

**Война
в американской культуре:
тексты и контексты**

**War
in American Culture:
Texts and Contexts**



УДК 82(08)
ББК 87.6я43
В61

Под редакцией
В.И. Журавлевой, И.В. Морозовой, Х.Б. Фернандеса

Ответственный секретарь
А.С. Панов

Edited by
Jose B. Fernández, Irina Morozova, Victoria Zhuravleva

Executive Secretary
Anton Panov

ISBN 978-5-7281-1875-6

© Российский государственный
гуманитарный университет, 2017

Н.А. Высоцкая

Отдаленное эхо Холокоста:
опыт косвенного переживания травмы
в современной литературе США

N.A. Vysotskaya

The Holocaust's Distant Reverberations:
Indirect Trauma Experience
in Contemporary American Literature

Literary responses to the Holocaust have been extensively studied by scholars (collections *Writing and the Holocaust*, ed. B. Lang, 1988; *Reflections on the Holocaust in Art and Literature*, ed. R. Brehem, 1990; *Literature of the Holocaust*, ed. H. Bloom, 2004; books by E. Alexander, S. Izrahi, S. Kolář, L. Kremer, D. Patterson, A. Rosenfeld, J. Young etc.). In case of American literature, the research tends to focus on the dominant model addressing the tragic fate of European Jewry through the prism of victims' psychology. The survivors of the unspeakable experience are striving to express (or repress) it from the perspective of their new American reality. Based on fiction and drama of late 20th – early 21st cc., the paper seeks to present an alternative mode of dealing with the subject as presented through the eyes of "bystanders". It seems expedient to apply certain proposals laid out by the theory of trauma (C. Caruth, J. Herman, A. Whitehead and others) to works by Michael Chabon, Paul Auster, and Arthur Miller dealing with mediated Holocaust experience. Though this version of the tragedy's treatment still has at its core the issues of correlation between the factual and the fictional, the role of memory and imagination, of temporal, spatial, and psychological distancing from the blood-curdling events, special emphasis is laid on symbolic connotations bringing America within the ambit of reflections on the nature of all-pervasive evil.

Любой человек, взявший в руки перо (или, говоря о сегодняшнем дне, прикоснувшийся к клавишам компьютера), чтобы дополнить гигантский массив написанного о Холокосте, заново сталкивается с принципиально неразрешимой, но каждый раз решаемой проблемой перевода, не поддающегося словесному выражению переживания на язык людей. Неоднократно высказанная мысль о сопротивлении опыту Холокоста опосредованно искусством приобрела особенно широкую известность в бескомпромиссной формулировке еврейского религиозного философа Майкла Вышгорода: «Я твердо убежден, что искусство не годится для Холокоста. Искусство притупляет остроту страдания. И потому на создание художественных произведений о Холокосте наложен запрет. Любая попытка трансформировать его опыт в искусство принижает Холокост, и ее результат не может не оказаться дурным искусством»¹. В свою очередь, отвечая Вышгороду и его единомышленникам (среди которых Т. Адорно, Дж. Стейнер, частично Эли Визель и другие), известный исследователь Алвин Розенфельд утверждает: «Даже угрожая молчанием, Холокост требует речи. Эта речь может быть искаженной, заикающейся, косноязычной – в сущности, только такой она и может быть, учитывая ее источник, – но все-таки это речь. Молчание не восторжествовало – позволить ему восторжествовать означало бы даровать Гитлеру еще одну, посмертную победу... И если писать о Холокосте – кощунство, несправедливость по отношению к жертвам, то насколько большей несправедливостью и насколько более ужасным кощунством было бы хранить молчание»². Безбрежное море произведений о Холокосте, созданных за истекшие три четверти столетия на всех языках и во всех возможных жанрах, доказывает если не правоту Розенфельда, то, по крайней мере, осознанное или неосознанное приятие его позиции несколькими поколениями литераторов, в том числе американских.

