

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
Санкт-Петербургский государственный университет

Гущина Анастасия Сергеевна

**РЕПРЕЗЕНТАЦИИ ХОЛОКОСТА В АУДИОВИЗУАЛЬНОЙ
ФОРМЕ КОМИКСА**

Выпускная квалификационная работа по направлению
подготовки 50.04.01 «Искусства и гуманитарные науки»

Магистерская программа «Арт-критика»

Научный руководитель:

Двинятина Жамила Рузмаматовна,
кандидат филологических наук,
доцент СПбГУ

Санкт-Петербург
2017

Оглавление

ВВЕДЕНИЕ.....	3
ГЛАВА I. История комикса и комикс в истории.....	8
Комикс и история.....	8
Комикс и документ.....	26
ГЛАВА 2. Репрезентация Холокоста в комиксе.....	30
Мемуары второго поколения: отцы и дети.....	31
Мемуары первого поколения: tragic fiction.....	48
Холокост как аллегория и сюжетный триггер.....	53
Комикс и кинематограф.....	59
ГЛАВА 3. Актуальность и уникальность комикса.....	72
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	81
БИБЛИОГРАФИЯ.....	83

ВВЕДЕНИЕ

Комикс – это последовательное искусство, в России незаслуженно отброшенное на периферию. Рассказы в картинках считаются маргинальным жанром в контексте российской культуры, хотя и имеют большой вес в западной традиции. Комикс – это не только истории про супергероев или фантастических тварей, ориентированный на подростковую аудиторию. Он так же может быть оригинальной формой, культурной стратегией переживания трагических исторических событий и вообще событий, имеющих большую историческую ценность.

Так, сегодня комикс часто оказывается на пике реакции на остросоциальные проблемы, а временами даже становится опасным искусством. Как показало нападение на редакцию сатирического еженедельника Charlie Hebdo, cartoons могут стать средством жесткой провокации, когда нарисованное изображение встает в один ряд с огнестрельным оружием.

Комикс способен реагировать быстро и «бить наповал», но он так же может брать на себя ответственность за последовательное изобразительное повествование о драматических событиях прошлого.

Существует мнение, что комикс может быть использован для изучения мировых войн, геноцида и тоталитарного строя¹. Лагерный комикс является особым жанром репрезентации и интерпретации жизни заключенных, а «комикс из траншей» рассказывает о жизни солдат в периоды мировых войн. Метафоры, используемые для описания Холокоста в комиксе, часто выглядят смелее, нежели сравнительные описания в литературе². Исследование рассказов в картинках помогает понять работу юмора, иронии или пародии как

¹ Chapman J., Hoyles J., Kerr A., Sherif A. Comics and the World Wars. London: Palgrave Macmillan UK. 2015. P. 79.

² Chapman J., Ellin D., Sherif A. Comics, the Holocaust and Hiroshima. London: Palgrave Macmillan UK. 2014. P. 24.

механизмов переживания травматического опыта и критики правительственного режима. Семиотический и стилистический анализ иллюстративных повествований позволяет раскрыть особенности работы изображения и текста в комиксе, а также способствует сравнению текста графических новелл, comic strips или comic panels с историческим, культурным и художественным контекстом, в котором определенный комикс был создан.

Однако комикс как форма оказывается подходящим медиумом не только для очевидцев происходящего, но и для тех носителей культурной коллективной памяти, которые не обладают личными воспоминаниями о произошедшем³. Графические рассказы становятся не только документами, созданными в момент события, но и рупором популярных суждений об общественно-значимых явлениях, а также критической формой для выражения протеста.

Цель данной работы состоит в:

- исследовании формы комикса как независимого визуального медиума и выявлении его специфических черт, отличающих его от других визуальных форм, в частности, от кинематографа;
- поиске и демонстрации того, что комикс может добавить культурной репрезентации трагических исторических событий вообще и Холокоста в частности;
- анализе стилистических и жанровых особенностей «исторического» комикса как медиума;
- выявлении влияния комиксов на восприятие исторических катастроф.

Актуальность исследования состоит в отсутствии крупных аналитических работ о форме «исторического» комикса на русском языке. Несмотря на то, что сегодня в России комикс является развивающимся

³ Spiegelman A. MetaMaus / ed. H. L. Chute. NY: Pantheon Books. 2011. P. 12.

жанром, он только недавно привлек внимание академического сообщества. За последнее десятилетие были образованы несколько комикс-издательств в Москве и Санкт-Петербурге, с успехом стартовали комикс-фестивали и независимые научные проекты по «комиксоведению» и было выпущено несколько сборников статей. Кроме того, комикс становится естественной формой для разговора не только о прошлых, но и о недавних потрясениях и, в общем, часто оказывается в эпицентре происходящих событий. И некоторые российские авторы также оказываются в авангарде развития комикс-журналистики. Тем не менее, пока в России нет ни одной монографии, посвященной комиксу как независимому медиуму.

Несмотря на то, что комикс относительно недавно появился в качестве объекта в русских исследованиях, иностранные авторы (из Америки, Европы, Азии и Востока) довольно активно занимались теорией и аналитикой комикса в течение последнего столетия. Литература охватывает довольно широкий спектр проблем, связанных с графическими повествованиями, но так как данная работа посвящена исследованию комиксов об исторических трагедиях, мы укажем основные тексты, представляющие эту проблематику.

Комикс как особая форма визуального искусства – последовательное искусство – был рассмотрен его теоретиками и практиками Уиллом Айзнером в монографии «Комикс и последовательное искусство» («Comics and Sequential Art», 1985), Скоттом МакКлаудом в графическом тексте «Суть комикса» («Understanding comics», 1995), а также Анатолием Барзахом в статье «Поэтика комикса» из сборника «Русский комикс» (2010).

Графические рассказы и comic strips, посвященные военному времени, были проанализированы в двух сборниках британской исследовательницы Джейн Чампан и др. «Комикс и мировые войны» («Comics and the World Wars», 2014) и «Комикс, Холокост и Хиросима» («Comics, Holocaust and Hiroshima», 2015), а также в тексте американского теоретика комикса Хиллари Шют «Нарисованные бедствия» («Disaster Drawn», 2016). В их проектах было наглядно показано, что появление комиксов было частым явлением во времена

мировых конфликтов, и благодаря «рассказам в картинках» были созданы определенный язык и форма документации и репрезентации войны.

Кроме того, некоторые авторы обращались к комиксу как к медиуму, который способен испытывать культуру классической репрезентации исторических катастроф на прочность. В частности, историк Роберт С. Левенталь в тексте «“Маус” Арта Шпигельмана: проработка травмы Холокоста» («Art Spiegelman's Maus: Working-Through The Trauma of the Holocaust», 1995) и его коллега Эдвард Саид в статье «Оммаж Джо Сакко» («Homage to Joe Sacco», 2001) заявляли, что комикс, предлагая новый способ представления трагических событий, противостоит устаревшим понятиям о высоких и низких формах искусства, а также разрушает стереотипы относительно собственной жанровой структуры.

Наконец, многие авторы в контексте анализа некоторых графических работ вводили концепт травмы и анализировали ее репрезентацию в медиуме комикса. Такие исследователи, как Брэд Прэгер в статье «Холокост без чернил» («The Holocaust without Ink», 2008), Бен Б. Блич в тексте «Холокост в комиксе» («The Holocaust Comics», 2004), Шерил А. Малькольм в аналитическом разборе «Очевидец, травма и воспоминание» («Witness, Trauma and Remembrance», 2008) и др. основывали свои размышления на психоаналитических и социологических определениях травматического опыта, памяти и свидетельства, введенных Зигмундом Фрейдом, Рудольфом Бернетом, Джеффри Александером и др., и утверждали, что изображение свидетельств об исторических катастрофах в графических текстах может способствовать слому табу на их изображение, а также запустить процесс проработки коллективной травмы.

Таким образом, данная работа основывается на философских текстах о проблеме памяти и травмы, а также базируется на работах академиков, изучающих комикс как самостоятельное визуальное искусство.

Это исследование состоит из *введения, трех глав, заключения и списка литературы.*

Во *введении* обозначен контекст исследования, а также определены основные цели и задачи работы.

В *первой главе «История комикса и комикс в истории»* кратко освещена история развития «рассказов в картинках», а также рассмотрены графические примеры документации, репрезентации и интерпретации трагических исторических событий в медиуме комикса.

Вторая глава «Репрезентация Холокоста в комиксе» посвящена стилистическому, жанровому и семиотическому анализу графических романов о Холокосте, а также проводится их сравнение с популярными художественными фильмами о геноциде.

В *третьей главе «Актуальность и уникальность комикса»* дается ответ на вопрос, что нового комикс как форма привносит в общий и частный исторический дискурс (дискурс войны и дискурс Холокоста соответственно), а также раскрывается уникальная природа комикса как формы.

В *заключении* приведены выводы исследования.

ГЛАВА I. История комикса и комикс в истории

Комикс и история

Сегодня всем известны трагические события, которые произошли во Франции 7 января 2015 года. Расстрел редакции «Charlie Hebdo», как принято считать, был спровоцирован карикатурами на пророка Мухаммеда. После террористической атаки, прошла акция «Je suis Charlie», целью которой был протест против террора и выражение поддержки идеи свободы слова во всем мире. Но это была не единственная реакция на нападение на редакцию еженедельника.

«Charlie Hebdo» не выпускал и не выпускает комиксы в строгом смысле слова – ее художники рисуют карикатуры. Однако комикс оказывается связан с событиями 7 января. Джо Сакко, художник-журналист, автор таких работ как «Палестина» и «Горажде – безопасная зона», отреагировал на убийство своих коллег художников именно в форме comic strip (*рис. 1*). В своей короткой работе картунист призывает читателей перестать критиковать чужие убеждения и культуру и прекратить выяснять, как каждый из нас вписывается в мир другого.

Комикс Сакко, на наш взгляд, не случайно появляется как реакция на трагические события, уже вошедшие в историю. Даже несмотря на очевидность и логичность именно такого изобразительного ответа, комикс является естественным в данном контексте не только из-за своих визуальных стратегий.

Если мы обратимся к истории появления комикса, то увидим, что многие исследователи протокомиксом называют еще пещерные рисунки. По словам Анатолия Барзаха, комикс как «рассказ в картинках» (не путать с картинками к рассказу или иллюстрированным повествованием) является чуть ли не древнейшим искусством: «Наскальная живопись последовательно “повествует” нам о разных стадиях охоты. Подписей там, конечно, нет, но ведь



Рис. 1 – Joe Sacco. On Satire. Источник: The Guardian.

и само письмо родилось, по-видимому, из какого-то подобного “рассказа в картинках”, из “комикса”»⁴.

В XI веке был создан так называемый ковер из Байе – вышитый гобелен, изображающий сцены битв при захвате нормандцами Англии в 1066 году. Этот гобелен рассказывает историю в серии последовательных изображений – способом, который положен в основу комиксного искусства. «Читая» это произведение справа налево, мы наблюдаем разворачивающиеся прямо перед нашими глазами события вторжения в продуманном хронологическом порядке. И хотя на гобелене нет рамок кадра (наличие которых визуально характеризует классический комикс), в нем присутствует четкое разделение сцен по темам.

Такая же последовательность наблюдалась еще раньше – в египетской живописи (именно живописи, а не иероглифики), хотя и не была столь очевидна. Скотт МакКлауд, теоретик комикса и автор книги «Суть комикса», предлагает рассмотреть часть картины, найденной в гробнице древнего египетского писаря, которая изобразительно повествует о работе крестьян⁵. «Читая» изображения зигзагом – сверху вниз, справа-налево – можно узнать обо всех этапах сбора урожая с полей. Протокомиксом называют и изображения житий святых – печатные рисунки по мотивам библейских легенд, распространявшиеся среди простого населения в средневековье, – и серии гравюр Альбрехта Дюрера, и изорассказы Уильяма Хогарта. Но какими бы ни были предки комикса, всех их объединяет одно – они запечатлевали историю.

Тяга к историческим событиям как будто заложена в самой природе комикса. По скорости реакции на определенные события комикс может дать фору другим медиумам искусства благодаря технике создания изображения. Кроме того, особенностью восприятия комикса является его стереотипная

⁴ Барзах А. О поэтике комикса // Русский комикс, сб. ст. М.: Новое литературное обозрение. 2010. С. 11.

⁵ МакКлауд С. Суть комикса / пер. с англ. Студия А7. NY: William Morrow Paperbacks. 1994. С.14-15.

укорененность в массовой подростковой культуре. И читатель, относящийся к комиксу как к «низкому» жанру, не ожидает увидеть на его страницах репрезентацию Холокоста или военных действий.

Тем не менее, комикс способен говорить о трагических и исторических событиях, возможно, даже лучше, чем это делают канонические тексты. По словам Эдварда Саида, «комикс сокрушает последовательную логику “a+b+c+d” и подталкивает думать не так, как просит учитель или требует учебник»⁶. Ту же идею разворачивает Роберт С. Левенталь, рассуждая о графическом романе Арта Шпигельмана «Маус»: «Способ, каким культура организует, дисциплинирует и считывает определенные события, – прекрасен для обнаружения ее “проблемных зон” или “болевых точек” [...] Многие критики заявляют, что Холокост требует возвышенного жанра, что эта тема принадлежит “высокой” литературе и что она не должна быть “осквернена” низкими формами [...] Шпигельман же, используя комикс как текстуальный медиум для репрезентации истории о Холокосте, преуспевает в сломе табуированного и ритуализированного представления об изображении нацистского геноцида. Кроме того, он разрушает комикс как жанр китча и масскультура»⁷.

«Маус», пожалуй, является самым известным графическим романом, который обратился к репрезентации исторической катастрофы. Однако еще до публикации «Мауса» комикс обращался к историческим и военным темам.

⁶ “Comics played havoc with the logic of a+b+c+d and they certainly encouraged one not to think in terms of what the teacher expected or what a subject like history demanded.” – Said E. Introduction. *Homage to Joe Sacco // Palestine / J. Sacco*. Seattle: Fantagraphics Books. 2003. P. 2.

⁷ “The way in which a culture organizes, ‘disciplines’, and reads a certain event is an excellent way to find out about that culture’s ‘troubled areas’ or ‘hot spots’. [...] Many critics have said that the Holocaust requires an ‘elevated’ genre, that it is the stuff of ‘high’ literature and should not be ‘desecrated’ by allowing low genres to communicate the destruction of the European Jews. [...] Spiegelman, precisely by utilizing the ‘comic-book’ as the textual medium of a story of the Holocaust, succeeds in breaking the ‘taboo’ or ‘ritualized fixity’ of confronting the Holocaust. It also subverts the assignment of the ‘comic’ to a genre of kitsch and ‘popular culture’.” – Leventhal R.S. *Art Spiegelman’s MAUS: Working-Through The Trauma of the Holocaust // Responses to the Holocaust: A Hypermedia Sourcebook for the Humanities*. The Institute of the Advanced Technology and Humanities, Virginia. 1995. URL: <http://www2.iath.virginia.edu/holocaust/spiegelman.html> (дата обращения: 02.03.2016)

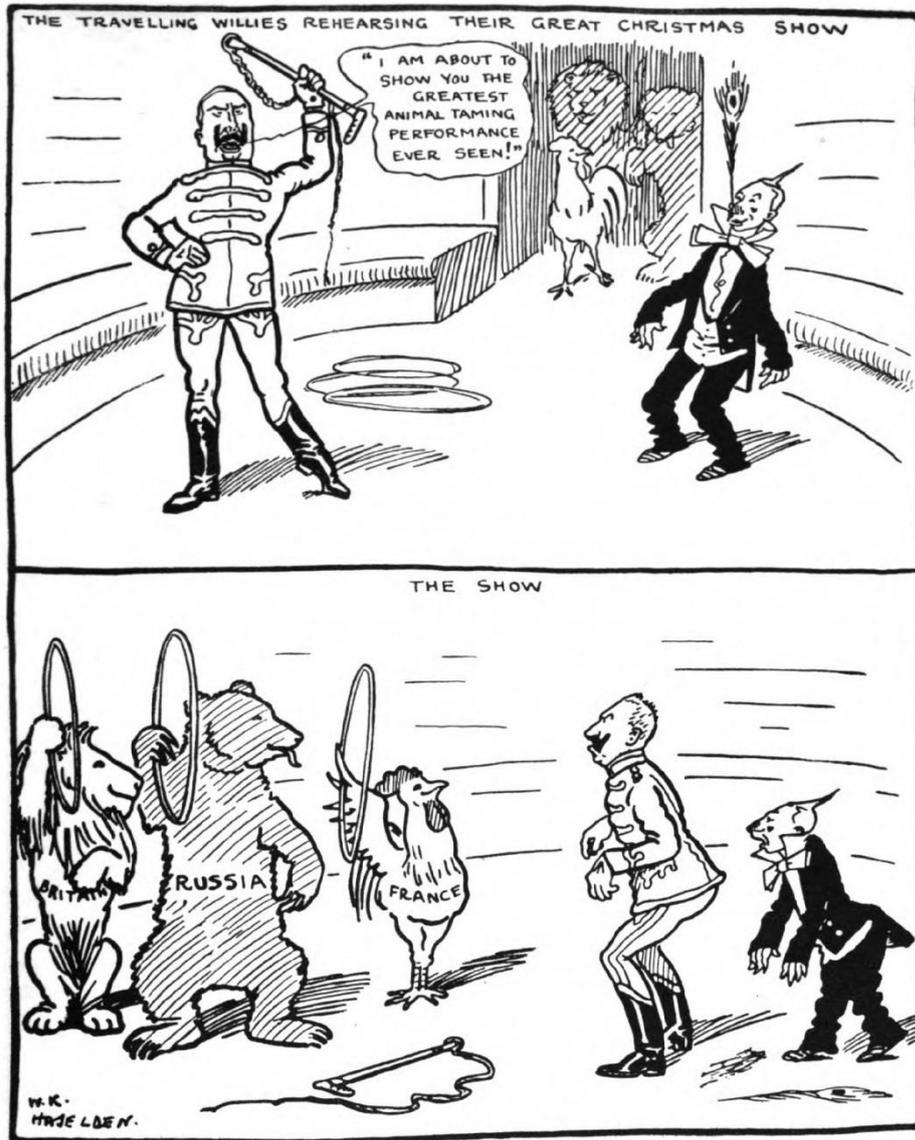
Например, во времена Первой мировой войны большую популярность приобрели работы художника-комиксиста и карикатуриста «Daily Mirror» Уилльяма К. Хаселдена, главной темой которого было пародирование немецкого кайзера и кронпринца. В общей сложности Хаселден создал около 159 comic strips на этот сюжет (рис. 2). Эти картинки оказались настолько популярными среди аудитории «Daily Mirror», что по окончании войны журнал издал книгу о «Печальных приключениях большого и маленького Вилли» («The sad adventures of Big and Little Willie»), в котором собрал большинство рисунков Хаселдена. Кроме комиксов о кайзере, художник изображал и своих соотечественников, представителей разных возрастов, полов и классов. Он также разработал образ солдата, чье имя впоследствии стало нарицательным для британского солдатского сообщества – новобранца Томми⁸.

