизма» и т. д. Говоря так, мы редуцируем исключительность этого события. Жертвы Холокоста не такие же жертвы, как и другие. Бомбардировки Хиросимы и Дрездена чудовищны, но и они не сравниваются с Холокостом. Холокост – это «отдельное историческое событие», оно выходит за рамки истории. От Холокоста пытаются освободиться, отделаться, объяснить, вписать его в историю самыми различными способами. Для Ланцмана, как и для Лиотара, Холокост – это «выражение самых глубоких тенденций западной цивилизации». Западные демократии не сопротивлялись Холокосту и не открыли двери еврейским беженцам.

Фильм Ланцмана целиком и полностью отражает специфику «парадокса свидетеля». Несмотря на то что весь фильм состоит из показаний свидетелей, Ланцман предполагает принципиальную невозможность исчерпывающего свидетельства. Любое свидетельство является только приближением к абсолюту. Даже те свидетели, которых опрашивает Ланцман (в том числе те, кто оказался ближе всех к «событию», такие как Филипп Мюллер или Симон Сребник), являются *относительными* свидетелями. Если уподобить Событие (лагеря смерти) ядерному взрыву, то можно сказать, что подлинным свидетелем является лишь тот, кто созерцал данный взрыв собственными глазами, при этом находясь в

его эпицентре. Однако подобное созерцание эквивалентно смерти самого «абсолютного» свидетеля. Все *выжившие* свидетели необходимо наблюдали «взрыв» со стороны, на известном расстоянии, и поэтому не могут считаться подлинными свидетелями. Любое дошедшее до нас свидетельство содержит некое слепое пятно, оно лакунарно, а в сердцевине свидетельства находится не-свидетельствуемое. Ланцман бьется в сетях теоретического парадокса «невыводимого», «нередуцируемого» или «возвышенного» опыта [3]¹. Исчерпывающий свидетель – это умерший свидетель, и любой выживший не может рассматриваться как безусловно частичный «событию».

С другой стороны, такие явления, как молчание или заикание свидетеля в процессе дачи показаний указывают на сам факт несоответствия пережитого опыта и языка, на котором производится высказывание (чудовищный опыт лагерей за пределами по отношению к языку)². Отказ Ланцмана от прямой репрезентации события, то есть показа исторических фотографий и кинохроник, запечатлевших трупы жертв и или фигуры «мусульман», вызван именно скептицизмом в отношении возможности прямой репрезентации «события», которое выходит за пределы наших изобразительных возможностей, в том числе и возможностей документального кино.

Наиболее понятным образом парадокс свидетеля может быть сформулирован в терминах «внутреннего» и «внешнего»: подлинные свидетели находятся *внутри* события, в то время как остальные действующие лица истории, несмотря на порой значительную степень приближения к эпицентру, остаются *внешними* ему. Так, одной из важнейших задач Ланцмана в фильме является установление точных границ территории лагеря. Эта линия является одновременно границей события, границей внутреннего и внешнего, смерти и жизни.

В фильме присутствует три группы людей, а именно нацисты поляки и евреи. Согласно Ланцману, между этими группами людей «нет встречи». Если абсолютное различие положений между нацистами и евреями не вызывает никаких вопросов (одни находятся вне события, «на стороне жизни», другие об-

речены на смерть), то граница между поляками и евреями является столь же однозначной. Идентичность «поляки» не может рассматриваться как некая степень приближения к идентичности жертвы. Граница между «внутри события» и «вне события» является также границей по национальному признаку, границей между поляками и евреями. По мнению Ланцмана, польское население не сочувствовало жертвам нацизма. Садистский жест, постоянно повторяемый польскими крестьянами, свидетельствует о ненависти к заключенным. В лучшем случае реакцией на событие является отстраненность. Во время восстания в варшавском гетто в городе продолжали работать кинотеатры, жизнь продолжалась своим чередом безотносительно к происходящему. Единственный поляк в фильме, в поведении которого можно усмотреть черты сострадания, это спившийся водитель локмотива, человек «с открытой раной».

Одним из форм постановки вопроса о границе внутреннего и внешнего является вопрос «первого раза» («когда уничтожение в газовых камерах произошло в первый раз?»). «Первый раз» означает переход от отсутствия события к самому Событию, маркируя разрыв истории.