Реакция писателей США на Холокост выглядела запоздалой на фоне активности их европейских коллег, что могло объясняться географической отдаленностью от событий, недостаточной осведомленностью, а также сложностью обращения к психологическим состояниям, к которым у них не было прямого доступа. Как напоминает чешский литературовед Станислав Коларж, «поскольку большинство [американских

писателей] не были непосредственными свидетелями ужасов войны в Европе, они были вынуждены изображать их лишь косвенно, если стремились к аутентичности. Им приходилось компенсировать отсутствие непосредственного опыта воображением, знанием, полученным в результате разысканий, и, прежде всего, использованием повествования с отдаленной перспектив, т. е. включавшего и американские темы»³. Тем не менее начиная с 1950-х гг. количество американских авторов, пишущих о Холокосте, постоянно возрастало. Сегодня среди них следует назвать корифеев литературы США XX столетия, таких как И.Б. Зингер, С. Беллоу, Ф. Рот, У. Стайрон, С. Озик и другие. Параллельно разрасталась и соответствующая отрасль «литературы о литературе», то есть попытки теоретически осмыслить написанное о Холокосте, в том числе и в Америке. Среди наиболее значительных публикаций – сборники «Письмо и Холокост» (ред. Б. Ланг), 1988; «Холокост в искусстве и литературе» (ред. Р. Брем), 1990; «Вспоминая о Холокосте: формы памяти» (ред. Дж. Хартман), 1994; «Литература Холокоста» (ред. Г. Блум), 2004; работы Э. Александера, С. Израхи, С. Коларжа, Л. Кремер, Д. Ла Капра, Д. Паттерсона, А. Розенфельда, Дж. Янга и многих других.

Обратившись ко дню сегодняшнему, отметим, что в американской литературе последних десятилетий наблюдается новый всплеск интереса к проблематике Холокоста (несмотря на то что, по мнению Кали Таль, в современной культуре США само это понятие «не имеет единого фиксированного значения», выступая изменчивым означающим, под которое разные группы подставляют свои означаемые⁴). Причины этого интереса многообразны. Если для последователей Фрейда речь идет о «возвращении подавленного», т. е. чувства вины за преступное равнодушие благополучной страны к судьбе европейского еврейства, то для других наиболее важным фактором выступает современность, требующая корректировки коллективной памяти под влиянием как мировых, так и внутринациональных событий. «Пост-Холокостные» поколения в интересующем нас проблемно-тематическом поле представлены, в частности, именами Дж. Фойера, Н. Краусс, М. Букета, Т. Розенбаум, Дж. Скайбелла, А. Шпигельмана. Каждый из этих авторов, генетически и социально «унаследовав» память о травме, ищет

собственное объяснение непостижимой загадки абсолютного зла. Смена поколений происходит и в рядах литературоведов. В предисловии к вышедшей в 2009 году антологии *Re-examining the Holocaust through Literature* ее составители Аукье Клуге и Бенн Уильямс констатируют: «Мы – представители послевоенных поколений, которые не могут помнить Холокост, не могут знать о нем непосредственно. Мы помним и знаем лишь то, что его жертвы и виновники оставили нам в своих дневниках, то, о чем пережившие Холокост вспоминают в письменных и снятых на пленку свидетельствах. Мы помним не реальные события, а бесконечное множество историй Холокоста, романов, новелл, стихотворений, прочитанных нами, фотографий, фильмов и видеопленок, которые мы увидели за эти годы»⁵. Поэтому сегодня особенно важно, как подчеркивает Г. Блум, принять за аксиому невозможность подхода к литературе о Холокосте «с чисто эстетических позиций», без учета этической составляющей. «В точке встречи литературоведения и исследований Холокоста», отмечает Сара Горовиц, «постоянная реконтекстуализация (re-framing) того, что и как мы читаем, помогает осваивать мыслительное пространство, в котором дальнейшая академизация изучения Холокоста не должна отвлекать от человеческих (и бесчеловечных) измерений объекта исследований»⁶.

Так называемая литература Холокоста в основном актуализирует модель обращения к трагической судьбе европейских евреев через призму психологии жертв. Персонажи, пережившие невыразимый экзистенциальный опыт, пытаются выразить (или заглушить) его с позиций новой для них американской действительности. В статье акцент переносится на несколько иной модус презентации темы – через восприятие, условно говоря, «посторонних». Хотя ядром ее трактовки при этом остаются проблемы соотношения фактуального и фикционального, функции истории, памяти и воображения в процессе воссоздания прошлого, роль временной и пространственной дистанции от событий, особое значение в этом модусе приобретают символические коннотации, включающие Америку в поле размышлений о природе всепроникающего зла (в частности, объектом критики со стороны американских писателей становится вялая и половинчатая реакция США на антиеврейскую политику Третьего рейха).