Хаселден стал пионером взрослого газетного комикса Англии и наделил свои рисованные истории некоторыми чертами, которые сейчас воспринимаются как важнейшие конвенции «рассказов в картинках». Так, он активно начал использовать многокадровое последовательное повествование и создал популярных повторяющихся персонажей, за чьими приключениями аудитория могла следить ежедневно⁹. Более того, он не только внес значительный вклад в развитие британского комикса, но и благодаря своим работам способствовал росту продаж «Daily Mirror» в период Первой мировой. Новая форма искусства стала активно использоваться в маркетинге, так как, подчеркивая индивидуальные характеры используемых персонажей, она давала возможность соединить рекламируемые товары и личность покупателя.

Однако комикс продавал не только физические вещи, он продвигал идею. Когда после окончания войны «Daily Mirror» брала интервью у немецкого кайзера, тот заявил, что хаселденовские картинки оказались «чертовски

⁸ Chapman J. et al. Comics and the World Wars. P. 35.

⁹ Ibid. P. 36.



[Copyright—The Daily Mirror.]

DECEMBER—THE CIRCUS REHEARSAL.

IN spite of their failure in conjuring with the Lion, the Willies decided to run a Great Christmas Circus Performance, and join in with him the Gallie Cock and the Russian Bear for an "Entente Cordiale" hoop turn. But not one of the stupid beasts would do it properly, but tried quite another trick. This was very annoying, for the bills of the performance were already printed, and it made the Willies look so foolish.

Рис. 2 – William Haselden. December – The Circus Rehearsal. Источник:
Princeton University Library.

эффективны»¹⁰, обойдя по своему влиянию изощренную немецкую пропаганду. Сила зарисовок Хаселдена состояла именно в их юморе: карикатурные изображения вражеских лидеров создавали дистанцию между читателем и «самой опасной и самой разрушительной сферой человеческого существования» – войной, делая ее будто «нереальной»¹¹. Поэтому смеясь над нарисованными неудачами кайзера и его сына, публика получала символическую силу и власть над ними.

Стратегия высмеивания врага как одна из основных стратегий военной пропаганды использовалась еще до Хаселдена – в русский плакатах времен русско-японской войны. И несмотря на то, что в России комикс сейчас только борется за признание, в начале XX века рисованные истории (хоть и в небольшом объеме) стояли на службе российской официальной культуры. Например, в 1904 году был выпущен плакат «Иван – Аринин муж – на войне», который рассказывал о подвигах солдата Ивана и его победах над японцами (*рис. 3*). Тогда же был создан еще один комикс – «Как Фома с Еремой японца обставили» (*рис. 4*), – изображающий смекалистых русских солдат, обхитривших японского лазутчиков.

Кроме развития газетного военного комикса и комикса-плаката, во время мировых войн своего пика достигала солдатская фронтовая пресса, которая предлагала взгляд на ситуацию «снизу-вверх». В начале XX века комиксы действовали как современные блог-сфера, интернет-медиа и СМИ – они обзоредали события и регулярно комментировали происходящее с помощью изобразительных средств. В середине прошлого столетия комиксы стали частью простой солдатской культуры, и на многих фронтах Второй мировой работали не только фотографы и кинооператоры, но и художники-картунисты. Отличаясь от фантастических комиксов, которые эксплуатировали военную

¹⁰ “Damnably effective.” – Ibid. P. 35.

¹¹ “It is a way of creating a distance between oneself and ‘the most dangerous, most disruptive aspects of existence’ and making them ‘unreal’.” – Ibid. P. 38.



Рис. 3 – Плакат «Иван – Аринин муж – на войне». Источник: Электронный каталог Самарского областного историко-краеведческого музея им. П.В. Алабина.

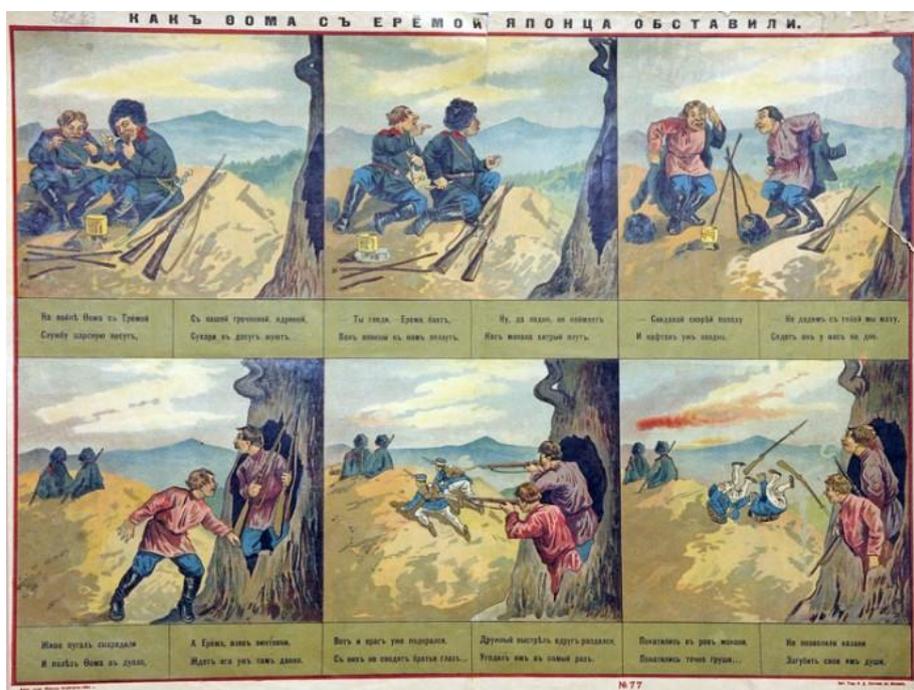


Рис. 4 – Плакат «Как Фома с Еремой японца обставили». Источник: Электронный каталог Самарского областного историко-краеведческого музея им. П.В. Алабина.

тематику (такие как серия про Капитана Америку, про которую мы упомянем ниже), солдатские comic strips создавались теми самыми людьми, которые принимали участие в военных действиях, и в тех самых местах, где разворачивались битвы. Главным героем «комиксов из траншей» часто был новобранец из гражданских, добровольно ушедший в армию, который теперь переносил все тяготы войны и жизни в окопах¹².

Одним из художников, приобретшим популярность благодаря фронтовым зарисовкам был Билл Молдин. Он был автором серии комиксов о рядовых американской армии Уилли и Джо (*рис. 5*). Картоны Молдина выпускались в дивизионной газете во время войны, а после – были собраны в отдельный сборник «Up Front». Используя comic panel как способ повествования, Молден изображал абсурд и бессмысленность войны и их влияние на человека и человечество. Его истории были лишены пропаганды или взгляда на военную реальность через розовые очки (который был характерен для официальной военной культуры); наоборот, его рисунки являлись проблеском той ценной и редкой неприукрашенной реальности, создавая форму катарсического переживания для сослуживцев Молдина, так как комиксные салаги Уилли и Джо ежедневно проживали ту же жизнь, что и любой солдат-фронтовик. Несмотря на это, – или, может быть, благодаря этому, – рисунки из траншей оставались очень смешными. Молдин работал с сюжетами, которые никогда не могли бы быть полностью поняты офицерами и людьми, находившимися в тылу. Эти зарисовки солдатских будней, в которых по-прежнему было место для смеха, фантазии и страха, давали возможность по-новому посмотреть на историю войны – с точки зрения самого участника, а не его олитературенного или окультуренного персонажа.

¹² Scully R., Quartly M. Drawing the line: Using Cartoons as Historical Evidence. Clayton: Monash University ePress. 2009. URL: <http://books.publishing.monash.edu/apps/bookworm/view/Drawing+the+Line/77/xhtml/chapter07.html> (дата обращения: 02.03.2016)



"Just gimme a coupla aspirin. I already got a Purple Heart."

Рис. 5 – Bill Mauldin. Willie and Joe. Источник: Интернет.

В целом фронтовые публикации были смесью устной, музыкальной и водевильной культур, сленга и юмора, которые становились символами идентичности и единства солдат. И зарисовки Молдена, ставшие цельными комиксами после выхода сборника о Уилли и Джо, были не единственными примерами фронтовых рисунков. Например, Джордж Бакер создавал бессловесные картоны о солдате неудачнике, которого прозвали «печальный тюфяк» («The Sad Sack») (рис. 6). Дэйв Брегер создавал комичные иллюстрации о своем альтер-эго – сержанте Брегере (рис. 7). Дик Уайнгерт рисовал толстого, поникшего солдата Хуберта (рис. 8). Но Бакер, Брегер и Уайнгерт – это лишь три имени из сотни других¹³.

Комиксы о Первой и Второй мировых войнах продолжали выпускаться и в мирное время. Популярные газетные зарисовки и фронтовые сюжеты оформлялись в книги и издавались под твердой обложкой. Рассказы в картинках становились средоточием истории и превращались в изобразительные артефакты. Однако процесс переживания коллективной культурной военной травмы не мог быть завершен простым собирательством комиксов от авторов-очевидцев. Травматический опыт войны переживался не только современниками войн, но и поколением их потомков.

Попытка проработать травму катастрофического XX века предпринималась во всех областях культуры. Воспоминания об осадах, обстрелах, блокадах, оккупациях, эвакуациях и геноциде публиковались по всему миру. В конце столетия были открыты военные архивы и созданы мемориалы. Память о прошлом и разрыв между ним и настоящим была похожа на незаживающую рану, а попытки ее залечить неизменно терпели фиаско. Задача осветить военные конфликты была выполнена в полном объеме, и после документации трагических событий, осталось только переживать тот опыт, который был получен современниками войн или передан по наследству их детям.

¹³ Ibid.



Рис. 6 (слева) – Dave Breger. Private Breger. Источник: Интернет.



Рис. 7 (справа) – Dick Wingert. Hubert. Источник: Интернет.

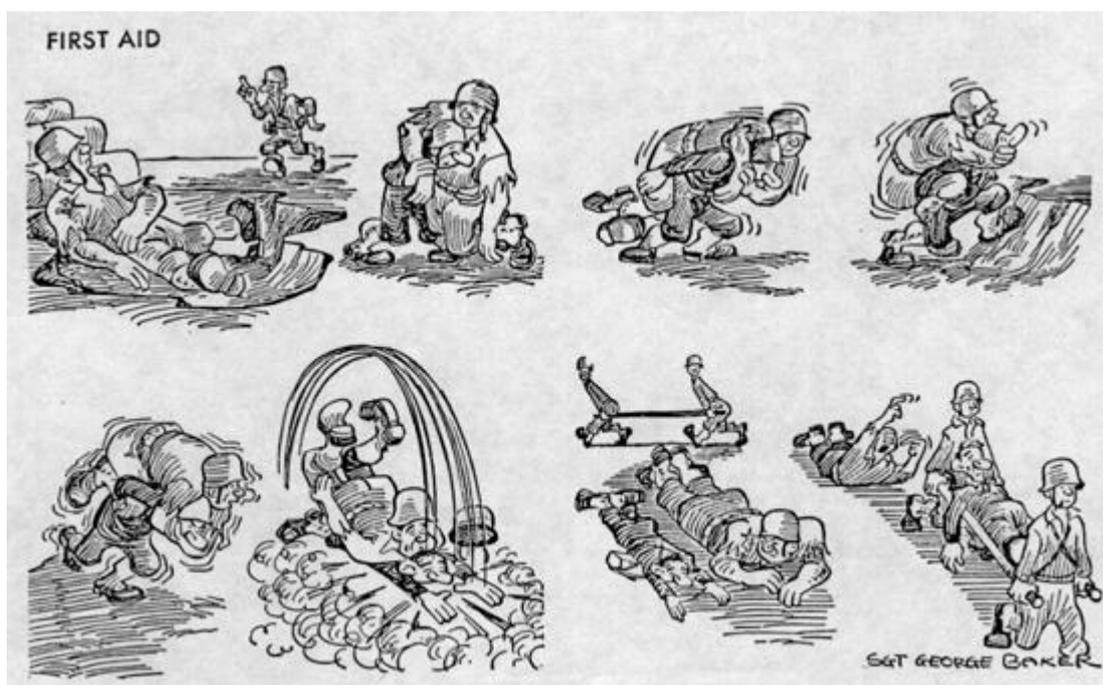


Рис. 8 – George Baker. The Sad Sack. – Источник: Интернет.

Одним из примеров проработки этой коллективной травмы является уже упомянутый выше графический роман «Маус», первым из комиксов получивший Пулитцеровскую премию.

Арт Шпигельман публиковал зарисовки для будущего комикса между 1972 и 1989 годами в андеграундных журналах «Funny animals» и «Raw». Позднее в издательстве Pantheon Books «Маус» был выпущен двумя томами. Сам текст, на котором мы ниже остановимся подробнее, – это использование традиционного «низкого» жанра комикса для репрезентации серьезного материала о Холокосте. Это сознательное, намеренное отрицание нормы, иерархии, культурного порядка при перепрочтении истории одного выжившего польского еврея и засвидетельствование этой истории его сыном; в то же время, это сильная реконструкция или переосмысление жанровых возможностей комикса как такового.

В 1972 же, практически одновременно с первыми рисунками Шпигельмана вышел комикс японского художника Кэйдзи Накадзавы «Я это видел», основанный на воспоминаниях автора о падении атомной бомбы на Хиросиму (рис. 9). Позже в 1976 году эта история была расширена до десяти томов манги «Босоногий Гэн».

Шпигельман и Наказдава стали своеобразными первопроходцами в репрезентации травматических исторических событий в поле объемных графических текстов. А после «Мауса» пошла волна публикаций комиксов, посвященных теме Холокоста.