Можно с полным правом утверждать, что концептуализация разрыва у Ланцмана противостоит точке зрения Х. Арндт о «банальности зла». Как известно, для Арндт Эйхман является всего лишь бюрократом, не способным на самостоятельную мысль, беспрекословно выполняющим приказ вышестоящего начальства. Однако проблема теории «банальности зла» состоит в том, что она воспроизводит логику оправдания самих нацистов, которые на суде объясняют свои преступления именно вовлеченностью в некую «цепь» событий. Аргументация нацистов, состоящая в том, что они «всего лишь выполняют свою работу», объясняется довольно просто, а именно элементарным желанием ответственных за преступления снять с себя вину. Бюрократ – всего лишь «шестеренка» огромной машины, промежуточное звено, на котором не может лежать никакой вины, никакой ответственности. Будучи объясненной подобным образом, вина преступника «диалектизируется», включается в некую цепь событий, рационализируется и теряет свою

исключительность. Ланцман, напротив, защищает негативность, и в этом отношении он близок к Адорно.

Парадоксальным образом диалектизация Холокоста, то есть включение его в некую рациональную парадигму, производится не только нацистами, заинтересованными в уходе от ответственности за преступления, но также и теми, кто пытается приписать Холокосту любую целесообразность. К числу подобных попыток относятся и некоторые попытки художественной репрезентации данных событий, в частности, американский фильм «Холокост» о газовых камерах, где жертвы ведут себя стоически, входя в газовые камеры плечом к плечу, «как римляне» [4]. Момент героизации событий есть некий вид утешения, нахождения целесообразности для «голой» смерти. Сюда же Ланцман относит известный фильм Алена Рене «Ночь и туман», который построен на совершенно иных принципах, нежели «Шоа», используя кадры кинохроники и голос за кадром, комментирующий события. Ланцман категорически протестует против любых попыток уравнивания его картины и картины Рене, в частности, против одновременной демонстрации двух фильмов в кинотеатрах.

Работа Ланцмана с историческими свидетельствами, безусловно, является чрезвычайно ценной и новаторской по своей сути. Сама тематика свидетельства возникает в истории и философии во многом под влиянием работы Ланцмана, которая с самого начала привлекла огромное внимание западных интеллектуалов. Однако философская установка Ланцмана на абсолют не может функционировать в качестве принципа исторической работы, поскольку она опровергает ценность самого исторического исследования и работы с образами, входя в прямое противоречие с проектом Ланцмана как историка и документалиста. В результате оказывается, что историческая и философская стороны проекта Ланцмана направлены друг против друга. Однако перевес все же остается на стороне «исторической части»: поразительный по своему эмоциональному воздействию фильм Ланцмана, который показывает нам лица людей, прошедших через лагеря смерти, опровергает его собственную позицию как

философа, перевешивает его философское стремление к абсолюту.

Совершенно иная теория соотношения между зрительным образом и «возвышенным» историческим событием развивается в работе Жоржа Диди-Юбермана «Образы не смотря ни на что» (2004 г.) [5].

Книга рассказывает об истории четырех фотографий, появившихся в совершенно исключительных обстоятельствах: они были сняты в Освенциме членами одной из Зондеркоманд в августе 1944 года.

Прежде всего, эта книга является полемикой Диди-Юбермана с самим собой, со своей ранней работой о Шарко и клинике Сальпетриер, где фотография интерпретируется как инструмент навязывания отрицательной идентичности и в целом рассматривается как причастная к репрессивному аппарату психиатрии. В 2000-е гг. отношение Ж. Диди-Юбермана к фотографии меняется. Фотография более не рассматривается как инструмент фабрикации мнимой идентичности, как то, что отделяет нас от истины. В целом эта смена отношения к фотографии является весьма показательной для перехода от «аналогической» к «индексной» парадигме в теории образа, который постепенно совершается в 80–90-е годы. Подобное смещение можно наблюдать у Р. Барта в его поздний период (в его книге о фотографии «Camera lucida») ³.