Инструментом анализа избрана категория травмы, позволяющая, как представляется, наиболее четко идентифицировать разрушительные последствия Катастрофы для тех, кого она не подвергла прямому испытанию огнем, но опалила, пусть по касательной, своим смертоносным дыханием. Тем более что в современной теории травмы, ставшей усилиями К. Карут, Ш. Фельман, Дж. Хартмана, Д. Ла Капра и их коллег влиятельной междисциплинарной сферой научных изысканий, Холокост остается одной из центральных тем. Как отмечает А. Гоарзен, «невообразимая бесчеловечность Шоа, ее апокалиптическое варварство образует апорию, находящуюся в сердцевине теории травмы... и в то же время поле для последующего применения этой теории»⁷.

Интересующая нас проблема рассматривается на материале творчества известных американских писателей разных поколений, с различным опытом соприкосновения с феноменом Холокоста – Артура Миллера (1915–2005), Пола Остера (1947 г. р.), Майкла Чейбона (1963 г. р.). При этом речь пойдет о произведениях, созданных в рамках одного десятилетия: пьесе А. Миллера «Разбитое стекло» (*Broken Glass*, 1993) и романах П. Остера «Пророческая ночь» (*Oracle Night*, 2003) и М. Чейбона «Необычайные приключения Кавалира и Клея» (*The Amazing Adventures of Cavalier and Clay*, 2000). Тот факт, что все три автора – евреи, возможно, подтверждает распространенный тезис о значении Холокоста как решающего фактора формирования еврейско-американской идентичности, ставшего для послевоенных евреев США, в большинстве своем отошедших от религии предков, «единственным общим знаменателем», «удовлетворяющим потребность в объединяющем символе»⁸. При этом ни один из названных текстов нельзя отнести к «литературе о Холокосте» как таковой. Тема Холокоста вплетается в их полифоническое звучание, придавая каждому произведению дополнительные оттенки смыслов. Соответственно, ее вычленение из синтагматических внутритекстовых отношений и реконтекстуализация в парадигматической системе обозначенной проблемы – достаточный искусственный ход, предпринимаемый исключительно с аналитической целью.

Ракурс видения Холокоста каждым из авторов определен его уникальным культурно-историческим горизонтом. Если

Миллер, современник событий, узнавал о них, насколько это было возможно, «по горячим следам» и испытывал соответствующие реакции, которые много лет спустя преобразовал в искусство, то родившихся после войны Остера и Чейбона отделяет от Катастрофы не только пространственная, но и темпоральная дистанция. У Миллера и Чейбона время действия (назовем его и «временем травмы») практически синхронно событиям (1938–1942 гг.), тогда как у Остера отдалено от них на 40 лет (1982 г.). Лагерь смерти как апофеоз Холокоста опосредованно присутствует только у Остера, в то время как Чейбон и Миллер апеллируют к более «мягким» его проявлениям: в отличие от необратимо отягченных знанием авторов, их наивные/невинные герои неспособны вообразить реальность «окончательного решения» еврейского вопроса. Тем не менее все персонажи, о которых идет речь (Сильвия Геллбург, Джо Кавалир, Эд Виктор), испытывают травму в ее понимании З. Фрейдом как разрыва в защитной оболочке сознания, «нарушения защиты от раздражения» в результате воздействия слишком сильных внешних возбудителей⁹. В более современной формулировке речь идет о «первичной внутренней катастрофе, переживании чрезмерности, символически и/или физически оглушающем субъекта, не имеющего доступа к этому переживанию»¹⁰. Ко всем трем текстам приложимо суждение Г. Блума о том, что «травма, в силу своей природы, не может не быть личной»¹¹, – персонажи переживают ее в индивидуально-психологической плоскости, подразумевающей, впрочем, ее пересечение с социальной реальностью. Каждый писатель, затрагивающий тему Холокоста, должен решить для себя принципиальный вопрос: использовать ли ему традиционные повествовательные формы памяти, способные восстановить «связность, завершенность и, возможно, осуществить очистительную функцию»¹² для утраченного целостность «я», или прибегнуть к (пост)модернистским техникам фрагментации, повтора, взаимного наложения, конденсации, открывающим доступ к «глубинной памяти», высокорезистентной по отношению к нарративизации. Тяготая к традиционному нарративу, названные авторы пользуются и потенциалом разорванного повествования. Так, пытаясь выразить свое сочувствие Джозефу, родные которого остались в оккупированной Праге, его двоюродный брат способен лишь на