Но помимо литературной репрезентации эпохи мировых катастроф, в западной, в частности в российской культуре существует отдельный жанр – «лагерный комикс». Лагерные изображения – это рисунки заключенных тюрем и лагерей или их надзирателей. Одним из авторов этого самоназванного жанра был Данциг Балдаев, сотрудник МВД, сын «врага народа», бурятского этнографа Сергея Балдаева, попавшего в лагерь в конце 30-х. В 1943 Балдаев-младший был мобилизован, а после войны отправлен работать надзирателем в «Кресты». Его увлек тюремный фольклор, и в течение своей службы Балдаев

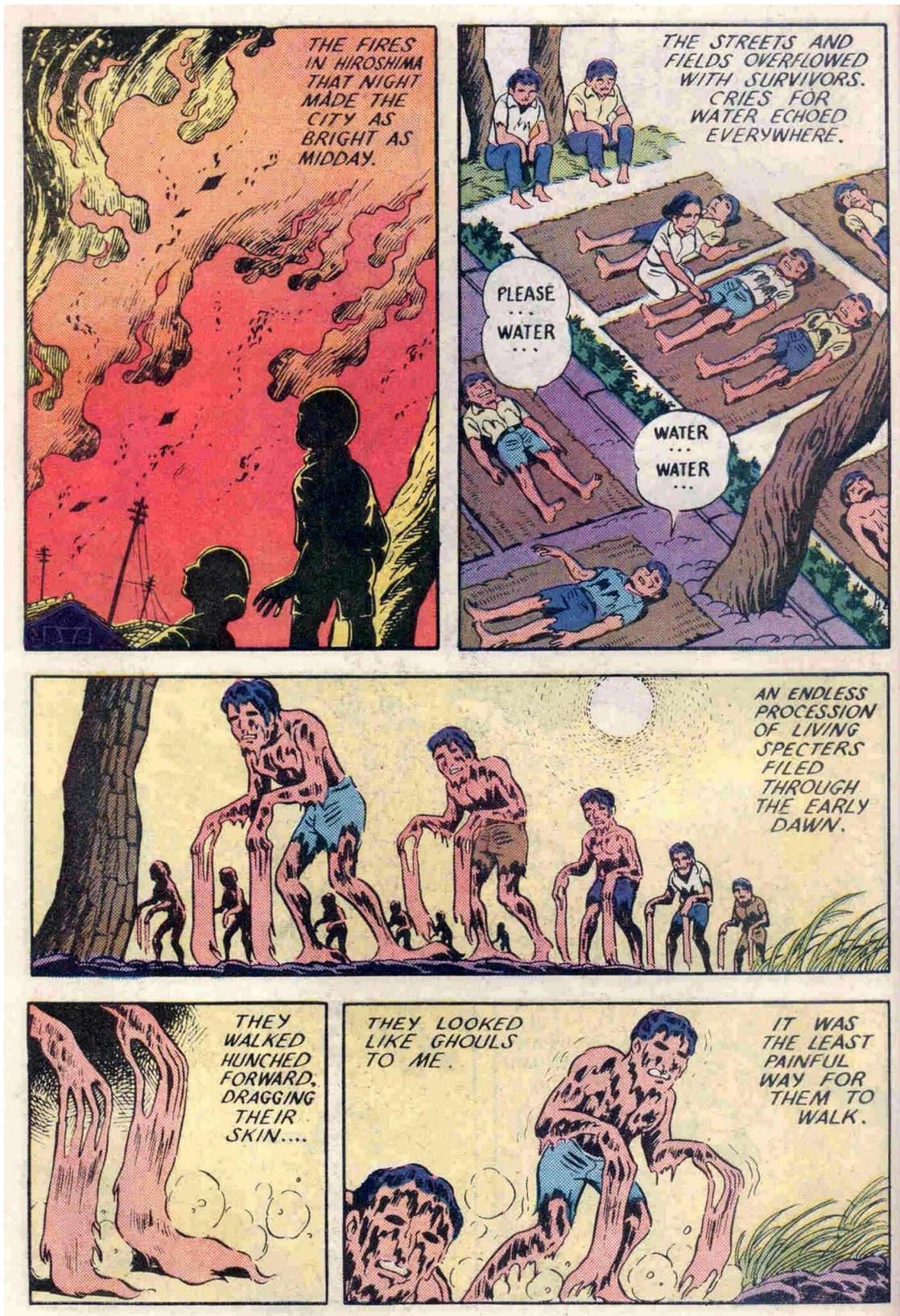


Рис. 9 – Keiji Nakazawa. I Saw It. Источник: Nakazawa K. I Saw It: the Atomic Bombing of Hiroshima: A Survivor's True Story.

зарисовывал татуировки заключенных и записывал их значения. После выхода на пенсию Балдаев начал рисовать сценки из тюремной жизни по своим воспоминаниям (рис. 10)¹⁴. Исследователь-искусствовед Станислав Савицкий так пишет о его работах: «Картонные Балдаева, имитирующие стиль татуировок издевательски похожи на карикатуры из “Крокодила” [сатирического советского журнала – прим. А.Г.]. Жуткая гротескность этих обличительных плакатов достигается кропотливой прорисовкой. Как и тату, точечным касанием наносящиеся на кожу, балдаевские картонные выполнены с параноидальным усердием. Вся плоскость изображения забрана перекрестным штрихом. Эта тщательность так же страшна, как и нарисованные на картонках пытки»¹⁵. Балдаевские рисунки хоть и не являются комиксами в чистом виде – это отдельные изображения, не связанные одной историей, – но будучи сопоставленными вместе, они потенциально могут им стать, по крайней мере, они объединены одним сюжетом – свидетельством тоталитарного строя.



Рис. 10 – Данциг Балдаев. Источник: Интернет.

¹⁴ Савицкий С. Обыкновенная история жертв // Русский комикс, сб. ст. М.: Новое литературное обозрение. 2010. С. 307-309.

¹⁵ Там же. С. 306.

По типу комикса были сделаны и альбомы Ефросиньи Керсновской, бывшей заключенной ГУЛага. В 1970-х годах она создала «альбомную версию» собственных воспоминаний о лагерях, состоящую из двенадцати тетрадей и содержащую 680 полос с рисунками и развернутыми подписями к ним (рис. 11). В отличие от картонов Балдаева рисунки Керсновской не содержат явной критики советского режима и какой бы то ни было публицистичности. Ее изображения – прямые, правдивые и яркие, стремящиеся донести до читателя «житейскую правду», – такие же, какой была сама Керсновская. «Мемуарно-бытовой стиль делает историю террора пронзительно достоверным рассказом о личном достоинстве»¹⁶.

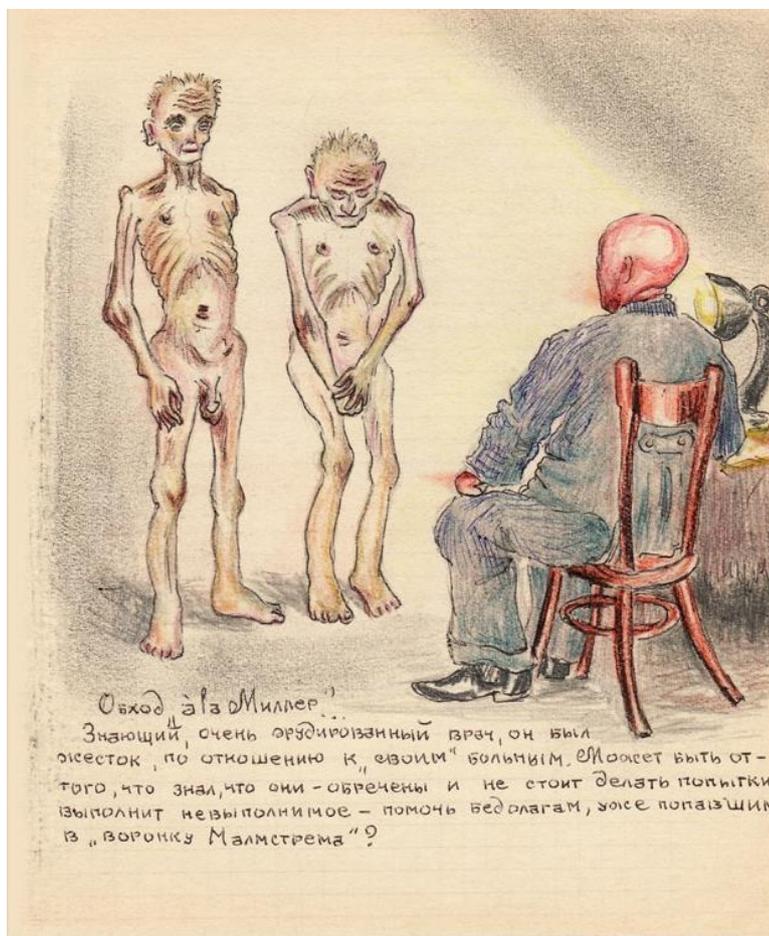


Рис. 11 – Ефросинья Керсновская. Обход «à la Миллер». Источник: Онлайн-проект «Сколько стоит человек».

¹⁶ Там же. С. 311

Сегодня же довольно популярным является жанр комикс-журналистики, пионером которого считается картунист Джо Сакко. Он часто обращается к графическим репрезентациям военных конфликтов, и, возможно, самой известной его работой является графический роман «Палестина». Этот текст состоит из заметок, сделанных Сакко во время его поездки по западному берегу Иордана и сектору Газа, а также из его интервью с палестинцами, очевидцами Первой палестинской интифады и войны в Персидском заливе.

В России в жанре графической журналистики работает художница Виктория Ломаско, чей интерес направлен на документальное изображение маргинализированных групп российского общества. Несколько ее проектов, включая опубликованный в 2017 году роман «Другие России» («Other Russias»), содержат графические репортажи из залов суда и с акций протестов 2011-2012 годов, а также демонстрируют зарисовки во время разговоров с яркими представителями разных социальных групп от проституток до православных активистов (рис. 12).



Рис. 12 – Виктория Ломаско. Запретное искусство. Источник: Ломаско В., Николаев А. Запретное искусство.

Однако репрезентация исторических поворотов и трагедий в комиксе не исчерпываются перечисленными текстами. Существует великое множество других графических примеров, связанных с описанием исторических событий, которые не обращаются к реальным фактам. Военные действия и даже угрозы провоцировали появления фантастических комиксов о супергероях, которые, в общем, выполняли ту же роль, что и карикатуры Уильяма Хаселдена – позволяли читателям одерживать символическую победу над враждебной стороной. Например, после вступления США во Вторую мировую войну начался выпуск серии о Капитане Америка, сверх-солдате американской армии. С течением войны менялись сюжеты и в комиксе о Супермене, который также сражался с американцами на фронте, а после окончания Второй мировой встал на защиту Штатов от ядерной угрозы. Во время Холодной войны издательство Marvel заставила сразу нескольких своих персонажей работать на благо страны, оберегая ее от коммунистов. Например, Тони Старк, также известный как Железный человек, создал оружие, которое могло бы помочь американцам решить их «вьетнамскую проблему»¹⁷. Главным супер-врагом Человека-паука стал советский шпион с кодовым именем Хамелеон. А Фантастическая четверка совершила полет на Луну и обратно, опередив в космической гонке очередного советского разведчика – Красного призрака.

Таким образом, комикс оказывается медиумом, падким на исторические события, меняющие политическую и социальную реальности. Он готов работать как с фантастическими сюжетами, используя факты как фон для развертывания рассказа, так и с реальными трагедиями, обращаясь к ним для создания своеобразного графического документа. С одной стороны, комикс идет по модели других визуальных искусств, откликаясь на политические веяния и отдавая себя пропаганде, но с другой, он становится

¹⁷ O'Neil T. How the Cold War saved Marvel and birthed a generation of superheroes // A.V. Club. Mar 31, 2016. URL: <http://www.avclub.com/article/how-cold-war-saved-marvel-and-birthed-generation-s-233993> (дата обращения: 10.04.2017)

рупором очевидца или вторичного свидетеля для артикуляции его воспоминаний. И если в первом случае комикс содержит стереотипные изображения некоего события (он работает в основном с внешними атрибутами исторической эпохи и использует соответствующие ей визуальные штампы), то во втором варианте графический рассказ сам превращается в свидетельство. Однако здесь может появиться проблема определения жанра графических текстов второго типа, так как комикс, являясь формой художественного творчества, а соответственно и продуктом фантазии вступает в особые отношения с историческими фактами. На этом стыке возникает особый жанр – жанр документального комикса.

Комикс и документ

Когда мы заявляем о том, что некий художественный объект является документальным, перед нами автоматически встает вопрос о природе документа как такового. Документ – это некий объект, который содержит фиксированную информацию о современной ему действительности. Часто, документ воспринимается как синоним реальности. При этом мы запросто можем подумать о документальном кино или фотографии, просто потому что кино- или фотоизображение как будто имеют идеальное сходство с объектами реального мира. С легкой руки Андре Базена в 50-е годы появилась идея о том, что любое изображение, прошедшее через объектив, становится документальным именно из-за принципа работы самой техники – якобы фотографии и киноленты не содержат визуальных интенций автора, так как образ в данном случае создается фото- или видеокамерой, а не человеком¹⁸. Сегодня очевидна наивность Базена относительно возможности существования «документального» текста, так как оказывается, что ни одно

¹⁸ Базен А. Онтология фотографического образа // Что такое кино?, сб. ст. / пер. с фр. В. Божовича и Я. Эпштейн. М.: Искусство. 1972. С. 44.

произведение искусства не может быть документальным по определению. Любой объект, являющийся ли чистым результатом работы воображения художника, или вырванный из реальности и помещенный на пленку или в выставочное пространство, оказывается произведением в прямом смысле слова – чем-то, созданным нарочно. И поэтому, говоря о документальности, на наш взгляд, теперь стоит говорить не о содержании документом некой внешней информации, считающейся объективной – не документального киноизображения, – а об обнаружении в тексте некоего свидетельства (testimony) – физического, визуального или ментального.

По мнению теоретика документального комикса Хиллари Шют, сегодня мы живем в золотой век документалистики, когда огромное внимание уделяется различным формам запечатления и архивации происходящих событий, и комикс становится одним из эффективнейших медиа для изложения фактов и свидетельств¹⁹.

Комикс – это изобразительное искусство, которое непосредственно обращается к репрезентации объектов реального мира. Кроме того, комикс работает как некая форма чувственной практики, буквально делая нечто видимым. Печатный вид комикса предлагает уникальную пространственную структуру, в основе которой лежат решетки (grids), пробелы (gutters) и нарочитая архитектура самих рисунков (panels). Она представляет постоянное перемежение кадров и пустых промежутков между ними, превращая пространство листа во время. Благодаря этому пространственному синтаксису комикс ставит под вопрос традиционные концепты хронологии, линейности и причинно-следственных взаимосвязей, так же, как и саму идею того, что «история» может существовать исключительно как замкнутый и закрытый дискурс²⁰. Комикс – это форма, глубоко укорененная в специфике

¹⁹ Chute H. L. *Disaster Drawn: Visual Witness, Comics, and Documentary Form*. Cambridge: Harvard University Press. 2016. P. 3.

²⁰ *Ibid.* P. 4.

собственного медиума как ресурса культурной, эстетической и политической значимости. Может показаться удивительным, какое количество сложных и экстремальных мировых событий нашли свое отражение в форме графических рассказов, но в процессе исследования комикса можно заметить, что войны сами производят новые формы визуально-вербальных свидетельств.

Не случайным является возросшее внимание к документальным экспериментам после нью-йоркского теракта 11 сентября. «Все говорят, что мир после этого изменился. Не изменился, а просто отныне нельзя больше делать вид, что мы не видим действительности мира» – написал в книге «Исправленное издание» Питер Эстерхази²¹. Но для того, чтобы выразить новое ощущение мира *после* (после Холокоста, после 11 сентября – после невыразимого события), необходимы новые средства. И сегодня комикс превращается в одну из основных форм, содержащих документальные расследования и воспоминания очевидцев мировых конфликтов.

Комикс выступает против культуры невидимости, о которой говорил Эстерхази, и берет на себя риск репрезентации. Особенно это видно в визуальных рассказах, созданных после Второй мировой войны и идущих наперекор популярному убеждению, что травма после Холокоста всегда будет выражаться в отсутствии, пустоте или исчезновении. «Напротив, графические рассказы о геноциде доказали, что она может быть репрезентирована и в визуальном изобилии, и в избытки значения»²².

Документальные комиксы заняли центральное место среди известных документальных форм рассказа, оттолкнувшись от эры новой журналистики и *cinéma vérité*, и стали изменять параметры документации, исследования исторической травмы и даже концепта истории как таковой. Функционируя одновременно в двух регистрах, вербально-визуальная форма комикса

²¹ Эстерхази П., цит. по Абдуллаева З. Постдок. Игровое/неигровое. М.: Новое литературное обозрение. 2011. С. 23.

²² “Despite the prevailing views of representing the trauma after the Holocaust, we see that trauma does not always have to be disappearance; it can be plenitude, an excess of signification.” – Chute H. L. *Disaster Drawn...* P. 5.

расширила достижения документалистики, сохранив факты и в то же время поставив под вопрос сам проект документации, архивации и вписывания событий в определенное повествование. Сталкивая вербальный и изобразительный дискурсы, комикс начал обращать внимание на достоинства и недостатки их взаимодействия, подчеркивая вопрос о том, что вообще стоит считать свидетельством (значительным фактом)²³.

Существует мнение, что «чем больше рука человека работала над изображением, тем слабее было стремление изображения донести правду,»²⁴ – но, на наш взгляд, исследование документальных свойств и устремлений комиксов позволяет бороться с этой идеей.

Комиксы создают новый язык для разговора о действительности, когда существующая идиома больше не в состоянии выразить то, что сейчас происходит вокруг или происходило когда-то в прошлом. И теперь можно рискнуть переосмыслить известный тезис Теодора Адорно о том, что писать стихи после Освенцима – это варварство²⁵. Это варварство, так как попытки вербализации травматического опыта терпят фиаско, а сама идея классического повествования выглядит устаревшей и пошлой. И поэтому, когда слов становится недостаточно, когда никакие традиционные средства не могут справиться с силой описываемого опыта, появляется потребность в другом способе репрезентации – появляется потребность в изображении.

²³ Ibid. 6-7 pp.

²⁴ Latour B., Weibel P. Iconoclasm: Beyond the Image Wars in Science, Religion and Art. Cambridge: MIT Press. 2002. P. 7.

²⁵ Адорно Т. Негативная диалектика. М.: Научный мир. 2003. С. 323.

ГЛАВА 2. Репрезентация Холокоста в комиксе

Геноцид евреев во время Второй мировой войны получил свое особое название только спустя несколько лет после капитуляции Германии. Однако, несмотря на существование большого количества художественных, документальных и аналитических публикаций, тема Холокоста не находилась в поле общественного обсуждения вплоть до 60-х годов – до момента телевизионной трансляции суда над Адольфом Эйхманом. Процесс Эйхмана стал неким водоразделом для публики, которая впервые через телевизионный эфир должна была прикоснуться к темному пятну собственной истории и увидеть, что «мир сделал с его евреями»²⁶.

Телевидение стало следующим после литературы известным медиумом, взявшим на себя ответственность рассказать обществу о «еврейском вопросе». В 1978 году на обложке американского «TV Guide» появилась военная иллюстрация Лео Хааса, художника, прошедшего через Терезиенштадт и Освенцим, которая выступала рекламой мини-сериала о Холокосте (*рис. 13*).