Однако основной полемикой, которую ведет Диди-Юберман, является полемика с Ж.-Ф. Лиотаром и, прежде всего, К. Ланцманом, несмотря на то что автор «Образов не смотря ни на что» признает чрезвычайную важность фильма «Шоа» и в целом отзывается о Ланцмане весьма уважительно.

В книге Диди-Юбермана развивается новый подход к проблеме свидетельства. Как указывалось выше, тенденция Ланцмана и Лиотара является в известном смысле «икноборческой». Они считают, что изображение, и даже сама способность изображения (воображение) не способны достичь «возвышенного» опыта, «абсолюта». Действительность Шоа «неизобразима» и невообразима: любое свидетельство относительно, и мы не можем изобразить, ни даже вообразить то, что происходило в месте «события».

Диди-Юберман категорически опровергает не только вышеупомянутые идеи, но также и тезис о невозможности прямого свидетельства: четыре фотографии, анализируемые им в своей книге, представляют собой *прямые* свидетельства процесса экстерминации.

Как указывает Диди-Юберман, сама идея запрета на изображение экстерминации (которую высказывают Ланцманн и Лиотар) парадоксальным образом совпадает с желанием СС скрыть любые следы экстерминации. Диди-Юберман цитирует Годара, который полагает, что забвение экстерминации является частью экстерминации («Истории кино») [5, р. 34].

Действительно, лагеря смерти были окружены строжайшим ореолом секретности, что стало одной из причин того, что союзные войска были плохо информированы о происходящем. Функционеры СС стремятся исключить любую возможность свидетельства. В частности, в официальных документах нет прямого упоминания газовых камер, поскольку в них использовался специальный кодированный язык.

К числу мер, направленных против потенциального свидетельства, относится и запрет на фотографирование в лагере (приказы Хайдриха и коменданта Освенцима Рудольфа Хесса). Снаружи фотографировать лагерь тоже было строго запрещено: в ответ на фотографирование часовые могли выстрелить, и вокруг лагеря были размещены таблички, предупреждающие об этом [5, р. 34]⁴.

При приближении союзников к лагерям нацисты предпринимают так называемую операцию «Акция 1005», которая состоит в полном уничтожении останков уже убитых людей. Во время операции «Акция 1005», тысячи тел были выкопаны из рвов, а потом сожжены на огромных кострах. Оставшиеся кости перемалывались, а пепел сбрасывался в Вислу. При отступлении сами крематории были взорваны эсэсовцами [5, р. 32].

Диди-Юберман полагает, что стирание следов нацистами потенциально содержит в себе позднейшие стратегии отрицания Холокоста: именно на почве отсутствия (вернее, скудного присутствия) следов экстерминации в 70-е гг. развивается негационизм⁵.

В то же время руководство СС пыталось устранить любую возможность свиде-

тельства со стороны членов зондеркоманд. Случай Филлипа Мюллера, который пережил ликвидацию пяти поколений зондеркоманд, является редчайшим. Как показывает Диди-Юберман, в данных условиях возможность рассказать миру о произошедшем становилась порой единственным смыслом продолжать жизнь в лагере⁶. Находясь в положении «побежденных истории», не обладая правом на создание собственной картины событий, члены зондеркоманд пытаются несмотря ни на что оставить свой след в истории. Зная об участи, которая их ожидает, члены зондеркоманд всячески пытались оставить свидетельства о происходящем. Как утверждал впоследствии Филип Мюллер, то, как информировать мир о чудовищных жестокостях, которые происходили в лагере, было главной заботой зондеркоманд [5, р. 15]. В апреле 1944 г. Мюллер объединил несколько документов: планы крематориев 4 и 5, записку об их функционировании, список нацистов, занятых в лагере, и этикетку циклона В, – чтобы передать их двум узникам, решившим предпринять попытку побега.

Часто члены зондеркоманд закапывали на территории лагеря бутылки или железные миски с описанием происходящего. К числу подобных документов относятся известные «Свитки из Освенцима», названные по аналогии со свитками Торы [5, р. 15]. Многие из этих свидетельств были обнаружены много лет спустя после освобождения.

Одной из подобного рода попыток свидетельства были фотографии, снятые в Освенциме. Через польское сопротивление заключенным удалось получить фотоаппарат, в котором было только 4 кадра неиспользованной пленки. Сделанные фотографии удалось передать на свободу.