несвязное прерывистое бормотание, отражающее его неспособность принять в себя боль Другого: «Знаешь, – произнес Сэмми, – мы, эээ, мы все, правда, переживали... насчет Гитлера... и как он обращается с евреями и... и все такое. Когда они вторглись... к ним, то есть, к вам... Мама.. и мы все...»¹³

При этом различны как онтологические статусы персонажей, так и степень их отдаленности от эмоционального эпицентра травмы, а также формы ее переживания и изживания, среди которых традиционная для литературы о Холокосте стратегия *telling sure* представлена как одна из возможных.

Онтологический статус персонажа. У Миллера и Чейбона жертвами травмы становятся персонажи текстуальной реальности первого уровня (т. е. основного текста). В то же время в случае Чейбона эта модель несколько усложняется тем, что Джо Кавалир – художник, один из авторов серии комиксов о супергерое Эскейписте, фрагменты которых инкрустированы в текст романа и несут на себе отпечаток травмы их создателя. Что до Остера, то его Эд Виктори – персонаж текстуальной реальности второго уровня, текста в тексте, сочиняемого писателем Сидни Орром, в результате чего этот образ являет собой конструктор в квадрате.

Степень отдаленности от эмоционального эпицентра травмы. Ближе всего к нему находится Джозеф (бывшей Йожеф) Кавалир, которому в 1939 г. чудесным образом посчастливилось перебраться из оккупированной Праги в Нью-Йорк. Таким образом, пролонгированная травма дислокации и ностальгии уже заложена в его психологическом анамнезе. Движущая сила его жизнедеятельности в США – стремление вызволить семью, а позднее хотя бы младшего брата Томаша из лап нацистов, воплощенное в обещании «не успокаиваться, пока не встретишь твой пароход под сенью статуи Свободы»¹⁴. Ситуацию освобождения он проигрывает в сфере воображаемого через комиксовый образ могущественного Эскейписта, способного преодолеть любые преграды и объявившего Гитлера своим личным врагом. Небезынтересно отметить, что «именно в комиксе, презируемом жанре, часто рассматриваемом как странная субкультура и объект многочисленных предрассудков, мы находим одно из первых упоминаний об уничтожении европейских евреев»¹⁵. Таким образом, в отличие от хемингуэевского Фредерика

Генри, заключившего сепаратный мир, герой Чейбона объявляет фашизму сепаратную войну за несколько лет до того, как США вступили в мировую войну официально. Не случайно до обретения грозного имени Эскейписта его героя зовут Том Мейфлауэр – сочетание имени любимого брата с символом Америки, где он, в мечтаниях Джо, обретет свободу и безопасность. Апогеем травматического опыта для талантливого и преуспевающего художника становится гибель судна, на борту которого находился Томаш по пути в Америку. Составляющими посттравматического синдрома становятся, таким образом, не только утрата горячо любимого брата, последнего звена, связывавшего героя с прошлой жизнью, но и чувство вины перед ним – ведь именно Джо нечеловеческими усилиями добился внесения имени Томаша в список пассажиров «Ковчега Мириам».

Травма Эда Виктори – бывшего солдата Второй мировой – порождена участием в освобождении узников Дахау, где его психика подверглась воздействию раздражителей, выходящих за пределы того, что она была способна «переварить». Увиденное и услышанное там, особенно образ обезумевшей матери, просящей молока для мертвого ребенка, запечатлелось в его сознании навсегда, хотя он, черный американец, не имел к жертвам прямого отношения – их связь осуществлялась на общечеловеческом уровне принадлежности к виду *Homo sapiens*. То, что рупором идеи универсальной антигуманности уничтожения евреев в лагерях смерти у Остера выступает афроамериканец, особенно примечательно, если учесть, что черное сообщество США, по наблюдениям историков, «не имеет единой позиции по вопросу о том, что означал Холокост»¹⁶.