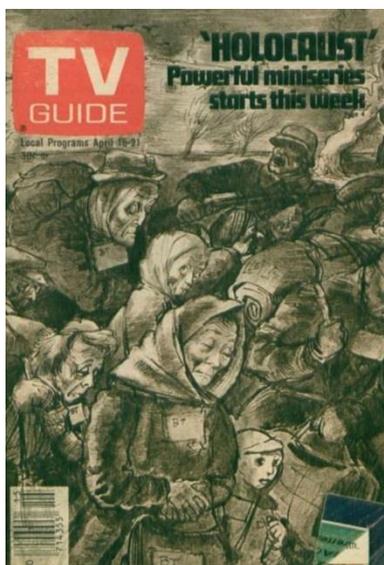


Рис. 13 – Обложка «TV Guide» 1978 г. Источник: Интернет.

²⁶ “What the world did to its Jews.” – Spiegelman A. MetaMaus. P. 44.

Арт Шпигельман охарактеризовал этот сериал как докудраму, псевдо-документальное кино, использующее все возможные штампы мыльных опер в контексте рассказа об уничтожении евреев. Но несмотря на сомнительный выбор формы и повествовательной стратегии, сериал стал своеобразным открытием, адаптировав «невыразимую» тему под массовую аудиторию.

Чем дальше от 40-х годов, тем активнее становились попытки визуально репрезентировать Холокост в популярных медиа. С течением времени Шоа превратился в некий фон, например, для фильмов о войне, работающих в рамках определенных жанров – драмы и мелодрамы. В конце 80-х Голливуд буквально ворвался на территорию Освенцима, когда авторы картины «Триумф духа» реконструировали часть лагерного крематория в качестве декорации. Впоследствии построенная кинематографистами печная труба стала частью государственного музея Аушвиц-Биркенау²⁷.

Так, в условно массовом кинематографе Холокост появился через три десятилетия после окончания войны – тогда же, когда возник и первый печатный комикс о Шоа. Последний был опубликован в андеграундном журнале, и его автором, конечно, стал уже не раз упомянутый Арт Шпигельман.

Мемуары второго поколения: отцы и дети

Шпигельман сегодня существует в пантеоне художников, пишущих на сложные темы. Прославившийся благодаря «Маусу» он также выпустил комикс «In the Shadow of No Towers» после атаки на Всемирный торговый центр в Нью-Йорке. Однако изначально картунист занимался коммерческой иллюстрацией, а также участвовал в независимом комикс-движении (underground comix) в Сан-Франциско.

²⁷ Ibid. P. 56.

В 1972 году художник Джастин Грин попросил Шпигельмана нарисовать трехстраничный стрип для нового независимого журнала «Funny animals», и вначале тот собирался делать эпизод о Ку-Клукс-Клане, где членами группировки были бы кошки (Ku-Klux-Kats). Однако в процессе обдумывания идеи Шпигельман изменил свое решение о тематике комикса, осознав, что метафора кошек и мышей идеально вписывается в его личные представления о Холокосте – о событии, которое преследовало его с самого детства в оговорках родителей, секретных шкафах с литературой и ночных кошмарах. Так появился первый в истории настоящий комикс о еврейском геноциде²⁸.

Трехстраничный «Маус» начинается большим детализированным кадром, который копирует снимок Маргарет Бурк-Уайт, изображающий узников Бухенвальда в день освобождения лагеря (*рис. 14*). Но вместо людей в этом кадре за проволокой стоят мыши (*рис. 15*). На картинке есть маленькая подпись «рорра» (папа), которая указывает на заключенного в заднем ряду, а сам panel маскируется под фотографию из семейного альбома – его края обрамлены черными треугольниками-держателями. В следующем кадре возникают пожилой отец и его сын, укладывающийся спать. Оба героя – мыши.

«Маус» 72-го года – это история о лагерных воспоминаниях родителя, которые он пересказывает своему юному Микки вместо сказки на ночь. «Когда я был маленьким мышонком в Рего Парке, Нью-Йорк, моя папа рассказывал мне истории о жизни в далекой стране во время войны»²⁹ – можно прочитать на первой вербальной вставке «Мауса». Отец вспоминает, как во время облавы на мышиное гетто, его жители прятались на потайном чердаке. И как однажды их убежище обнаружил забредший в опустевший дом

²⁸ Ibid. P. 115.

²⁹ “When I was a young mouse in Rego Park, New York, my poppa used to tell me bedtime stories about life in the old country during the war.” – Ibid. P. 105.



Рис. 14 - Маргарет Бурк-Уайт. Освобождение Бухенвальда. Источник: Интернет.

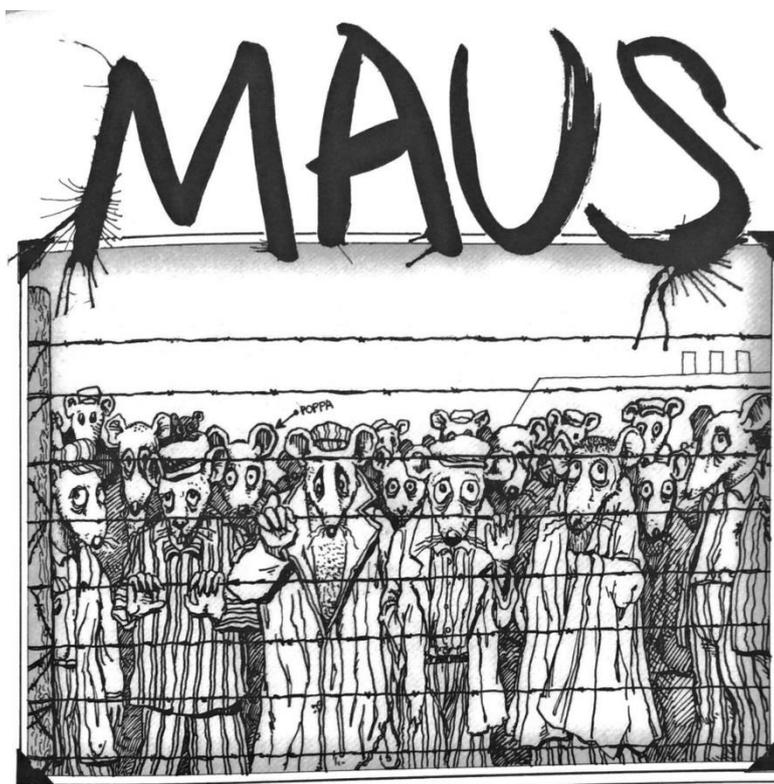


Рис. 15 – Арт Шпигельман. Маус. Источник: Spiegelman A. MetaMaus.

незнакомец, который затем донес на скрывающихся в гестапо. Пойманных мышей отправили в разные лагеря, но отцу Микки в тот раз удалось избежать подобной участи благодаря подкупу члена мышиной полиции (maus police). Когда Микки спрашивает, что случилось с доносчиком, отец отвечает очень кратко: «Я его похоронил» – впоследствии объясняя, что он работал в похоронной бригаде, а та мышь была кем-то убита. Этот эпизод появляется и в полной версии графического романа в конце 80-х, однако изобразительно решается по-другому.

Трехстраничный стрип выдержан в черно-белой гамме и напоминает скетч, сделанный тушью. Однако в этой ранней короткой работе Шпигельман много внимания уделяет деталям – портретным характеристикам персонажей, обстановке гетто и даже фактуре одежды. В дальнейшем художник откажется от подробной прорисовки, избрав путь абстракции. Однако скетчевая манера рисунка сохранится и в позднем тексте.

Сегодня двухтомный графический роман с антропоморфными животными является своеобразным эталоном для репрезентации памяти о Холокосте в форме комикса.

«Маус» – это визуальное повествование о прошлом, которое врывается в настоящее. Это диалог отца и сына Шпигельманов о войне и геноциде, во время которого происходит постоянное временное перемещение из Польши 30-40-х годов в Нью-Йорк 70-80-х. Этот текст – как о попытках сына добыть родительские свидетельства и визуализировать их в форме комикса, так и о невозможном, ужасающем нарративе отца о его выживании во время войны (а также, как становится видно благодаря репрезентации Шпигельмана младшего, и после нее). «Маус» оказывается многоуровневым документом, превращая читателя в очевидца событий разных эпох.

История Владека Шпигельмана начинается в польском городе Сосновце с его встречи с Аней – его будущей женой и матерью Арта. После объявления войны против Германии, Владек уходит на фронт, попадает в плен, но затем сбегает и возвращается в город. Тогда же начинает разворачиваться

гитлеровская кампания против евреев, в Сосновце образуется гетто, все жители которого впоследствии оказываются либо убиты, либо депортированы в концлагеря. Владек и Аня вместе попадают в Освенцим, но затем их разлучают. В течение нескольких лет Владек борется за свое существование, выполняя разную работу, а после начала отступления германской армии, его вместе с другими заключенными выводят из лагеря и ведут маршем в соседнее поселение. В течение этого перехода Владек сбегает, он возвращается в Сосновец и там к своему великому счастью встречает Аню. После войны пара иммигрирует в Швецию, где рождается их сын Арт, а затем семья переезжает в США.

Хронологический пересказ жизни Владека во время войны занимает лишь половину от всего повествования «Мауса», так как другим важным слоем текста является изображение отношений между выведенными в романе персонажами – между отцом и сыном Шпигельманами и между Владеком и его последней супругой, – а также описание внутренних переживаний самого Арта.

Более того, визуальный уровень «Мауса» сам по себе привлекает внимание и может вызывать неоднозначную реакцию. Шпигельман использует метафору животных, изображая нацистов в виде кошек, евреев – в виде мышей, поляков – как свиней, а американцев – в виде собак. Но здесь специфические черты каждого вида выполнены в минималистичном, абстрактном стиле, и таким образом создается визуальная система, в которой читатель не может полностью дистанцироваться от происходящего – не может не идентифицировать себя с персонажами. В следовании некоторым визуальным стереотипам в ассоциациях между национальностями и использованными для их изображения животными, Шпигельман как бы критикует деление на группы по отличительным признакам в принципе³⁰.

³⁰ Mandel R. E. From Maus to Magneto: Exploring Holocaust Representation in Comic Books and Graphic Novels // Syracuse University Honors Program Capstone Projects. Paper 846, 2015. P. 54.

Невозможная очевидность и яркость визуальных образов, предложенных художником, бросает вызов штампованным представлениям о репрезентации Холокоста, а также о комиксе как тексте и как медиуме. «Вызов» вообще оказывается отличным определением для работы Шпигельмана, что ко всему прочему подтверждается историей с попыткой внести его текст в литературный топ «New York Times» в 1991 году. Когда «Маус» был помещен в раздел «fiction», Шпигельман прислал письмо в редакцию с просьбой переместить текст в категорию «non-fiction/mice» (документалистика/мыши)³¹. На это один из редакторов журнала предложил отправиться к автору домой, позвонить в дверь, и если бы ее открыла гигантская мышь, то тогда комикс бы по праву занял место в дополнительном мышинном списке. Тем не менее, Шпигельман добился своего, и графический роман в конце концов оказался в рейтинги non-fiction произведений. Эта история показательна для контекста, созданного «Маусом» – он развенчивает привычные представления о комиксах как о форме, подходящей исключительно для вымышленных сюжетов³².

По мнению философа Жака Рансьера искусство может существовать только в трех режимах – в этическом, поэтическом и эстетическом³³. По мысли теоретика этический режим существует тогда, когда искусство оказывается средством для осмысления некой нравственной проблемы и призвано воспитывать реципиентов и их чувства. Поэтический – это режим чистого искусства, когда оно становится самоцелью творческого акта. И эстетический режим создает событие, в котором произведение искусства с помощью собственных уникальных средств раскрывает нечто особенное и единичное в существующем дискурсе. И можно было бы предположить, что текст о

³¹ Spiegelman A. MetaMaus. P. 150.

³² Chute H. L. Disaster Drawn... P. 2.

³³ Рансьер Ж. Разделяя чувственное / пер. с фр. В. Лапицкого, А. Шестакова. СПб: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге. 2007. С. 25.

Холокосте не может существовать за пределами этического режима, что любое высказывание о геноциде будет следовать идеологии Эли Визеля о том, что все воспоминания о Шоа служат лишь одной цели – сделать все возможное, чтобы этот ужас никогда не повторился³⁴.

Однако «Маус» не обладает морализаторским настроением, просветительским запалом или стремлением предупредить будущее зло. Шпигельман также не старается изобразить своего отца мучеником. Он только пытается показать, что неопишуемые страдания, на которые ссылаются многие авторы литературы о Холокосте, не делают человека лучше, они просто заставляют его страдать³⁵. Сам текст представляет собой прямую речь Владека Шпигельмана, перенесенную его сыном в изобразительную форму. Она не приукрашена и не исправлена. Арт транслирует язык отца с наименьшими изменениями и только переводит их бытовые диалоги на польском, сохраняя основное интервью на английском со всеми ошибками, совершенными Владеком. Сломанный язык становится еще одной характеристикой пережитой травмы и метафорой неспособности говорить о ней.

По словам Шпигельмана, комикс – это очень емкий медиум, который может быть отличным чемоданом для хранения воспоминаний. Так, комикс, по мнению картуниста, – это об «упаковке» истории в пространство кадра как можно туже так, чтобы этот процесс был схож с собиранием emergency suitcase, в котором должны лежать только самые необходимые вещи (читать как воспоминания и символы). В одном из интервью Шпигельман поясняет: «Эта эффективность происходит из отношения Владека к сбору сумки. “Нам придется кое-куда поехать, и тебе нужно собрать в чемодан как можно больше вещей” – это определенно часть той эстетики, которая характеризует комиксы,

³⁴ Визель Э. Ночь / пер. с фр. Е. Клокова. М.: Книжники. 2017. С. 155.

³⁵ Spiegelman A. MetaMaus. P. 36.

которые я делаю»³⁶. Насыщенность и плотность кадров «Мауса» усиливают работу символического визуального ряда, и позволяют использовать известные иконические знаки в новом варианте. Например, в первом томе романа есть кадр, когда Аня и Владек уходят из своего укрытия после ликвидации гетто в Сосновце. Этот кадр содержит изображение немецкой свастики, вписанной в ландшафт, что буквально сообщает об отсутствии безопасного места для семьи Шпигельманов (рис. 16). Подобным образом же Шпигельман использует звезду Давида в качестве рамки кадра, когда Владек сталкивается с полицейскими на вокзале (рис. 17) – подобное графическое обособление подчеркивает невозможность для Владека скрыться и усиливает эффект заключения в тюрьме собственной национальности и веры.



Рис. 16 (слева), рис. 17 (справа) – Арт Шпигельман. Маус. Источник:
Шпигельман А. Маус: рассказ выжившего.

На протяжении всего романа Шпигельман демонстрирует полное осознание возможностей комикса как медиума для представления событий прошлого, а также восприятие самих фактов как неприкосновенной и

³⁶ “There is an efficiency that comes with Vladek’s territory that had to do with packing. ‘Well, we’re gonna have to go somewhere, and you have to get as much as you can into a suitcase.’” – Ibid. P. 38.

целостной временной ткани. Однако он сам же планомерно и разрушает эти конвенции, подчеркивая то различие, которое неизбежно возникает между исторической реальностью и любой ее репрезентацией, а также ту дистанцию, которая всегда будет существовать между ним самим и его отцом³⁷.

«Второе поколение: вещи, о которых я не рассказал своему отцу» («Second generation: The things I didn't tell my father») Мишеля Кичка является еще одним графическим романом, посвященным семейной памяти о еврейском геноциде. Структура этого биографического комикса схожа с «Маусом» и даже не скрывает этого. Сам текст – это рассказ автора о своей жизни, до определенного момента шедшей в тени травмы Холокоста. Художник обращается к самым существенным моментам детства, юности и взрослой жизни, и выстраивает нарратив межвременного путешествия от послевоенных бельгийских будней до своего переезда на Святую землю. Книга Кичка состоит из воспоминаний о его ночных кошмарах, семейных трагедиях и смешных анекдотах, все из которых так или иначе оказываются связанными с переживаниями Шоа.

Текст бельгийского художника не предлагает оригинальных визуальных решений, подобных тем же животным из комикса Шпигельмана, однако он следует другим стратегиям, так или иначе отсылающим к «Маусу»; поэтому лучшим способом проанализировать данный графический роман будет, по нашему мнению, сравнить его с его предшественником и главным вдохновителем, чтобы понять, как те или иные повествовательные и изобразительные качества работают именно во «Втором поколении».

Оба комикса Шпигельмана и Кичка – это своего рода интервью детей с отцами, длиною в жизнь, это разговоры очевидцев геноцида, и их потомков,

³⁷ Mandel R. E. From Maus to Magneto... P. 56.

не обладающих собственными воспоминаниями о катастрофе. Оба текста – это свидетельства свидетелей (witnessing of others' testimonies), то есть запечатление процесса вспоминания, процессов работы памяти и простого использования объектов, имеющих историческую ценность. Например, «Маус» является своеобразным визуальным пространством, в котором сосуществует множество различных повествований и типов текстов: в дополнение к изображениям и вербальным вставкам мы находим карты Польши и лагерей смерти, схемы укрытий, фотографии из семейных альбомов Шпигельманов, детализированные планы крематория и инструкции для ремонта обуви. Все эти текстуальные артефакты – документальные заплатки, которые превращают работу Шпигельмана в некий визуальный архив. «Второе поколение» в свою очередь почти не представляет готовых изображений, но копирует известнейшие свидетельства военного времени. Кичка срисовывает фотографии из лагерей (рис. 18, рис. 19), а также цитирует мемуары своего отца.