Автор книги показывает, что изображение противостоит попытке скрыть происходящее событие. Фотография больше не признается инструментом фальсификации истины; напротив, она является истиной, единственным прямым свидетельством с места события, «отпечатком события».

Несмотря на то что Диди-Юберман специально не останавливается на вопросе о сходстве фотографического образа и отпечатка, его размышления о фотографии в терми-

нах «истины» и «непосредственного свидетельства» сближают его с теоретиками «индексной парадигмы» фотографии, такими как Р. Краусс, А. Ванлье или Ф. Дюбуа. Общей для них является идея, что фотография представляет собой разновидность индекса, поскольку она получена через непосредственное прикосновение световых лучей к пленке. Следует напомнить, что Диди-Юберман является крупнейшим теоретиком парадигматического вида индекса – отпечатка, которому он специально посвящает несколько работ [6].

Кроме того, Диди-Юберман выступает как защитник воображения. Воображение не просто «может» достигать возвышенного опыта: мы познаем то, что было, только посредством воображения.

После выхода работы «Образы несмотря ни на что» позиция Диди-Юбермана была подвергнута резкой критике в журнале Клода Ланцмана «*Temps modernes*» [8; 13]. Оппонентами Диди-Юбермана выступили психоаналитик Жерар Вайкман («О веровании в фотографию») и Элизабет Панью («Фотограф-репортер в Освенциме»). Несмотря на то что сам Ланцман в полемике не участвует, критики Диди-Юбермана стоят на позициях, весьма близких к позиции режиссера и в принципе озвучивают его точку зрения.

Обвинения в адрес Диди-Юбермана сводятся к следующему. Согласно Вайкману, Диди-Юберман наделяет образы почти божественным значением, способностью представлять то, что находится за пределами представления. Он пребывает в состоянии гипнотической, фетишистской завроженности образами, которая заставляет его мыслить только лишь в терминах образов, в терминах подобного. Само название книги «*Images malgré tout*» Вайкман трактует как вызов: в его интерпретации в названии книги следует видеть фетишистскую попытку противопоставить образ чему бы то ни было, «всему» (название книги в данном случае следует читать как «образы вопреки всему»). Позднее в своем ответе Диди-Юберман говорит о неправильности подобного «заострения». В действительности в названии работы вызова нет: речь идет об изображениях, полученных и сохраненных несмотря на попытку *стереть* все следы экстерминации,

завершить экстерминацию людей «экстерминацией памяти». Поэтому правильным переводом названия книги на русский язык будет не вариант, предложенный переводчиком фрагмента, опубликованного на русском языке [2], а более нейтральный вариант «Изображения несмотря ни на что».

Вайкман считает, что данные фотографии не передают действительности Шoa, что они не могут передать «самую суть газовых камер». Даже изображение изувеченных тел, горы трупов не передает самой трагедии: Вайкман полностью повторяет аргумент Ланцмана, согласно которому ни одно изображение не способно передать суть Шoa, которая выше любого изображения. В переиздании своей работы Диди-Юберман защищает свою позицию. Он полагает, что данные снимки в принципе передают то, что требует Вайкман. Конечно, любое изображение не является всеобъемлющим, оно не является тотальным, раз и навсегда передающим суть чего-либо. Но из того, что данное изображение не передает «суть» чего-либо, не следует, что изображение вообще не обладает никакой ценностью. Вайкман ищет единственное изображение, исчерпывающее собою Шoa. Однако такой образ найти невозможно: найдя лишь отрывочные изображения, лишь фрагменты, Вайкман отрицает изображения как таковые. Диди-Юберман утверждает, что от изображения не следует требовать никакой тотальности. Так, мы не можем увидеть *саму* смерть или *само* желание, однако существуют образы, которые дают нам правдивые изображения смерти или желания.

Диди-Юберман приводит и исторический аргумент: самые страшные бедствия не заставляли художников прекратить свою деятельность – наоборот, сами эти события становились предметом изображения (Гойя, «Герника» у Пикассо).