Наконец, необъяснимая соматическая реакция благополучной представительницы еврейско-американского среднего класса Сильвии Геллбург на тревожные газетные новости из Европы еще более дистанцирована от своего источника, если не учитывать, насколько неразрывно переплелись в ее восприятии дискриминация и унижения, которым подвергаются ее европейские сородичи, с драмой, разворачивающейся во внутреннем мире ее мужа.

Формы переживания и изживания травмы. Хотя необходимость преодоления травмы, казалось бы, не подлежит сом-

нению, возникает вопрос о цене выздоровления. Доминик Ла Капра, утверждая, что «жертвы тяжелых травматических событий никогда полностью не в состоянии избавиться от их власти над собой», называет, следуя Фрейдю, две формы реакции на травму – это, с одной стороны, «разыгрывание» прошлого (acting out), т. е. эмоциональное повторение не отпускающих жертву переживаний, а с другой – «проработка» травмы (working through), направленная на ее изживание¹⁷. О «возвращении» травматического опыта говорит и К. Карут: «Травма – это столкновение с событием, которое в силу своей неожиданности или ужаса не вмещается в схему предшествующего знания..., и поэтому на более поздних этапах постоянно возвращается с неумолимой точностью»¹⁸; однако подлинность переживания сосуществует с иной правдой – невозможностью до конца понять его. И тут возникает та самая апория, о которой говорят исследователи травмы. С одной стороны, ее (травму) «необходимо интегрировать – и ради получения свидетельства, и ради излечения жертвы. Но с другой, в результате преобразования травмы в нарративную память..., позволяющую вербализировать и сообщить другим свою историю, включить ее в свое и чужое знание прошлого, может утратиться точность и сила, характеризующие травматическое припоминание»¹⁹. Нарративы Холокоста генерируются в силовом поле, образуемом этими противоположно направленными импульсами.

В романе М. Чейбона эффект травмы, остро переживаемой героем, усиливает начатая еще в первой части и проходящая курсивом сквозь весь текст подготовка читателя к ее фатальной неизбежности через прием антиципации. Пражский эпизод, где юный Томаш чуть не тонет во Влтаве, предвосхищает его гибель в океанских волнах. В американских главах романа каждый шаг, предпринимаемый Джо для ускорения переезда семьи в Америку (режим суровой экономики, кафкианский абсурд общения с чиновником немецкого консульства, убеждение сотрудников фонда по спасению еврейских детей в необходимости включения Томаша в их список, вмешательство Элеоноры Рузвельт), т. е. преодоление, подобно сказочному герою, всех препятствий лишь усугубляет трагическую иронию развязки этой сюжетной линии. Нарастание напряжения обеспечивается фабульными ретардациями (задержка

спасательного рейса, карантин, описание подготовки к приезду Томаша), и в результате известие о его гибели ощущается не только персонажем, но и читателем как полное жизненное крушение Джо. Травма означает, по выражению Габриель Шваб, смерть субъекта, т. к. «убивает пульсацию желания, воплощенное “я”»²⁰, и переживший ее субъект обречен влачить существование живого мертвеца. Именно эту модель предьявляет Чейбон. Первой реакцией Джо на травму становится попытка самоубийства, предпринятая в свойственной стилистике текста эксцентричной форме циркового трюка. После ее неудачи следует осознание собственного «омертвения», фиксация на незначительных деталях, восприятие нью-йоркского городского пейзажа через призму остранения как травмоландшафта. «Если бы я не утонул час назад, подумал он, воспоминание об этом исчезнувшем счастье заставило бы его возненавидеть себя. Хорошо, что я мертв, подумал он»²¹. Эмоциональное отупение отдаляет его от самых близких людей; вступив в армию, Джо оказывается на дальнем аванпосте США в Антарктике, где пребывает в своеобразном анабиозе, эквивалентном символической смерти героя, предшествующей возрождению. О том, что оно состоится, читатель узнает из многочисленных проlepsисов, продуманно разбросанных по тексту. После ритуального (и бессмысленного) уничтожения немца Джо «воскресает», что находит выражение в его возвращении к жизни, т. е. к любящим людям, к сыну, названному именем погибшего чешского подростка, к любимой работе. Восстановление естественных социальных и личных человеческих связей если и не заживляет травму, то делает возможным полноценную жизнь с ней. Тяготение произведения Чейбона к конвенциям традиционного жанра *Bildungsroman*'а сопровождается переоценкой его «имплицитных установок и эксплицитных утверждений», что А. Розенфельд считает одной из черт литературы о Холокосте²².