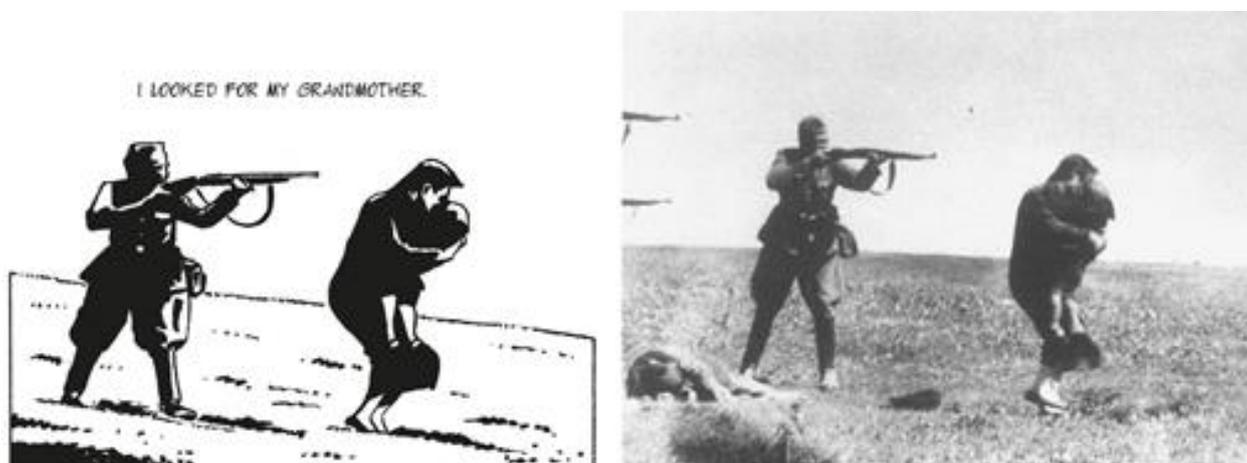


Рис. 18 (слева) – Michel Kichka. Second generation. Источник: Kichka M.

Second generation: The Things I Didn't Tell My Father.

Рис. 19 (справа) – Execution at Ivangorod. Источник: Jewish Virtual Library.

Обе книги содержат воспоминания об одном и том же событии. И если поддаться фантазии, то можно вообразить, что отцы Шпигельмана и Кичка

могли быть знакомы. Возможно, они общались с одними и теми же людьми. Но они абсолютно точно пережили одну жизнь. Ужас Холокоста состоит в том, что масштаб трагедии несопоставим с масштабом единственной человеческой судьбы. Все жертвы еврейского геноцида и выжившие во время него как будто переживают один и тот же жизненный паттерн, который запускается событием спасения. До Холокоста жизнь героев шла своим чередом, была наполнена бытовыми проблемами и будничными радостями, которые формируют прелюдию к началу выживания. И это единственный этап в судьбах очевидцев, который отличает их друг от друга. Далее жертвы попадают в лагеря и получают номера, которые будут обезличивать и уравнивать их не только во время существования на их территории, но и всю оставшуюся жизнь после освобождения. Холокост никогда не закончится ни для Владека Шпигельман, ни для Анри Кичка. Он вторгается в их повседневность, появляется в этикетках на одежде, в просыпанных крупах и в прогулках по бывшим еврейским кварталам. Холокост просто изменяется временем, подгоняется под реалии XX и XXI веков – он становится способом жизни.

Дети выживших же растут в другом контексте – в контексте прорывающихся воспоминаний и закрытой боли. Обе книги начинаются со отрывочных памятных эпизодов, когда отцы авторов проговаривались перед ними о лагерях. Но ни Владек, ни Анри никогда не рассказывали полно о своем прошлом со своими сыновьями, пока дети прямо не попросили об этом. «Кому нужны такие истории?» – спрашивает Владек Арта, когда тот просит об интервью. Но эти истории нужны многим. Они нужны самим детям, Арту и Мишелю.

Существует мнение, что дети, рожденные после мировых катастроф и будучи потомками их очевидцев и выживших, часто оказываются плохо социально адаптированными и склонными к депрессии³⁸. Они переживают

³⁸ Leventhal R.S. Art Spiegelman's MAUS...

межпоколенческую травму, которая сопряжена с чувством вины живущего, не обладающего памятью о трагедии прошлого. Так, Шпигельмана мучает разорванность со своей национальной идентичностью, и он думает о том, что тоже должен был оказаться в Освенциме вместе с родителями, представляя, как из душа вместо воды на него течет «Циклон Б». Кичка в свою очередь срисовывает многие архивные пленки, как будто пытаюсь приблизить мировую историю к собственной, сделать ее частью своей личной памяти, заполнить ту внутреннюю пустоту, на месте которой должно была жить прошлое его семьи. И «Маус», и «Second generation» пытаются артикулировать тот травматический опыт, который пережили отцы авторов и который в итоге передался по наследству их сыновьям. Воспоминания о Холокосте, содержащиеся в текстах Шпигельмана и Кичка, проходят через несколько стадий: консервацию в молчании, проговаривание потока воспоминаний, принятие утраты и завершение смертью. Обе же книги демонстрируют умирание единственным исходом, освобождением, перед которым обязательно должна случиться исповедь. И пусть даже это будет смерть в виде шутки про печи, а не как биологический процесс.

Оба комикса рассказывают о призраках двух отдельных семейных историй, но при сопоставлении текстов оказывается, что сюжеты, положенные их основу, идентичны. Оба отца были евреями. Оба пережили лагеря. Оба во время войны были навсегда разделены с семьей. Оба потеряли сыновей (Ричи Шпигельман был убит нацистами, а Шарли Кичка совершил сам свел счеты с жизнью). Оба отказывались говаривать о прошлом до определенного момента. И оба застыли во времени после того, как начали разговор. В этом, на наш взгляд, и кроется вся сила травмы Холокоста – это событие должно быть проведено через множество текстов, рассказов изображений, чтобы потерять свою мощь – чтобы перестать убивать. Но оно продолжает длиться за пределами своего исторического контекста. Именно поэтому Холокост – это не факт, это процесс.

И если дети борются с этим процессом по-своему, обращаясь к визуальному медиуму комикса, то отцы в представленных книгах избирают противоположные способы переживания травмы. Владек отказывается выходить за пределы одного района в Нью-Йорке, закрывается в собственном мире и отказывается говорить о личном. Официальная версия истории о Холокосте становится его безопасной зоной, в которой нет места ничему персональному (в тексте он говорит о том, что не стоит вспоминать его интимные истории – это слишком мелкое, и оно не так важно и ярко, как главное событие – Холокост). Анри же наоборот в определенный момент полностью погружается в свое прошлое, пишет мемуары, читает лекции и проводит экскурсии в Освенциме, хвастаясь сыну о том, как быстро у него получилось заставить плакать очередную группу школьников.

Но оба отца сходятся в одном – для них выживание в лагере становится главным достижением в жизни. Из жертв разговор о Холокосте превращает их в героев, и в системе координат старших пережитые ими страдания оказываются главным критерием важности человека. Анри Кичка, например, заявляет, что книга Примо Леви недостаточна хороша для него, так как ее автор столкнулся с намного меньшими ужасами по сравнению с теми, что пережил Анри; «Маус» же Шпигельмана оказывается для Кичка слишком странным, чтобы быть прочитанным евреем, выжившим во время Холокоста.

В определенный момент котел воспоминаний, смешанных с возрожденным отцовским самолюбием, оказывается переполненным, и родители авторов просто тонут в нем, пока сами художники остаются где-то на поверхности без возможности погрузиться глубже. Между поколениями возникает жесткое недопонимание и нарастает конфликт, но в обоих случаях находится одно пристанище для обеих семей. В одном из своих интервью Шпигельман произносит: «Я едва мог выдерживать пять минут наедине со своим отцом, если только он не говорил о войне. В этом и странность. Освенцим стал для нас безопасным местом: местом, в котором он говорил, а я

слушал»³⁹. И Освенцим же в буквальном смысле слова, а именно персональный тур по лагерю, становится переломным моментом в отношениях Анри и Мишеля Кичка – свершившимся обрядом прикосновения к истории. Холокост, таким образом, оказывается единственным местом соприкосновения двух поколений, это как будто событие-завещание, в котором происходит ритуальная передача памяти отцов в наследство сыновьям. И оба художника принимают этот неоднозначный дар. И оба разворачивают его в форме комикса.

Таким образом, «Маус» и «Second generation» – это тексты, разделенные двумя десятилетиями, отказавшиеся от восприятия истории как сухого набора фактов и обратившиеся к ней, чтобы просто начать разговор между поколениями.

Мемуары первого поколения: свидетельства выжившего

Работа, представленная в этой категории – это непосредственные воспоминания выжившего, или другими словами, свидетельство очевидца Холокоста.

В случае комиксной репрезентации событий их участником, читатель так или иначе сталкивается с определенной дистанцией между произошедшим и его визуальным изображением. Однако эта дистанция создает дополнительный рефлексивный слой и некое особое измерение, в котором реализуется травматический опыт – в нем возникает наслоение прошлого на настоящее, которое говорит о продолжающемся переживании эффектов травмы точно так же, как и конкретных событиях Шоа⁴⁰.

Одним из известных мне примеров, который включает повествование свидетеля Холокоста, является графический роман Мириам Катен «Мы сами

³⁹ Spiegelman A. MetaMaus. P. 14.

⁴⁰ Mandel R. E. From Maus to Magneto... P. 57.

по себе» («We are on our own»). Этот текст содержит воспоминания автора о ее жизни во время Второй мировой, когда еврейка Катен и ее мать избежали нацистского вторжения в Будапешт и провели остаток войны скрываясь в венгерских деревнях. Воспоминания о войне в комиксе перемежаются со сценами из взрослой жизни художницы, которые в свою очередь имеют отпечаток пережитого в детстве травматического опыта. Параллельность изображения событий из детства и из настоящей, взрослой, жизни сообщает о том, что прошлое и настоящее для Катен неразделимы. Прошлое настигает ее в самых банальных ситуациях, например, в процессе ее игры с сыном (рис. 20, рис. 21). Сопоставляя кадры побега из деревни, в которую пришли нацисты, и детской игры в прятки, автор сталкивает две темпоральных конструкции «тогда» и «сейчас», в которых прослеживается один мотив исчезновения.



Рис 20 (слева), рис. 21 (справа) – Мириам Катен. Мы сами по себе. Источник: Katin M. We Are on Our Own.

Для контраста двух сюжетных линий художница использует два цветовых решения – она создает черно-белые и цветные изображения, репрезентирующие прошлое и настоящее соответственно. Монохромные

кадры оказываются своеобразной данью традиции изображения Холокоста в визуальных медиа: черно-белые фотографии из лагерей и черно-белые фильмы создали определенный образ войны, в которой цветовому разнообразию просто нет места. В контексте представлений о Шоа цвет (или его отсутствие) – это маркированный элемент, который обладает определенной смысловой нагрузкой, работая на документальность истории⁴¹. История развития фотографии и кино оказали значительное влияние на восприятие реципиентом цветовой гаммы визуальных образов – из-за того, что изначально пленка в большинстве своем была черно-белой и соответственно изображения, сделанные с ее помощью, также оказывались монохромными, у поколений зрителей сложилось четкое представление о цветах прошлого, которое стало ассоциироваться исключительно с черно-белыми кадрами. Таким образом, используя простой грифельный карандаш для рисования сцен войны, Катен включает свое повествование в популярный дискурс об исторической катастрофе, и читатель неминуемо сталкивается с последствиями работы визуальных штампов, свидетельствующих о документальности предложенного рассказа. Стереотипное оттеночное решение как будто становится первым сигналом для переключения режима читательского восприятия – первым знаком того, что сейчас будет рассказана страшная история о войне.

Однако конвенция изображения Холокоста в черно-белых тонах оказывается эффективной не до конца, так как цветные вставки взрослой жизни Катен намного больше говорят о существующей тревожности героини по сравнению с темными панелями о Холокосте – именно красочные кадры скорее делают акцент на пережитой травме, нежели на радости жизни, которую читатель, возможно, ожидает увидеть при взгляде на яркие сцены⁴².

⁴¹ Лотман Ю. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. URL: <http://www.lib.ru/CINEMA/kinolit/LOTMAN/kinoestetika.txt> (дата обращения: 10.05.2017)

⁴² Mandel R. E. From Maus to Magneto... P. 61.

Подобное расхождение создает символическую пропасть между стереотипами о том, что показано, и реальным наполнением изображения.

Кроме того, несмотря на то, что художница создает роман о Холокосте, в тексте отсутствуют самые яркие иконографические символы геноцида – в нем нет ни изображения звезды Давида, ни знаков концлагерей, ни портретов их заключенных. Катен пишет текст, который существует за пределами того, что реципиент может мыслить как «типичный» Холокост, так как этого Холокоста просто не существует. Писатель Примо Леви говорил о том, что никакое повествование о геноциде не может восприниматься как объективное и общее, так как единственный настоящий очевидец Шоа мертв, и он никогда не сможет рассказать о своем катастрофическом опыте⁴³. Все, что осталось в итоге – это собрание личных воспоминаний выживших и их точек зрения на произошедшее. Так и Катен создает собственное визуальное поле памяти, в котором отсутствуют «общепринятые» знаки Холокоста.

Стилистически комикс решен в виде альбома для рисования – необычный формат квадратного листа, плотная бумага и карандашная рисовка (даже на форзаце) создают впечатление личного блокнота. Изображения и надписи в книге сделаны от руки, и печатная версия содержит видные карандашные штрихи, усиливающие ощущение интимного текста.

В завершающей части комикса Катен сообщает об ухудшении собственной памяти с течением времени: старая географическая карта, на которой художница отмечала следы их с матерью передвижения во время войны, потерялась, а с ней исчезли и многие другие вещи, включая собственные воспоминания автора. «Мы сами по себе» – это попытка восстановить тот пропавший атлас и реконструировать собственное прошлое. Во вступлении к своей другой графической работе «У всех на виду» («In Plain Sight») Катен пишет о неугасающем интересе к изображению войны: «Я все

⁴³ Леви П. Канувшие и спасенные / Пер. с итал. и примеч. Е. Дмитриевой. М.: Новое издательство. 2010. С. 89.

еще ищу вопросы. В картинках и словах я пытаюсь найти нить, связывающую события, людей, причины и следствия»⁴⁴. В «Мы сами по себе» возникает этот же поиск – детское альтер-эго художницы так же блуждает между вопросами, пробелами и фрагментами, которые могут удовлетворить желание найти упомянутую связь, а могут и не сделать этого, оставив героиню размышлять над случайностью, организующей явление памяти, а также биографический нарратив⁴⁵.

Мемуары первого поколения: tragic fiction

Мемуары оказываются универсальной формой для репрезентации опыта исторической трагедии, однако с их помощью может быть рассказана не только реальная история. Одним из текстов, содержащим fiction-воспоминания является комикс художника Джо Куберта «Йоссель: 19 апреля 1943» («Yosel: April 19, 1943»), который мы бы хотели проанализировать подробнее.

Перед тем, как обратиться к формату графических новел о еврейском геноциде Куберт успешно занимался производством популярных комиксов. Он стал известен благодаря участию в переиздании серии комиксов о Тарзане в «DC comics». Однако в определенный момент художник занялся индивидуальным проектом, которым оказалась история о восстании в Варшавском гетто.

Куберт не был выжившим, как и не был свидетелем еврейского геноцида. Поэтому, кажется, что полностью вымышленный текст о Шоа будет работать лучше, если автор используют ту дистанцию, которая существует между ним

⁴⁴ “I am still looking for questions. In pictures and few words I am trying to find the line connecting events, people, causes, and results.” – Katin M. In Plain Sight // World Literature today. Vol. 81, No. 6, 2007. P. 14.

⁴⁵ Farley C. We Are On Our Own: A Memoir by Miriam Katin // The California Journal of Women Writers. 2014. URL: <https://journalwomenwriters.wordpress.com/2014/07/30/we-are-on-our-own-by-miriam-katin/> (дата обращения: 05.05.2017)

и событием, и соединит ее с известной ему реальностью жизни евреев-иммигрантов в США или в Европе (так, например, поступил художник Уилл Айзнер, создав трилогию «Контракт с Богом» о разных сторонах жизни еврейского населения в Нью-Йорке, где помимо прочего присутствовала тема разницы восприятия Холокоста европейскими беженцами и американскими евреями⁴⁶). Однако, когда Куберт в «Йосселе» пытается самостоятельно воссоздать Холокост, он оказывается вынужден войти в поле уже существующих визуальных образов Шоа и представить ужас события, опираясь лишь на собственное воображение, что в итоге приводит к своеобразной фальсификации геноцида, так как графический текст превращается в коллаж популярных военных изображений⁴⁷.

Свой военный графический роман Куберт опубликовал в 2003 году. Его родители иммигрировали из Польши в США еще до начала Второй мировой, и поэтому ужасы Холокоста не коснулись их напрямую, однако многие их родственники, оставшиеся в Европе, погибли. Куберт не раз становился свидетелем разговоров родителей об убитых знакомых, и часто представлял, «что бы произошло, если бы его семья не переехала в Америку».⁴⁸ Вероятно, диссонанс определенного облегчения, что семья художника не стала жертвой катастрофы, и чувства вины человека, ускользнувшего от опасности, когда его родственники не смогли этого сделать, заставили Куберта обратиться к рисованию новеллы о геноциде⁴⁹.