Более того, работа с изображением присутствует и в фильмах самого Ланцмана. Диди-Юберман совершенно справедливо полагает, что работа Ланцмана является *попыткой репрезентации* Шoa – то есть тем, против чего так борется сам Ланцман. Прежде всего Ланцман выбирает стратегию косвенного изображения события, показывая не само происходящее, а его свидетелей. Эта стратегия стано-

вится весьма эффективной и производит на зрителя не меньшее впечатление, нежели демонстрация кинохроник лагерей. Однако наряду с изображением свидетелей у Ланцмана присутствует проект некоей «археологии», а именно попытка восстановления руинированного места. Неправильно считать, что фильм Ланцмана устанавливает запрет на репрезентацию события – напротив, это некий способ репрезентации события, заставляющий место «Освенцим» существовать, несмотря на все попытки нацистов стереть его.

Именно факт работы с изображением и попытка изобразить скрытое сближает Ланцмана и Годара. Безусловно, подходы Ланцмана и Годара различны. Это дало повод к полемике, в которой участвуют не сами Ланцман и Годар, а их апологеты. Однако попытка полностью развесть их, поставить их по разные стороны баррикад является ложной. Как и Годар, Ланцман пользуется образами и осуществляет с их помощью важную этическую работу.

Важным единомышленником в критике запрета на изображение для Диди-Юбермана является Жак Рансьер, выступающий как критик идеи возвышенного, нерепрезентируемого опыта [9]. В работах Рансьера деконструируется запрет на изображение, как он мыслится у Лиотара и других «постмодернистских» теоретиков. Для Лиотара само «событие», Шоа или сталинские лагеря, оставалось нерепрезентируемым, в то время как искусству отводилась задача репрезентации, изображения самого факта существования нерепрезентируемого. Рансьер разоблачает антидемократический характер данного дискурса, полагая, что он функционирует как своеобразная стратегия запрета на эмансипацию пролетариев. Событие окружается ореолом «священного ужаса»: так функционирует не только теория Лиотара, но и все постмодернистские теории, включая теорию «абсолютного объекта» у Вайкмана. Диди-Юберман согласен с «диагнозом» Рансьера: понятие «нерепрезентируемого» трансформирует проблему урегулирования репрезентативной дистанции в проблему невозможности репрезентации. Иначе говоря, репрезентация может быть сложна и требовать определенной стратегии, однако это не означает, что она в принципе невозможна. Согласно Рансьеру, в современном мире (внут-

ри «репрезентативного режима») больше не существует нерепрезентируемого [3, 9].

Эта теория образа в целом имеет следствием особую стратегию работы с отдельными образами. Диди-Юберман очень внимателен к деталям, к мелким фактам, совокупность которых образует собой «событие» экстерминации. Однако этот род внимания отличается от одержимости деталями, которая присутствует у Ланцмана. Для Ланцмана внимание к деталям является результатом *невозможности* претендовать на некую единую истину, на обобщение фактов (поскольку мы не претендуем, не имеем права претендовать на целое, на суть Шоа, мы можем говорить исключительно о деталях). Соскальзывание в детали является результатом провала деятельности воображения, провала его устремления к истине.

У Диди-Юбермана, напротив, интерес к мелким деталям является результатом убеждения, что, собирая факты и обобщая их, мы *можем* приблизиться к истине. Процесс восстановления истины совершается по кусочкам, и помогает нам в этом воображение. Воображение есть «познание посредством монтажа». Оно монтирует между собой фрагменты, приближая нас к истине в ее целостности. В отличие от Лиотара и Вайкмана, автор «Образов несмотря ни на что» выступает в защиту ассоциативной работы воображения. Воображение здесь далеко не сводится к художественной, творческой деятельности: вслед за Кантом, который считал воображение элементом познания, Диди-Юберман настаивает на его эвристической значимости.

Заочная полемика между Ланцманом и Диди-Юберманом является весьма показательной для перемены отношения к зрительному образу, которая происходит во французской эстетике в начале двухтысячных годов. Радикальная критика образа, связанная с теориями возвышенного опыта и абсолюта, получившими большое распространение в восьмидесятых годах прошлого столетия, сменяется тенденцией на политическое и историческое оправдание образа. Подобная перемена объясняется, с одной стороны, невозможностью долговременного удержания радикальной критической позиции, которая постоянно опровергает себя в процессе исторической или

философской работы, необходимо содержащей в себе элементы художественной, образной деятельности. В то же время признание образа и образности (репрезентации) всего лишь процессом «снижения» возвышенного опыта является обедняющей и односторонней интерпретацией. Репрезентация феномена, его включение в сферу образов может становиться, напротив, способом его «возвышения», легитимации, являющимися одновременно политическим возвышением и легитимацией [10]. В то же время запрет на изображение, которого требует Ланцман, может в определенных ситуациях работать в качестве репрессивной политической стратегии, как способ вытеснения из политической сферы и обращения членов определенной группы в «политических невидимок» [11].