Для пьесы Миллера особую актуальность приобретают соображения К. Карут о травме как о «не полностью присвоенном переживании», в значительной мере «недоступном сознательному припоминанию и контролю»²³ и приоткрывающемся жертве лишь в онирических состояниях. Для избавления от травмы необходимо преобразовать это переживание в narra-

тивную память, чему оно яростно сопротивляется. Именно эти процессы – в центре пьесы, название которой можно перевести и как «Разбитое стекло», и как «Разбитое зеркало», и даже как «Разбитый стакан». Все варианты в той или иной степени реализуются в тексте и действии. Миллер вновь совершает «рейд памяти» в 1930-е гг., но в отличие от «Американских часов» (1980) Великая депрессия лишь по касательной задевает действующих лиц – процветающего врача Хаймена и руководящего работника крупной фирмы по продаже недвижимости Геллбурна. В фокусе внимания иные аспекты того десятилетия, когда, по словам Миллера, тревожное тиканье часов было слышно не только в пораженной кризисом Америке, но и во всем мире. В Европе поднял голову фашизм, и ее часы отбивали последние минуты перед началом смертоносного хаоса мировой войны и Холокоста – последнего доказательства необоснованности пре-краснодушных гуманистических иллюзий.

Драматургический конфликт связывает в единый узел и константу миллеровского мира – острое ощущение взаимной ответственности всех за всех, и проблему болезненности приятия собственной идентичности, и еврейскую тему, и фрейдистский мотив глубинных недр психики, куда из сознания вытесняется травматическое, чтобы внезапно нанести человеку сокрушительный удар. У жены Геллбурна Сильвии без малейших физиологических оснований отнимаются ноги – это чисто истерическое заболевание, паралич, вызванный глубоко укорененным страхом. На протяжении двух действий врач и муж пытаются вытащить из подсознания женщины причины ее смертельного ужаса. Но поскольку травматическое переживание не осознается полностью, ему не так просто обрести повествовательную последовательность, стать звеном связной истории. Приходится «выманивать» его вербальными и даже физическими воздействиями. Постепенно у читателя/зрителя складывается понимание причин травматизации Сильвии. Находящуюся в полной безопасности американку пугают газетные фотографии, с документальной беспристрастностью свидетельствующие об издевательствах (пока еще только издевательствах!) над евреями в гитлеровской Германии (напомним, действие происходит в ноябре 1938 г., после трагических событий «Хрустальной ночи»). Попытки близких убедить героиню,

что эти события не касаются ее, так как происходят далеко, «за океаном», тщетны. «Когда она говорит об этом, создается впечатление, что речь идет не о противоположном крае земли, а о соседнем квартале»²⁴. Наделенная пророческим видением и обостренным чувством эмпатии, Сильвия на уровне органики ощущает, как некогда Джон Донн, что люди – не острова, и что мрак, надвигающийся на мир из-за этого «больного Гитлера», снижает потенциал человечности у всех. Не случайно она находит поразительное сходство между старым берлинским евреем на снимке, которого заставляют чистить тротуар зубной щеткой под гогот веселящейся толпы, и своим покойным дедушкой. Подобно библейским пророкам или Кассандре, героиня воплощает свою боль в словах, для которых уши «нормальных» людей закрыты. Физический паралич – форма, которую принимает ее подсознательный отказ «жить в бедламе нелюдей» (М. Цветаева), – прочитывается как метафора общественного паралича, позволившего фашизму восторжествовать в 1930-е гг. и допускающего насилие в современном мире.