Несмотря на то, что эта работа основана на реальных исторических событиях, действие графического роман происходит в альтернативной

⁴⁶ Во второй части трилогии «Контракт с богом», которая называется «Жизненная сила» («A Life Force»), Айзнер рассказывает историю мелкого предпринимателя Джейкоба Штаркаха, еврея немецкого происхождения, живущего в США, и его отношений с давней знакомой Фридой Гольд – женщиной, которая была вынуждена бежать из Германии в Америку из-за начала Второй мировой войны. Eisner W. A Life Force. NY: DC Comics. 2001.

⁴⁷ Gonshak H. Beyond “Maus”: Other Holocaust Graphic Novels // Shofar. Vol. 28, №1, 2009. P. 57.

⁴⁸ Kubert J. Yossel: April 19, 1943. NY: ibooks. 2003. P. 6.

⁴⁹ Blich B.V. The Holocaust in Comics / trans. B. Smedley. History and Theory: The Protocols. №15, 2010. P. 49.

вселенной. Текст начинается и заканчивается в Варшаве, где Йоссель, молодое альтер-эго автора, пытается скрыться от немцев (как, возможно, пытался бы и Куберт, останься его семья в Польше). Затем происходит флэшбэк на три года назад, когда Йоссель еще живет в небольшом польском городке с выдуманным названием, развивает свое хобби, рисуя фантастических существ в стиле комиксов, и просто ведет себя как обычный подросток. Но затем его семья переезжает в Варшавское гетто, и там Йоссель узнает о лагерях смерти, куда в конце комикса депортируют его семью. Сам же подросток в итоге погибает от рук нацистов из-за участия в еврейском восстании.

С точки зрения нарратива «Йоссель» – это очень простая история, которой, возможно, даже не хватает глубины и некоторых пространственно-временных качеств, которыми известен тот же «Маус». Тем не менее, его необычное стилистическое решение – откровенная скетчевая манера, карандашный рисунок – создает эффект пережитого (хотя и выдуманного) травматического опыта. Как и в работе Мириам Катен карандаш становится намеком на документальность, но все же в случае Куберта он остается маркером графического моккьюментари.

Художник сознательно выбирает такое простое средство изображения, так как его проект состоит в создании альбома Йосселя, участника событий, который в течение некоторого времени зарисовывал то, что происходило в Варшавском гетто в 1943 году. Простой карандаш – это также и последний инструмент художника, когда вокруг больше нет ничего, это самое примитивное средство для рисования, и оно создает атмосферу тоски, страха и холода. Визуальные аспекты, а также сцены, сумбурно разбросанные по страницам превращают историю в работу из подполья или в личный дневник, написанный в условиях минимального освещения, нехватки бумаги и пишущих принадлежностей и в месте, где непрерывное, систематическое сообщение с внешним миром совершенно невозможно⁵⁰.

⁵⁰ Ibid. P. 48.

Вербальный же слой комикса контрастирует с абстрактностью рисунков – словесные вставки выполнены с использованием четко отпечатанного рубленого шрифта. Подобное столкновение грубого текста и грифельных набросков поднимает проблему специфики разговора о Холокосте, когда авторы противопоставляют внешнюю отточенность работы нацистской системы и неизобразимую внутреннюю реальность происходящего.

В целом текст о восстании в гетто не повторяет классическую структуру комикса с определенным расположением панелей, филлакторов (баллонов с речами героев) и межкадровых пробелов, так что изображения и вербальные вставки в «Йосселе» как будто оказываются сопоставленными случайным образом. Данный графический рассказ старается буквально стать документом, он будто следует модели сверхкомпенсации, ведь у автора и его ближайшего окружения нет даже смутных воспоминаний о еврейском геноциде. Подобная тенденция копирования, как было описано выше, прослеживалась и в работе Шпигельмана, и в тексте Кичка, однако те ограничивались перерисовкой фотографий, включая документальные образы в канву художественного текста. Куберт же помимо копирования фотографических образов, создает то, что может выглядеть как документ. Он насильно включает себя в дискурс Холокоста, подделывая собственные воспоминания и легитимирует свою фантазию.

В тексте присутствует множество точек зрения. Например, в определенный момент взгляд главного героя меняется на позицию беженца из концентрационного лагеря. Немногим позже читатель видит кадр с точки зрения тела, которое скоро будет сожжено в крематории (*рис. 22*). Все эти переходы основаны на разрозненных словах и фрагментах разговоров, подслушанных Кубертом украдкой в детстве и осознанных много позже. Такие выражения как депортация, аннигиляция, концлагерь, крематорий, газовые камеры очевидно осели в сознании Куберта-ребенка, оставив травматические следы, и именно эти слова он стремится изобразить, когда

говорит о Шоа⁵¹. Фантазии Куберта о том, что могло бы произойти с ним, можно считать своеобразным примером пост-памяти – определенного опыта тех, кто вырос под давлением историй о событиях, произошедших до их рождения; тех, чьи последующие рассказы сформировались под влиянием историй предыдущих поколений о некоем травматическом переживании, которое не может быть ни понято, ни воссоздано⁵².

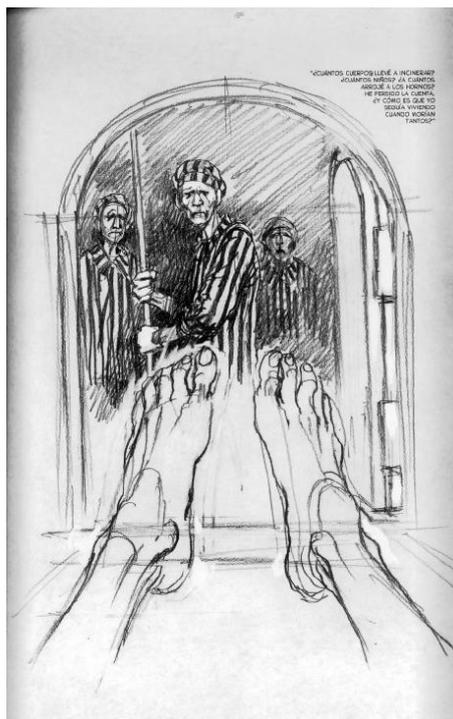


Рис. 22 – Джо Куберт. Йоссель. Источник: Kubert J. Yossel: April 19, 1943.

Рассказ о еврее, который сбежал из лагеря и поразительным образом добрался до гетто, беседы среди группы повстанцев в гетто и свидетельства Йосселя, который время от времени покидает его территорию, чтобы рисовать портреты нацистов – все это не воспоминания, принадлежащие какому-то конкретному человеку. Это популярные образы – матрица тех самых точек

⁵¹ Ibid. P. 50.

⁵² Hirsch M. The Generation of Postmemory // Poetics Today. №29 (1), 2008. P. 106.

зрений выживших, которые однажды стали книгами, рисунками и кадрами на пленке.

«Йоссель» также входит в дискурс рефлексивной истории, истории «а что, если?», основанной на псевдо-памяти автора, физически не переживавшего геноцид, но представленной таким образом, как если бы художник был непосредственным свидетелем событий⁵³. Мысль, которая ведет Куберта, является общей для большинства евреев, чьи семьи уехали в США из Европы в первой половине XX века: «что бы с нами случилось, если бы мы остались?». Поэтому, вероятно, лучшим способом понять «Йосселя» может быть отношение к нему как к длинному и личному графическому тексту из серии «What if?»⁵⁴.

Холокост как аллегория и сюжетный триггер

После того, как Холокост вошел в популярный дискурс, он стал активно использоваться в качестве предыстории персонажей фильмов и книг. И, вероятно, самым откровенным примером обращения к Холокосту как к сюжетному триггеру может быть комикс из серии «Люди Икс»⁵⁵, повествующий о становлении одного из героев-мутантов Магнето – главного злодея вымышленной вселенной, обладающего сверхспособностью воздействовать на металлы.

Создателями мира X-men были американские художники Стэн Ли и Крис Клермонт, которые вводя Холокост в текст про Магнето, также вписали его в

⁵³ Prager B. The Holocaust without Ink: Absent Memory and Atrocity in Joe Kubert's Graphic Novel "Yossel: April 19, 1943" // *The Jewish Graphic Novel: Critical Approaches* / ed. S. Baskind, R. Omer-Sherman. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press. 2008. P. 126.

⁵⁴ "What if?" – это серия комиксов, выпущенная издательством Marvel в 1980-9990-х гг., действие в которой происходит в альтернативных вселенных.

⁵⁵ "Люди Икс" – это серия комиксов о вселенной, в которой сосуществуют обыкновенные люди и люди со сверхспособностями, появившимися у них из-за изменений генетического кода (мутанты). Первый комикс серии был выпущен в 1963 году в издательстве Marvel.

традицию репрезентации непрожитого геноцида через медиум комикса (как это сделал и вышеупомянутый Джо Куберт).

По словам Клермонта, Холокост оказался идеальным историческим эпизодом, который смог заставить Магнето «включиться»: «Я пытался понять, что могло бы спровоцировать Магнето... И я подумал, какое самое сильное событие нашего века могло бы вписаться в контекст преследования Людей Икс как изгоев? Это *должен* был быть Холокост! [...] Магнето был сформирован тем, что с ним произошло»⁵⁶. Однако еврейский геноцид в данном случае существует не только как факт предыстории одного из героев вселенной. Все нарративы X-men – это аллегорические сюжеты, в которых прослеживается идея изобразить кошмар деления персонажей мира на обычных людей и мутантов, создания системы предубеждений относительно последних и демонстрации результатов такого общественного поведения. «Люди Икс» моделируют Холокост в фантастическом поле и включают популярный текст о супергероях в уже разобранный выше контекст «А что, если...», что позволяет не только ярко высказаться о проблеме политических манипуляций и социальных стереотипов, но и найти выход из сложившейся выдуманной ситуации.

В отличие от других графических текстов, к которым мы обращались до этого, «Люди Икс» и, в частности, серия о предыстории Магнето являются не графическим романом, а флоппи-комиксами – тонкими журналами в мягкой обложке, которые выпускались большим тиражом и содержали рекламу. Этот формат не привлекает исследователей из-за нарочитой популярности и массовости явления⁵⁷. Кроме того, его краткость (каждый комикс содержит не

⁵⁶ “I was trying to figure out what made Magneto tick... And I thought, what was the most transfiguring event of our century that would tie in the super-concept of X-men as persecuted outcasts? It *has* to be the Holocaust! [...] Magneto was defined by all that has happened to him.” – Malcolm C.A. Witness, Trauma, and Remembrance: Holocaust Representation and X-men // *The Jewish Graphic Novel: Critical Approaches* / ed. S. Baskind, R. Omer-Sherman. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press. 2008. P. 144.

⁵⁷ Ibid. P. 145.

более 35 страниц) и серийность подразумевают, что история обязательно будет прервана. Эта фрагментация также усиливается переплетением большого количества параллельных сюжетных линий, что создает сложности для фокусировки на одном отдельном повествовании. Большое количество лирических героев и даже авторов комикса (художники часто менялись, работая над серией) также создает определенные сложности из-за столкновения различных стилей и типов наррации.

Однако, на наш взгляд, подобный формат по своей структуре схож с рассказами о любом масштабном историческом событии, когда его метатекст создается из обрывков воспоминаний и пересказов с разных точек зрения. Этот тезис снова отсылает нас к высказыванию Примо Леви об отсутствии единого повествования о Холокосте. Более того, нарративные разрывы, пробелы и фрагментарность являются характеристиками не только серийного комикса, но и воспоминаний о травматическом опыте. Оба идейных создателя «Людей Икс» осознавали эти сходства и смогли придать истории о мутантах определенную глубину, обратившись к собственным биографиям.

Стэн Ли, будучи потомком румынских евреев-иммигрантов, создал основных персонажей вселенной в 1963 году в Нью-Йорке. Крис Клермонт, молодой еврей британского происхождения, запустил вторую серию X-men в Америке в 1974 году. И если «Ли кодировал еврейскость в фантастический сюжет, то Клермонт [вместе в новым героем Магнето] вводил в текст свидетеля Холокоста и концепты травмы и памяти»⁵⁸.

Когда Клермонт спрашивал себя, что заставило Магнето включиться, слово «включиться» («tick») кажется особенно подходящим, так как оно отсылает к машине, к механизму. Вписав в прошлое Магнето Холокост, художник дал ключ к пониманию, что спровоцировало появление его суперсилы. «Прошлое Магнето еще более трагично, если рассматривать его

⁵⁸ “Whereas Lee codifies Jewishness, Claremont makes the Holocaust witness, trauma, and remembrance.” – Ibid. P. 145.

силу как способ подрыва машинерии – ведь от поездов до газовых камер и крематориев, механизмы были краеугольным камнем “решения еврейского вопроса”. Оборудование также служило метафорой как эффективности убийств [во время] Холокоста, так и преступников, у которых, как у металла, не было человеческих чувств»⁵⁹.

Суперспособность Магнето – его умение управлять магнитными полями – является для него источником как силы, так и боли, так как, появившаяся только после первого открытого столкновения с нацистами, она не помогла герою спасти свою семью от расстрела. Более того, в лагере Макс (реальное имя персонажа) был вынужден работать в зондеркоманде, отряде заключенных, сопровождавших других узников в газовые камеры и сжигавших тела в крематории. Так, герой оказался винтиком в нацистской машине убийства, и был вынужден нести воспоминания о ней в виде своей сверхспособности всю жизнь после окончания войны.

Магнето становится дважды избранным для судьбы изгоя: определенное генное изменение дает ему суперсилу, а его расовая принадлежность делает из него жертву Холокоста. Обе представленные личности – мутанта и еврея – маргинализируют Магнето. Способности, которые отличают его от других людей, одновременно превращают его и во всемогущего, и в бессильного (powerful and powerless)⁶⁰.

Комиксы, рассказывающие предысторию Магнето, выходили под названием «Люди Икс: Завещание Магнето» («X-men: Magneto Testament») в течение двух лет (2008-2009) в качестве отдельной серии издательства Marvel. Все тексты были решены в цвете, однако обложки комиксов представляют собой черно-белые изображения, напоминающие фотографии военных лет. При первом взгляде на переплеты, можно определить, что история под ними

⁵⁹ “Magneto’s past is all the more tragic, given his power to disrupt machinery: from the trains to the gas chambers and crematoriums, machinery was an integral part of the Final Solution. Machinery also serves as metaphor for the efficiency of the Holocaust’s execution, and for the perpetrators, who, like metal, lacked human feeling.” – Ibid.

⁶⁰ Ibid. P. 157.

будет посвящена Холокосту. Например, на одном из выпусков серии изображен подросток, стоящий за колючей проволокой (рис. 23).



Рис. 23 – Грэйг Пэк и др. Люди Икс: Завещание Магнето.

Источник: Pak G. et al. X-men: Magneto Testament.

Его одежда напоминает одежду мальчика с известной фотографии из Варшавского гетто, а красная рубашка отсылает к красному пальто из фильма Стивена Спилберга «Список Шиндлера». Цветовая гамма на обложке оказывается визуальным штампом так же, как и в случае с предыдущими комиксами – черно-белые изображения относят читателя к хроникам военного времени. Однако в данном случае, этот штамп оказывается отнюдь не единственным, так как весь текст состоит из широкого набора визуальных клише, часто используемых для репрезентации Шоа. Одним из примеров может быть само изображения Освенцима – лагеря, который сегодня является символом Холокоста как события.

С множественностью свидетелей, степеней травмы и форм воспоминаний, комиксы о Людях Икс создают репрезентативное поле, схожее с дискурсом Холокоста. Так как форма комикса предлагает фрагментированный и «сломанный» нарратив, она оказывается подходящей

для представления памяти о геноциде, пусть даже эта память предложена в качестве фантастического сюжетного триггера. «X-men» так же, как и другие упомянутые выше комиксы, преодолевают проблему невозможности высказывания о Шоа, но в данном случае они множат уже ставший популярным (то есть вошедшим в поле общественной дискуссии) образ Холокоста на популярную же форму серийного комикса о супергероях. Штампы, активно используемые в попытках репрезентировать геноцид (изображение замученных заключенных, высоких труб крематория и безобразных немецких солдат) оказываются особенно очевидны, попадая в считающийся самым очевидным же визуальный текст. Подобное столкновение стереотипов производит новый смысл, и вероятно, экшн-комикс – это последняя графическая инстанция, которая может помочь нам начать говорить о травме прошлого.

Непредставимый ужас становится не только представим, но и представим ярко. Предыстория Магнето в «Людах Икс: Завещание Магнето», оказывается набором всевозможных клише о визуализации Холокоста и о форме комикса как таковой. Но в этой репрезентации штампа в форме штампа возникает эффект, который Умберто Эко характеризовал как выход клише за пределы собственной структуры: «Когда на сцену врываются все архетипы, открываются гомеровские глубины. Два клише смешны. Сто клише волнуют. Потому что мы неотчетливо слышим, как клише разговаривают между собой, праздную встречу»⁶¹. На наш взгляд, именно такая работа штампов прослеживается при изображении самых известных иконографических знаков Шоа в комиксах X-men. И эта иконографика множит себя на аллегорический сюжет о преследовании мутантов как «других», а также усиливается тиражируемой природой комикса. Событие Холокоста, повешенное в подобный формат, становится доступным для разговора, а символы, его

⁶¹ Эко У. «Касабланка», или Воскрешение Богов // Киноведческие записки. № 45, 2000. С. 56.