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Категория «возвышенного» применялась для характеристики бесчеловечного опыта XX столетия у Ж.-Ф. Лиотара [3].

² Позиция Ланцмана в отношении невозможности свидетельства ближе, скорее, к концепции Ж.-Ф. Лиотара, нежели Дж. Агамбена, который опирается на теорию высказываний М. Фуко. По Фуко, субъект – лишь место, которое может быть занято различными индивидами. Агамбен полагает, что место свидетеля в принципе вакантно: свидетель помещается на место умершего, уподобляясь человеку, говорящему на мертвом языке [1].

³ Одним из синонимов *punctum* у Барта является истина.

⁴ Однако это фотографирование сложно было предотвратить, оно так или иначе осуществлялось в обход циркуляров. Кроме того, существовали лабораторные и медицинские фотографии. До наших дней сохранился архив из 40 тыс. фотографий. Заключение, которых заставили сжигать фотографии (в спешке при отступлении), пытались замедлить этот процесс, сделать так, чтобы не все фотографии сгорели.

⁵ Следует сказать, что негационизм подпитывается отсутствием следов экстерминации, однако вовсе не вытекает из него. Как показывает Пьер Видаль-Наке, демарш ревизиониста состоит в том, что он отказывается сцеплять отдельные свидетельства и факты в единое целое. Например, отрицается не то, что («в некоторых местах») существовали газовые камеры, однако тот факт, что существовал целостный план экстерминации. Оппонент может

приводить сколь угодно фактов, но все равно для ревизиониста это будут только «частные» факты, которые он отказывается сложить в единое целое [12]. Лиотар в «Распре» также показывает, что эта манера аргументировать у ревизиониста – софистическая: это дискурсивная стратегия, направленная на разрушение аргументации обвинителя [8].

⁶ Мюллер рассказывает, что однажды он решил зайти в газовую камеру с остальными, но его отговорила женщина, сказавшая ему, что он должен жить, чтобы свидетельствовать.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Агамбен, Д. *Homo sacer*. Что остается после Освенцима: архив и свидетель / Д. Агамбен. – М. : Европа, 2011. – 192 с.
2. Диди-Юберман, Ж. Изображения вопреки всему / Ж. Диди-Юберман // Отечественные записки. – 2008. – № 4 (43). – С. 77–94.
3. Скопин, Д. А. Категория возвышенного у Ж.-Ф. Лиотара / Д. А. Скопин // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. Серия «Социальные науки». – 2011. – № 3 (23). – С. 137–145.
4. *Au sujet de Shoah, le film de Claude Lanzmann*. – Paris : Belin, 2011. – 448 p.
5. Didi-Huberman, G. *Images malgré tout* / G. Didi-Huberman. – Paris : Minuit, 2003. – 272 p.
6. Didi-Huberman, G. *La ressemblance par contact* / G. Didi-Huberman. – Paris : Minuit, 2008. – 384 p.
7. Lyotard J.-F. *Le Différend* / J.-F. Lyotard. – Paris : Minuit, 1983. – 280 p.
8. Pagnoux, É. *Reporter photographe a Auschwitz* / É. Pagnoux // *Les temps Modernes*. – 2001. – Vol. 56, № 613. – P. 84–108.
9. Rancière, J. *Le destin des images* / J. Rancière. – Paris : La Fabrique, 2003. – 157 p.
10. Rancière, J. *La nuit des prolétaires: archives du rêve ouvrier* / J. Rancière. – Paris : Fayard : Pluriel, 2012. – 480 p.
11. Skopin, D. *La photographie de groupe et la politique de la disparition dans la Russie de Staline* / D. Skopin. – Paris : Harmattan, 2015. – 236 p.
12. Vidal-Naquet, P. *Les Assassins de la mémoire* / P. Vidal-Naquet. – Paris : La Découverte, 1987. – 231 p.
13. Wajcman, G. *De la croyance photographique* / G. Wajcman // *Les Temps Modernes*. – 2001. – Vol. 56, № 613. – P. 46–83.