Но Миллер не был бы Миллером, если бы не перевел политическое измерение в личностно-психологическое. События в далекой Германии невидимыми нитями связаны с тем, что происходит в душе мужа Сильвии Филиппа; внешне благополучный бизнесмен расколот изнутри противоречивым отношением к своим этническим корням, к своему «еврейству». Гордость за собственные успехи как представителя традиционно маргинализованного этноса причудливо сочетается в нем с отвращением к своему «еврейскому лицу» в зеркале, с ненавистью к себе. Именно она, невысказанная, но разрушительная, так ужасает Сильвию, что в ее снах лицо преследующего ее нацистского громилы оказывается лицом мужа. Таким образом, источником травмы оказываются не только зверства нацистов, казалось бы, далекие от опыта героини и чуждые человеческой природе вообще, но и, как формулирует К. Бигсби, «еще более ужасающая их узнаваемость, то, что их порождают импульсы, человеческое происхождение которых невозможно отрицать»²⁵. Способность принять «инаковость» Другого начинается со способности «простить себя», с внимательного взгляда в зеркало – в этих раздумьях звучат отголоски давнишней идеи Миллера о непродуктивности вечного чувства вины, о необходимости выйти за

его пределы и двигаться дальше. Шаг Сильвии к исцелению, изживанию травмы происходит после катартического «момента истины», возможно, стоившего ее мужу жизни...

Для остеровского Эда Виктори травма столкновения с реальностью лагеря смерти, воздействующей на сознание через зрение, обоняние, осязание, обретает непрекращаемость сенсорных ощущений и воспринимается им как «конец человечества». После «нисхождения в ад», считает он, прибегая все к той же метафоре живого мертвеца, сколько бы ты ни прожил, «часть тебя навсегда останется мертвой»²⁶. Но деятельная натура Эда не может мириться с бездействием – «я знал, что мне придется что-то с этим делать. Я не мог просто вернуться домой после войны и забыть обо всем. Мне необходимо было сохранить это место у себя в голове, думать о нем до конца жизни». Таким образом, изживание травмы мыслится не как ее вечное возвращение, и не как отрада забвения, а как сохранение памяти в ином режиме. В заброшенном подземном помещении на пустыре Эд создает Бюро хранения истории, где собираются тысячи телефонных справочников городов США и Европы за многие десятилетия. Эд называет его «домом памяти», но также и «святилищем настоящего». Страницы с миллионами имен – слов, наделенных в любой культуре особым, сакральным смыслом, – содержат, перефразируя О. Мандельштама, адреса, по которым можно найти голоса не только мертвецов, но и ныне живущих. Поэтому, объединив их в одном месте, персонаж доказывает себе, «что человечеству еще не пришел конец»²⁷.

Оставив за скобками место этого эпизода в общей структуре романа с его одержимостью проблемами памяти и языка, отметим распространенность музейной топикки в современной культуре. В эпоху постмодернизма абсолютизируется ощущение разрыва с памятью-как-историей (П. Нора). Работы теоретиков (З. Бауман, Ф. Джеймисон) демонстрируют, что прошлое постепенно утрачивает значимость, а традиционные связи индивидуума с обществом подвергаются неизбежной эрозии ввиду дискредитации основоположных метанарративов, в том числе, и истории. «Чем меньше память переживается внутренне», подытоживает П. Нора, «тем более она нуждается во внешней поддержке и в ощутимых точках опоры, в которых и только благодаря которым она существует. Отсюда типичная для

наших дней одержимость архивами, влияющая одновременно как на полную консервацию настоящего, так и на полное сохранение всего прошлого»²⁸. Соответственно, усиливается интерес к местам «кристаллизации памяти», где «сохраняется остаточное ощущение непрерывности». Таким образом, само существование «мест памяти» (*lieux de mémoire*), к которым, безусловно, относится и Бюро Эда Виктори, оправдано исчезновением «средоточий памяти» (*milieux de mémoire*), где она составляла реальную часть повседневного опыта. Если бы мы все еще жили среди наших воспоминаний, указывает историк, не было бы потребности в освящении мест, воплощающих их. В то же время, сугубо индивидуальное и достаточно фантазмагорическое «место памяти» Эда Виктори, предназначенное лишь для одного человека (до открытия Национального музея Холокоста в Вашингтоне остается еще 16 лет, о чем персонажу, в отличие от автора, знать не дано), не способно стать частицей «коллективной памяти» (термин М. Альбвакса).