характеризующие, оказываются дискредитированы и отброшены в попытке найти реальное значение произошедшей катастрофы.

Комикс и кинематограф

Тема еврейского геноцида, как уже было сказано выше, вошла в комикс после того, как она появилась на телеэкране вместе с американским сериалом под одноименным названием. И если комиксы о Холокосте были приняты с подозрением, то его видеорепрезентация не вызвала особого недопонимания у зрителей.⁶²

Киноизображение намного моложе «рассказов в картинках», однако уровень доверия к нему оказывается намного выше, когда дело доходит до представления исторических событий (см. стр. 17). И совершенно естественным кажется появление фильмов о Шоа в совершенно разных жанрах – от исторической драмы до комедии. Мы бы хотели разобрать три картины, которые напрямую обращаются к теме «еврейского вопроса» и проанализировать их в сравнении с ее разработкой в форме комикса.

Первым из этих фильмов является лента Стивена Спилберга «Список Шиндлера» («Schindler's List») 1993 года. Эта картина основана на книге Томаса Кинэлли (1982), которая представляет собой вымышленную версию военных событий. Фильм обращается к известной истории немецкого предпринимателя Оскара Шиндлера, который во время войны спас жизни 1200 евреям, устроив их рабочими на своих фабриках. Картина содержит все привычные визуальные и темпоральные знаки, сообщающие о невероятной серьезности выбранного сюжета: черно-белое изображение, активное использование «живого» звука и большой хронометраж (более трех часов) соответствуют тяжести материала и эстетике погружения в мучительное

⁶² Spiegelman A. MetaMaus. P. 46.

повествование⁶³. Этот фильм вызывал некоторые сомнения у критиков, так как будучи проектом уже приобретшего известность популиста Спилберга, он потенциально читался как очередной голливудский блокбастер, спекулирующий на теме исторической катастрофы. Однако после выхода картины в прокат, он, в общем, получил одобрительные оценки и был хорошо принят публикой⁶⁴. Тем не менее, если попытаться разобраться в причине успеха данной кинематографической репрезентации Шоа, то первым делом стоит отметить предельно понятную структуру фильма, которая представляет типическую трагическую историю. В этом фильме есть все: погромы в гетто, направленный на евреев террор, кровожадные офицеры СС с их искаженными идеологией и моралью, пассивность жителей Польши и прочие стереотипные изображения публики 40-х. И благодаря подобному наполнению, «Список Шиндлера» оказывается лучшим в эмоциональной провокации – режиссер задействует все возможные механизмы, влияющие на психологическое состояние зрителя. И неслучайно первым убийством в фильме становится расстрел пожилого еврея-инвалида, ведь этот ход создает абсолютно прозрачное разделение на черное и белое, на убийц и жертв.

Спилберг формирует ограниченное повествование о Холокосте, которое следует законам классического построения текста с завязкой, развитием, кульминацией и развязкой. Спилберговская история не является универсальной, хотя и использует общие представления о Шоа. И важным, на наш взгляд, является фактор авторской репутации: «Список Шиндлера» – это в первую очередь фильм Стивена Спилберга, в котором оказываются очевидными кинематографические паттерны, используемые режиссером в каждой его картине. Авторский оптимистический месседж, который кочует из проекта в проект и звучит примерно, как «добро побеждает зло, и даже один

⁶³ Doherty T. Schindler's List by Steven Spielberg, Gerald R. Molen and Branko Lustig // *Cinéaste*. Vol. 20, № 3, 1994. P. 50.

⁶⁴ Gellately R. J. Between Exploitation, Rescue, and Annihilation: Reviewing Schindler's List // *Central European History*. Vol. 26, №4, 1993. P. 486.

человек может повлиять на развитие истории», может быть замечен и в данной ленте. Так, множество отзывов после выхода фильма в прокат было сосредоточено не на художественной ценности репрезентации, а на личности ее автора, который благодаря своей докудраме на самую серьезную в мире тему «превратился из мальчика в мужчину»⁶⁵.

Таким образом, съемки фильма о Холокосте стали своеобразной проверкой для режиссеров с большими амбициями и неким обрядом инициации для них.

По словам историка Антона Каеса, автора статьи «Холокост и конец истории» («Holocaust and the End of History: Postmodern Historiography in Cinema»), сейчас нам отчаянно не хватает фильмов, которые испытывали бы узко ограниченные конвенции Голливудского сторителлинга о нацизме и Холокосте на прочность, а не только рефлексировали на тему границ и тупиков кино как медиума, не задействуя его специфический потенциал в репрезентации прошлого⁶⁶. Сегодня наоборот главенствует кино неловкое и поучающее, которое неизбежно изображает Холокост либо как фон для мелодраматических сюжетов, либо как материал из учебника по истории. По мнению критика Майи Туровской, «апокалиптический масштаб Холокоста сегодня в принципе находится в компетенции американского игрового кино с его неоправданным оптимизмом. Америка с ее жадной размахом взамен психологизма – вроде глупого сына, “которому в пасхальный вечер надо дать самую краткую и упрощенную версию Исхода – simple-son market”»⁶⁷. «Список Шиндлера» становится кульминацией в течении, которое получило

⁶⁵“At long last Hollywood's aging Wunderkind had put away the things of the child, connected with his ethnic roots, drew upon the shtetl not the suburbs, and came to manhood, today, with *Schindler's List*, a high serious melodrama about the most serious of topics.” – Doherty T. *Schindler's List* by Steven Spielberg... P. 51.

⁶⁶ Kaes A. *Holocaust and the End of History: Postmodern Historiography in Cinema* // *Probing the Limits of Representation. Nazism and the “Final Solution”* / ed. S. Friedlander. Cambridge, Mass.: Harvard University Press. 1992. P. 208.

⁶⁷ Желнов А. Миру – миф! // Петит. Октябрь, 2003. URL: http://www.ng.ru/ng_exlibris/2003-10-23/7_petit.html (дата обращения: 11.05.2017)

название «американизация Холокоста» – это тенденция, в которой Голливуд пытается выстроить модель вчувствования в любое историческое событие и засвидетельствовать этот процесс на пленке⁶⁸.

В США художественное представление Холокоста стало достоянием общественности раньше, чем в Европе, но ненамного, так как уже через четыре года после премьеры «Списка Шиндлера», в 1997 году, в прокат вышла картина итальянца Роберто Бениньи «Жизнь прекрасна» («La vita è bella»).

Этот фильм рассказывает историю итальянского еврея Гуидо, которого депортировали в концентрационный лагерь с его сыном Джозуэ и женой Дорой. Мир Гуидо соткан из случайностей, счастливых и несчастливых, и его веры в то, что любовь может спасти жизнь. Так, герой, следуя своей идеологии, оберегает своего сына от гибели, убеждая его в том, что все происходящее в лагере – это игра, в которой Джозуэ в конце концов может выиграть танк. Этот фильм является полной противоположностью ленты Спилберга, так как он сделан в совершенно другом жанре – комедии – со всеми прилагающимися к нему конвенциональными качествами. Бениньи представляет цветное изображение взамен черно-белой псевдодокументалистики, а также предлагает другой – иронический – регистр разговора о Шоа, который, кажется был бы невозможен в голливудском кинематографе.

Режиссер снимает фантастическую историю, в которой есть место прекрасным принцессам, мифологическим злодеям, невероятному чуду и сказочной любви. Рабочим названием фильма была фраза «Доброе утро, принцесса!» («Buongiorno Principessa!»), повторяющая восклицание Гуидо при его первой встрече со своей будущей супругой. Этот текст сразу разоблачает поэтику картины, представляя зрителям волшебную сказку в контексте исторической драмы. Некоторые критики писали о том, что, если попытаться рассмотреть фильм с точки зрения истории, то он окажется вопиюще

⁶⁸ Doherty T. Schindler's List by Steven Spielberg... P. 51.

неправдоподобным, а его сюжет продемонстрирует такое же количество исторических провалов, сколько предложит шуток в собственном сценарии⁶⁹. Однако Бенини и не стремился создать реалистическое произведение. В одном из своих интервью он говорил, что не хотел снимать фильм о Холокосте⁷⁰. И в итоге он создал картину, которая стала доказательством того, что комедия (и в частности, фантасмагорическая комедия Бенини) способна говорить о катастрофе с должным пафосом, но помимо этого и предлагать перспективу, невозможную для классической трагедии. Сцена, в которой главный герой становится голосом проповедника фашистской идеологии в школе, подчеркивает абсурдность нацистского стремления разделить людей по расовому признаку; а эпизод, где Гуидо претворяется переводчиком лагерного охранника и вместо реальной речи немца транслирует выдуманные правила игры для своего сына, прерывает попытки наделить смыслом бессмысленное и тем самым тормозит процесс дегуманизации⁷¹. Таким образом, проект Бенини скорее оказывается подтверждением, что Холокост – это худший и абсолютно сюрреалистический кошмар человечества, который невозможно описать никаким другими средствами, кроме как с помощью попытки выйти за рамки существующего торжественного дискурса, а именно – обратившись к юмору как ключу.

Последний фильм, к которому мы бы хотели обратиться, предлагает третью стратегию изображения Холокоста – стратегию умолчания. «Мальчик в полосатой пижаме» («The boy in the striped pajamas») – картина британского режиссера Марка Хермана, которая является экранизацией одноименного романа Джона Бойна. Фильм рассказывает о жизни мальчика Бруно, чей отец

⁶⁹ Ben-Ghiat R. Life Is Beautiful [La vita è bella] by Elda Ferri, Gian Luigi Braschi, Roberto Benigni and Vincenzo Cerami // *The American Historical Review*. Vol. 104, №1, 1999. P. 298.

⁷⁰ Viano M. “Life Is Beautiful”: Reception, Allegory, and Holocaust Laughter // *Film Quarterly*. Vol. 53, №1, 1999. P. 29.

⁷¹ Ben-Ghiat R. *Ibid.* P. 298.

является высокопоставленным нацистским чиновником. Однажды семья Бруно переезжает из Берлина в Польшу, так как главу семейства назначают управляющим лагеря Освенцим. Там Бруно во время прогулки за территорией дома знакомится с еврейским подростком Шмуэлем, который живет за колючей проволокой – тем самым мальчиком в полосатой пижаме из названия произведения.

В книжном варианте данная история рассказывается от лица ребенка с использованием упрощенной лексики, и ее структура напоминает детскую книгу. Фильм же избирает классическую точку зрения и ведет повествование от стороннего третьего лица, сохраняя при этом детские эвфемизмы при упоминании Холокоста. В «Мальчике в полосатой пижаме» Шоа формируется через очевидные знаки и звуки – так, например, Бруно не может выговорить название Аушвиц и вместо этого называет лагерь Аж-Высью, саму территорию которого он считает местом отдыха.

Еврейский геноцид в контексте представленного фильма оказывается тем, что нельзя называть. И такая позиция особым образом дублирует идею о том, что Холокост является чем-то невыразимым. В данном случае изображение Шоа отзеркаливает нацистскую ложь о том, что лагерь – это места, в которых заключенным ничто не будет угрожать, если они будут следовать поставленным условиям (не случайно в середине фильма возникает сцена, когда отцу Бруно показывают пропагандистские фильмы о концлагерях и их вымышленной инфраструктуре).

Когда известные знаки Холокоста подменяются другими словами, кажется, что должно происходить снятие ассоциаций с ужасным, но на самом деле измененные названия вызывают еще более сильный страх, так как оказывается совершенно невозможно спрятать «Аушвиц» за «Аж-Высью». Узнавание происходит моментально, и логика отрицания (умолчания) наоборот следует негласно принятым законам репрезентации Холокоста как события: он должен быть представлен в своей тотальности как уникальное

явление, должен быть описан в возвышенном тоне, а также его изображение не должно оставлять сомнений в чудовищности совершенного преступления⁷².

Так, «Мальчик в полосатой пижаме» описывает негативную тотальность Холокоста, так как его символы, существующие в глобальном дискурсивном поле, невозможно не распознать. Голос ребенка же и обращение авторов к архетипу невинного младенца переводят разговор о Шоа в регистр возвышенного, предлагая полный набор ассоциаций с принесенным в жертву агнцем. Наконец, трагический финал представленного текста, в котором Бруно и Шмуэль погибают в газовой камере (о чем зритель догадывается так же по некоторым визуальным клише вроде оставленной заключенными одежде, железной двери и пустой раздевалке) в полной мере соответствует критериям разговора о кошмаре решения еврейского вопроса.

Таким образом, Холокост как тема массового кинематографического поля принимает три формы: докудрамы о герое-спасителе, комедии, подчеркивающей абсурдность фашистской идеологии, и псевдо-детского фильма с обилием недомолвок. Но несмотря на жанровое различие, во всех случаях авторы эксплуатируют одни и те же архетипы и визуальные штампы, окружающие Шоа и всегда врывающиеся в его представления из популярного дискурса.

Так в чем же принципиальное отличие кинематографической и комиксной репрезентаций Холокоста?

Для начала стоит отметить, что популярное кино о Холокосте всегда предлагает одну линию течения времени, в которой отсутствуют переключки между прошлым и настоящим, за исключением голоса за кадром

⁷² Des Pres T. Holocaust Laughter? // Writing and the Holocaust / ed. B. Lang. NY, London: Holmes & Meier. 1984. P. 217.

(возникающим, например, в фильме «Жизнь прекрасна»). Кинематограф о Холокосте не дает возможности для взаимодействия разных временных модальностей, тогда как комикс избирает противоположную стратегию, всячески пытаясь подчеркнуть внедрение прошлого в современность (подобными вставками полны «Маус», «Второе поколение» и «Мы сами по себе»). Графические рассказы стремятся изобразить причинно-следственную связь этих временных течений и буквально визуализируют внедрение разных темпоральностей друг в друга (рис. 24). Изображая прошлое, комикс материализует то, что физически отсутствует. Через сам труд рисования, через тактильность линий он вписывает и конкретизирует «пространственную ответственность присутствия»⁷³ – то, что позволяет отсутствующему появиться.



Рис. 24 – Арт Шпигельман. Маус. Источник: Шпигельман А. Маус.

Кроме того, комикс способен предложить более обширный инструментарий для работы с репрезентацией исторических событий как фактов, так как будучи рисованным бумажным медиумом, он еще не успел дискредитировать себя в отличие от кино. Стремящийся стать самым объективным искусством, кинематограф быстро израсходовал свой арсенал документальных средств, и теперь любая попытка разыграть ужасы войны оказывается рискованной – она «делает аудиторию пассивной, изобличает

⁷³ “The spatial charge of presence.” – Berger J. Berger on Drawing. Aghabullogue: Occasional Press. 2005. P. 115.

жуткие стереотипы, подчеркивает дистанцию [между зрителем и экраном] и создает ощущение фрустрации»⁷⁴. Потенциальное использование документальных кадров гитлеровской эпохи для репрезентации Холокоста также влечет за собой ворох ассоциаций с немецкой кинопропагандой 30-х годов, а черно-белая гамма фильмов, напоминающая хронику, может вызывать недоверие из-за существования большого количества псевдо-документальных и идеологических лент, активно спекулирующих на правдоподобии киноизображения. Тенденция использования кинообразов как доказательства того, что некое событие имело место, восходит еще к военной фотографии XIX века, когда фотодокументы служили образовательным и воспитательным целям. Фотоизображения были артефактами, помогающими мирному населению лучше осознать суть военных баталий, а также играли роль лакмусовых бумажек для проверки лояльности публики к правительственным военным кампаниям⁷⁵.

В своем эссе «Смотрим на чужие страдания» Сьюзан Сонтаг говорит о том, что несмотря на то, что фото никогда не было «калькой того, что происходит в действительности»⁷⁶, оно должно было не просто апеллировать к воображению, но показывать. И в этом показывании долгое время крылась главная ценность механических кино- или фотоизображений.

Однако загвоздка с документальностью состоит в том, что многие известные фотографии (и киносъемки) военных времен, как, например, знаменитый снимок «Долина смертной тени» («Valley of the shadow of death») Роджера Фентона (рис. 25), были срежиссированы. Сонтаг пишет о том, что «странно не то, что так много классических новостных фотографий

⁷⁴ Sontag S. Syberberg's Hitler // The New York Review of Books. 1980. URL: http://www.syberberg.de/Syberberg4_2010/Susan-Sontag-Syberbergs-Hitler-engl.html (дата обращения: 12.05.2017)

⁷⁵ Сонтаг С. Смотрим на чужие страдания / пер. с англ. В. Голышев. М.: AdMarginem. 2014. С. 13, 39.

⁷⁶ Там же. С. 37.

оказываются постановочными, [а то] что мы удивляемся этому и испытываем разочарование»⁷⁷.



Рис. 25 – Roger Fenton. Valley of the shadow of death. Источник: Интернет.

Комиксы же, несмотря на их глубокую вовлеченность в процесс свидетельствования, полностью снимают вопрос об инсценировке текста: они и есть очевидно выстроенные, поставленные, сделанные рукой человека изображения. Это то качество комиксов, которое удивительным образом превращает их в более документальные тексты по сравнению с кино, так как они привлекают внимание к себе как к материальным объектам, а не только как к репрезентациям⁷⁸.

Более того, современные комиксы об исторических катастрофах базируются на наследии художников-любителей и профессионалов в области изобразительного искусства, которые были современниками войны и для которых рисование от руки казалось естественным способом запечатления происходящего. Еще в XVII веке художник Жак Калло создал серию офортов

⁷⁷ Там же. С. 44.