REFERENCES

1. Agamben G. *Chto ostaetsya posle Osventsima: arkhiv i svidetel* [The Remnants of Auschwitz: The Archive and the Witness]. Moscow, Europa Publ., 2011. 192 p.

2. Didi-Huberman G. *Izobrazheniya vopreki vsemu* [Images in Spite of All]. *Otechestvennye zapiski*, 2008, no. 4 (43), pp. 77-94.
3. Skopin D. *Kategoriya vozvyshennogo u Zh.-F. Liotarda* [The Concept of Sublime by J-F. Lyotard]. *Vestnik Nizhegorodskogo Universiteta im. Lobachevskogo. Seriya "Sotsialnye nauki"*, 2011, no. 3 (23), pp. 137-145.
4. *Au sujet de Shoah, le film de Claude Lanzmann* [About Holocaust, the Film by Claude Lanzmann]. Paris, Belin, 2011. 448 p.
5. Didi-Huberman G. *Images malgré tout* [Images Anyway]. Paris, Minuit, 2003. 272 p.
6. Didi-Huberman G. *La ressemblance par contact* [The Resemblance Contact]. Paris, Minuit, 2008. 384 p.
7. Lyotard J-F. *Le Differend* [The Dispute]. Paris, Minuit, 1983. 280 p.
8. Pagnoux É. *Reporter photographe a Auschwitz* [An Auschwitz Photojournalist]. *Les temps Modernes*, 2001, vol. 56, no. 613, pp. 84-108.
9. Ranciere J. *Le destin des images* [The Pictures of Destiny]. Paris, La Fabrique, 2003. 157 p.
10. Ranciere J. *La nuit des proletaires: Archives du rève ouvrier* [The Night of the Proletarians: A Worker's Archive]. Paris, Fayard/Pluriel, 2012. 480 p.
11. Skopin D. *La photographie de groupe et la politique de la disparition dans la Russie de Staline* [Group Photography and the Disappearance of Politics in Stalin's Russia]. Paris, Harmattan, 2015. 236 p.
12. Vidal-Naquet P. *Les Assassins de la memoire* [The Assassins of Memory]. Paris, La Decouverte, 1987. 231 p.
13. Wajcman G. *De la croyance photographique* [Photographic Belief]. *Les Temps Modernes*, 2001, vol. 56, no. 613, pp. 46-83.

CLAUDE LANZMANN AND GEORGES DIDI-HUBERMAN: TWO THEORIES OF REPRESENTING THE 20TH - CENTURY INHUMAN EXPERIENCE

Skopin Denis Aleksandrovich

Candidate of Sciences (Philosophy), Associate Professor,
Department of Interdisciplinary Synthesis in Social and Humanitarian Sciences,
Saint Petersburg State University
Denis.skopin@mail.ru
Universitetskaya Emb., 7-9, 199034, Saint Petersburg, Russian Federation

Abstract. In the present academic paper the author analyzes two different points of view on the role played by the image in the representation of one of the most tragic events in contemporary history, that of the Holocaust. According to Claude Lanzmann, French filmmaker and the author of the famous documentary "Shoah", the image is not able to tell us the truth about the Holocaust. The reality of the Holocaust is beyond the power of the image and our imagination is not able to reach the "sublime" experience. Lanzmann's argumentation is very close to that of J-F. Lyotard in the "Discord", who believes that all direct representations of the Shoah are doomed to failure. The only way to represent the Holocaust events is to make speak the eyewitnesses, as Lanzmann did in his film. This point of view is criticized by Georges Didi-Huberman in his book "Images in spite of all". He tells the story of four photographs taken in Auschwitz by prisoners in 1944 and argues that the images can play a very important role in getting the historical truth as they depict the very truth of those tragic moments. As for the imagination, it also takes part in the building of our historical picture.

Key words: history of the 20th century, Holocaust, witness, representation, photography, movie.