Подводя итоги, нельзя не признать правоту Дж. Хартмана, утверждающего, что литература – одно из лучших средств репрезентации травматической памяти, т. к. в ней травматическое событие постоянно переводится «расщепленной» психикой в тропы и наиболее адекватно выражается языком образов²⁹. Эстетическое переформатирование открывает доступ именно к той памяти, которая осталась за пределами (по)знания. Это наблюдение справедливо и в отношении свидетельств, опосредованных временем, расстоянием, «сглаженностью» собственного опыта травмы, переживаемой как травма Другого. Поскольку в рассмотренных текстах речь идет о «приглушенной (*muted*) травме» (Д. Ла Капра), на первый план выходит художественная рефлексия стратегий изживания травмы, *working through it*, принимающая формы деятельностного порыва, притяия Другого в себе, трансформации травматической памяти в иные ее формы – связно-нарративную либо же фрагментарно-каталожную.

- ¹ *Vushogrod M.* Some Theological Reflections on the Holocaust / Response, 1975, No 25. P. 68.
- ² *Rosenfeld A.H.* The Problematics of Holocaust Literature // Literature of the Holocaust. N.Y, 2004. P. 24.
- ³ *Kolář S.* Seven Responses to the Holocaust in American Fiction. Ostrava, 2004. P. 14.
- ⁴ *Tal K.* Worlds of Hurt: Reading the Literatures of Trauma. Cambridge, Mass., 1996. P. 24.
- ⁵ *Kluge A., Williams B.E.* Introduction. New Voices and Directions in Holocaust Literature // Re-Examining the Holocaust through Literature. Newcastle-upon-Tyne, 2009. P. XII.
- ⁶ *Horowitz S.* Foreword // Re-Examining the Holocaust through Literature. Newcastle-upon-Tyne, 2009. P. VIII.
- ⁷ *Goarzin A.* Articulating Trauma / Etudes irlandaises, 2011, No 36-1. P. 12.
- ⁸ *Novick P.* The Holocaust in American Life. Boston, 1999. P. 7.
- ⁹ *Фрейд З.* По ту сторону принципа удовольствия // Психология бессознательного. М., 1990. С. 398.
- ¹⁰ *Goarzin A.* Op. cit. P. 11.
- ¹¹ *Bloom H.* Introduction // Literature of the Holocaust. N.Y, 2004. P. 1.
- ¹² *Friedlander S.* Trauma, Memory, and Transference // Holocaust Remembrance: The Shapes of Memory. Oxford, 1994. P. 254.
- ¹³ *Chabon M.* The Amazing Adventures of Kavalier & Clay. N.Y., 2001. P. 12–13.
- ¹⁴ *Ibid.* P. 59.
- ¹⁵ *Bruttman T.* The Holocaust through Comics // Re-Examining the Holocaust through Literature. Newcastle-upon-Tyne, 2009. P. 173.
- ¹⁶ *Tal K.* Op. cit. P. 30.
- ¹⁷ См.: *La Capra D.* Representing the Holocaust: History, Theory, Trauma. Ithaca & L, 1994.
- ¹⁸ *Caruth C.* Recapturing the Past: Introduction // Trauma. Explorations in Memory. Baltimore & L., 1995. P. 153.
- ¹⁹ *Ibid.*
- ²⁰ *Schwab G.* Writing against Memory and Forgetting / Literature and Medicine, Spring 2006, No 25:1. P. 95.
- ²¹ *Chabon M.* Op. cit. P. 415.
- ²² *Rosenfeld A.* Op. cit. P. 40.
- ²³ *Caruth C.* Op. cit. P. 151.

- ²⁴ *Miller A.* Broken Glass // Portable Arthur Miller. N.Y., 1995. P. 538.
- ²⁵ *Bigsby Ch.* Introduction to the Revised Edition // Portable Arthur Miller. N.Y., 1995. P. XXXVI.
- ²⁶ *Auster P.* Oracle Night. N.Y., 2003. P. 92.
- ²⁷ *Ibid.* P. 91.
- ²⁸ *Нора П., Озуф М., Пюимеж Ж., де.* Франция-память. СПб, 1999. С. 28–29.
- ²⁹ *Hartman G.* On Traumatic Knowledge and Literary Studies / New Literary History, 1995, No. 26:3. P. 547.