⁷⁸ Chute H. L. Disaster Drawn... P. 21.

«Большие бедствия войны» («Les Misères et les Malheurs de la Guerre»), задокументировав тот хаос и ужас, в который повергла Европу Тридцатилетняя война. В XIX веке Франциско Гойя также сделал свой цикл офортов «Бедствия войны» («Los Desastres de la Guerra»), посвященную борьбе за независимость Испании и изображавшую последствия этой бойни. Обе серии соединяли в себе изображения и текст, а по стилю больше напоминали репортажные зарисовки – то есть использовали те качества, которые были положены в основу комиксного искусства впоследствии.

Помимо отсылок к гравюрам известных художников, военные и трагические «рассказы в картинках», как уже было сказано в первой главе, были сформированы рисунками непосредственных очевидцев исторических катастроф (см. стр. 14), некоторые из которых были созданы в сам момент событий. Например, графический роман «Маус» был вдохновлен зарисовками пленников концлагерей⁷⁹, с помощью которых заключенные фиксировали то, что там с ними происходило (*рис. 26*).



Рис. 26 - Mieczysław Kościelniak. Concert Auschwitz. Источник: Сайт музея «Аушвиц-Биркенау».

⁷⁹ Spiegelman A. MetaMaus. P. 50.

Так, комиксные рисунки, парадоксальным образом предлагают более реалистичное представление об истории, самостоятельно выстраиваясь как артефакты; а кинематограф, пытаясь доказать собственную объективность, наоборот теряет в документальности.

Наконец, очевидной тенденцией развития комиксов о трагических моментах истории является стремление художников справиться с пережитым травматическим опытом (непосредственно засвидетельствованным или же унаследованным в виде пост-памяти). И в этом, на наш взгляд, состоит главное отличие кинематографической репрезентации Холокоста от его графических изображений – комикс как будто позволяет проработать травму, чего популярный кинематограф оказывается сделать не в состоянии. Массовое кино всегда покрывает уже существующие визуальные штампы о Холокосте и постоянно обращается к одной и той же его изобразительной стратегии. Фильмы о Шоа представляют собой плоскость (как в качестве экранного отображения, так и в виде внутренней структуры самого фильма), ограниченную определенным хронотопом. Поэтому кино предлагает только инсценировку самого события травмы – оно представляет тот момент, в который случилось непоправимое (в виде погрома в Варшавском гетто в «Списке Шиндлера», депортации в «Жизнь прекрасна» или момента попадания Бруно на территорию лагеря в «Мальчике в полосатой пижаме»), но не дает возможности проанализировать его.

Комикс же наоборот стремится проработать определенный травматический опыт, причем делает это буквально следуя психоаналитическим концепциям. Любой «рассказ в картинках» будто работает на поле лакановских галлюцинаций, которые выполняют функцию защиты и понижения тревоги травмированного субъекта (автора)⁸⁰. Антропоморфные животные из «Мауса» или полностью вымышленные миры

⁸⁰ Бернет Р. Травмированный субъект // (Пост)феноменология: феноменология во Франции и за ее пределами / сост. С. Шолохова, А. Ямпольская. М.: Академический проспект. 2014. С. 127-128.

«Йоссея» и «Завещания Магнето» могут быть восприняты как образы, имеющие галлюцинаторную природу. Например, Рудольф Бернет в статье «Травмированный субъект» пишет о том, что травма – это столкновение с Другим⁸¹ (и в случае комиксов о Холокосте этот Другой принимает вид национальной идентичности, семьи или популярного дискурса о геноциде). Этот опыт оказывается невыносим для субъекта, и он начинает галлюцинировать относительно того, что могло бы случиться (как это делает Джо Куберт в попытке представить себе, а что, если бы его семья осталась во время войны в Польше). Галлюцинации оказываются проекцией страхов художников так же, как и их защитой.

Для читателя же травма Холокоста, существующая в его подсознании, прорабатывается через непосредственную физическую встречу с Другим, которым становится сам графический текст. Так как комикс нацелен на одного-единственного субъекта, взаимодействие с ним запускает все механизмы травмы как психического явления – «другой [как художник] травмирует меня собственной травмой»⁸². Комикс изначально идет от автора и его истории и всегда представляет личное высказывание, даже когда оно вписывается в жанр экшн. Кинематограф же наоборот существует как коллективный опыт и тем самым кардинально отличается от опыта чтения графического романа, который всегда происходит один на один с текстом.

Таким образом, комиксы о Холокосте становятся не только носителями воспоминаний, но также превращаются в физические (и индивидуальные) воплощения травмы, а встреча с ними в плане проработки всеобщего исторического травматического опыта может быть эффективнее, чем простое разыгрывание исторических фактов, предлагаемое в кино.

⁸¹ Ibid. P. 137.

⁸² Ibid. P. 142.

ГЛАВА 3. Актуальность и уникальность комикса

Актуальность комикса исходит из актуальности рисованного изображения как исторического явления. Как было показано в предыдущих главах, зарисовки всегда играли важную роль в документации исторических событий, предлагая зрителям информацию из первых рук. Комиксы же вышли из этого стремления газетчиков оперативно получать и ярко оформлять новостные сюжеты и, начиная с XIX века, стали завсегдатаями газетных репортажей. Существует анекдот о Уильяме Р. Херсте, владельце «New York Journal», который послал Фредерика Ремингтона, одного из своих штатных художников, делать скетчи во время кубинского восстания против испанского правления. Когда Ремингтон прислал телеграмму с просьбой вернуться домой, так как на Кубе, как оказалось, не было ни намека на бунт, Херст ответил художнику следующее: «Пожалуйста, останьтесь. Вы предоставите картинки, а я предоставлю войну»⁸³. Независимо от того, правда это или нет, этот анекдот выражает определенное ощущение, что рисунки были важны для документальной газетной среды больше, чем сам информационный повод в виде войны. Изображения превратились в катализаторы действия и обрели власть над действительностью.

Активное развитие комикса в настоящее время, в эпоху глобальных войн и жестокости, говорит о необходимости появления форм эстетического выражения, которые могли бы выдерживать столкновение с современной историей и новой травмой и были бы способны визуально документировать их.

Во второй половине XX века после завершения Второй мировой войны в Европе наступило время «конца истории». Холокост стал финальной точкой – ground zero, – после которой в культурном поле образовались тишина и пустота. Жан Франсуа Лиотар писал о том, что Шоа стал концом не только

⁸³ “Please remain. You furnish the pictures, and I’ll furnish the war.” – Chute H. L. Disaster Drawn... P.11.

истории, но и здравого смысла, так как факт его события стал тем нечто, которое оказалось совершенно невозможно измерить⁸⁴. Конец истории также привел к возникновению тенденции сакрализации отсутствия в искусстве и разыгрывания отказа от постановки (*staging the refusal to stage*⁸⁵).

По словам Саула Фридлендера, чем больше мы знаем о Холокосте, тем меньше мы его понимаем, и это непонимание превращается в невозможность артикулировать и осознать его⁸⁶. Поэтому неизменно возникает вопрос, как Шоа может быть репрезентирован в каком-либо художественном медиа, если при попытке перевести еврейский геноцид в известные визуальные формы, появляется скептицизм об уместности подобной манипуляции. Тем не менее, на наш взгляд, эти попытки перевода Холокоста в текст необходимы, и комикс становится уникальной формой, способной справиться с подобной задачей.

Арт Шпигельман писал в своих заметках о «Маусе», что «возможно, вульгарные, полулитературные, безыскусные книги комиксов и являются той самой подходящей формой для выражения невыразимого»⁸⁷. Ведь знак в комиксе не просто является подражательным, но порождает собственную феноменологию. Жан-Люк Нанси в «Основе образа» («*The Ground of the Image*») описывал знак-образ как нечто, «что вырывает вещь из его обыденного присутствия и переносит его в “presence”, в *praes-entia*, в бытие-вне-напротив-себя, разворачивает его в направлении извне [...] Это не присутствие “для предмета” (это не репрезентация в обычном, миметическом смысле слова). Напротив, это, если можно так выразиться, “присутствие предметом”. В образе или образом, и только так вещь утверждается как

⁸⁴ Lyotard J.-F., cited in Kaes. A. Holocaust and the End of History... P. 207.

⁸⁵ Nancy J.-L. *The Ground of the Image* / trans. J. Fort. NY: Fordham University Press, 2005. P. 48.

⁸⁶ Friedlander S., cited in Kaes. A. Ibid. P. 207.

⁸⁷ “Maybe vulgar, semi-literate, unsubtle comic books are an appropriate form for speaking the unspeakable.” – Chute H. L. *Disaster Drawn*... P. 178.

объект. Вещь представляет себя»⁸⁸. Эта идея Нанси соотносится с тем типом визуального присутствия, которое производится «Маусом» и другими графическими повествованиями. Нанси раскрывает природу образа вообще, отсылая к перевернутому наружу образному присутствию, но его идея прекрасно укладывается в феноменологию комикса, так как комикс с помощью присущих ему непрозрачных линий и белых межкадровых пробелов создает этот образный эффект выворачивания вовне.

Кроме того, рассуждая о все еще живых спорах о репрезентации Холокоста, Нанси выделяет очень важную эстетическую черту художественных текстов о Шоа, которая характеризуется как «то, что противоположно обнищанию чувств: не плотное и тавтологичное присутствие, которое подавляет субъекта, а представление открытого отсутствия внутри произведения – внутри его чувственного представления»⁸⁹. Эта идея описывает важную характеристику комиксов о Холокосте как визуально-вербального свидетельства: одновременно с его богатым чувственным опытом – тактильным ощущением книги, процессами чтения и смотрения – реципиент сталкивается с открытым отсутствием – с пустыми пространствами между кадрами. По словам Нанси, «критерий репрезентации Освенцима может быть обнаружен лишь следующим образом: это такое открытие – интервал или рана – которое не демонстрируется как объект, но скорее вплетена в сам уровень репрезентации, в саму ее текстуру»⁹⁰. Комикс

⁸⁸ “The image is what takes the thing out of its simple presence and brings it to pres-ence, to *praes-entia*, to being-out-in-front-of-itself, turned toward the outside ... This is not a presence “for a subject” (it is not a “representation” in the ordinary, mimetic sense of the word). It is, on the contrary, if one can put it this way, “presence as subject.” In the image, or as image, and only in this way, the thing – whether it is an inert thing or a person – is posited as subject. The thing presents itself.” – Nancy J.-L. *The Ground of the Image*. P. 43.

⁸⁹ “Exactly the opposite of an impoverishment of the sensory: not a thick and tautological presence before which one prostrates oneself but rather the presentation of an open absence within the given itself – within its sensory presentation.” – Ibid. P. 60.

⁹⁰ “The criteria of a representation of Auschwitz can only be found in this demand: that such an opening – interval or wound – not be shown as an object but rather that it be inscribed right at the level of representation, as its very texture.” – Ibid. P. 86.

же как раз формируется через эти интервалы – они становятся его центральными, конститутивными элементами отсутствия, ощущаемого в действительности.

Тем не менее, несмотря на кажущуюся очевидной грамматику комикса и разработанность ее феноменологического значения, в современной историографии по-прежнему споры вызывает вопрос о легитимности комиксной репрезентации событий прошлого. Дискурс Холокоста, как уже было сказано выше, центрирован на сложности процесса создания исторической записи, опирающейся на свидетельства очевидцев, которые считают своей моральной обязанностью рассказать последующим поколениям о том, что они пережили. Большое внимание уделяется тому, как эта запись создается: автор должен описать реальность, которая становится выражением невозможности, и в то же время он должен убедить аудиторию в том, что какие бы он не предпринимал изменения, они не искажают историю, а наоборот, разъясняют действительность и выделяют ее важные моменты. В историографическом дискурсе Холокоста существует мнение, что написание его истории требует великой осторожности в оформлении создаваемого текста, его риторике и в использовании сюжетных конструкций. Несмотря на то, что при обращении к событиям прошлого историк обладает набором структурных и нарративных элементов, среди которых он волен выбирать, некоторые исследователи считают, что при разговоре о Шоа этот набор должен быть ограничен. И хотя кто-то акцентирует важность и необходимость интерпретации в историческом письме, многим кажется, что исследование еврейского геноцида требует большей объективности⁹¹. Опасность отрицания различных возможностей репрезентации Холокоста состоит в том, что это может быть истолковано как чрезмерная узкость и интеллектуальная нетолерантность.

⁹¹ Chapman J. et al. Comics, the Holocaust and Hiroshima. P. 5

Однако такие теоретики, как Саул Фриландер и Хайден Уайт, придерживаются мнения, что для написания истории необходим субъективный взгляд автора⁹². Ведь сложность в следовании одной объективной модели состоит именно в том, что при изображении исторических событий часто возникает повторение одной и той же реалистической модели, которая не может быть ни оспорена, ни проинтерпретирована (подобное и происходит с изображением Холокоста, что заметно при взгляде на любую кинематографическую выборку). Подобные исторические источники, содержащие повторяющийся вплоть до мельчайших деталей один и тот же нарратив, как ни парадоксально, вызывают недоверие и отторжение. Подобный историографический парадокс соотносится с появлением описанной выше постдоковской традиции визуального изображения в пику классическому документальному типу повествования, уже запятнавшему свою репутацию. Поэтому, возможно, история (так же, как и любые научные теории) должна быть фальсифицируема для того, чтобы стать правдивой⁹³. И комикс способен стать тем медиумом, который готов предоставить все средства для осознания события через фальсификацию.

Графический рассказ – это всегда о «переделывании», «переизобретении» того, что уже есть и что уже было, это борьба между двумя полюсами. И каждый раз, когда мы читаем, эта борьба разворачивается по-новому. Вопрос о сущности комикса не исчерпывается определением о последовательности изображений. Комикс – это искусство множественности или даже «искусство воровства»⁹⁴. Комикс превращается в то, что Вальтер Беньямин называл «технической воспроизводимостью». В «Краткой истории фотографии», определяя понятие ауры, он пишет следующее: «Изо дня в день все более неодолимо проявляется потребность владеть предметом в непосредственной

⁹² Ibid.

⁹³ Поппер К. Логика и рост научного знания / сост. В. Садовский. М.: Прогресс. 1983. С. 54.

⁹⁴ МакКлауд С. Суть комикса. С. 21.

близости в его изображении, скорее в репродукции. А репродукция, как показывают иллюстрированный еженедельник или кинохроника, несомненно, отличается от изображения. В изображении уникальность и длительность так же тесно соединены, как мимолетность и повторяемость в репродукции»⁹⁵. Однако аура комикса, как кажется, сосредотачивается именно в его повторяемости – именно в близости читателя к самому произведению, массовой сущности комикса, который должен быть увиден многими. Независимо от формата, комикс издается определенными тиражами (а в цифровом варианте веб-комикса или комикса, перенесенного в электронный вид, он просто становится набором битов и байтов, которые гуляют между миллионами пользователей, абсолютно не претендуя на уникальность и единственность). Таким образом, уникальной особенностью комикса оказывается его способность фальсифицировать не только сам факт произошедшего события (как это делается в работах «Йоссель» или «Завещание Магнето»), но и ставить под сомнение концепцию единственности как главную составляющую дискурса Холокоста.

Тем не менее, в современном мире существует запрет на отрицание крупных травматических событий прошлого, и этот запрет ведет к ограничению интерпретативных возможностей не только историографов, но и деятелей искусства. Так, произведения литературы и кинематографа оказываются зажаты в рамках той стандартной модели репрезентации, в которую их вогнал классический исторический дискурс. Как мы уже видели, известные произведения о Холокосте, созданные в конце XX-начале XXI века содержат стандартную структуру противопоставления безобразного, тупого нацистского зла и его безликих жертв в полосатых одеждах. Это противопоставление всегда наделено определенными атрибутами, изображения которых появляется в текстах независимо от избранной репрезентативной стратегии.

⁹⁵ Беньямин В. Краткая история фотографии. М.: AdMarginem. 2013. С. 23.

Комикс же как будто пытается разорвать этот порочный круг постоянного переписывания одной исторической схемы, создавая новое восприятие прошлого. Он позволяет расширить дискурсивное поле исторических катастроф и дает читателям по-новому посмотреть на них за пределами уже достаточно широкого их освещения в культуре. Конечно, комикс не меняет само событие, но он может заставить посмотреть на него иначе; и он даже не ломает стереотипы изобразительной традиции трагедий прошлого, однако он использует другие, невозможные для кино визуальные образы (например, изображая евреев в виде мышей). Также с помощью кадрирования и ограниченности изображений форма комикса работает с несостоятельностью любой репрезентативной стратегии, подчеркивая буквально, с помощью рамок кадров, ту субъективность, которая всегда возникает при выборе эпизода для исторического рассмотрения. Таким образом, комикс открывает возможность говорить о трагедиях прошлого, в частности о Холокосте, и десакрализирует их.

Историк и литературовед Энн Уайтхэд рассматривала техники романистов и то, как множество точек зрения и разобщенных повествований, присутствующие в романах, иногда опровергают, а иногда усиливают друг друга, тем не менее всегда помогая передать некий травматический опыт, неспособность создать связное повествование о событиях и сильную нужду в нем⁹⁶. Все эти техники хорошо используются комиксом, который может быть нарисован с разных точек зрения и оказывается способным манипулировать временем в той же степени, что и роман. Комикс может работать с визуальными намеками на пережитую историю и ее следами. Он представляет не только события, но и прошлые и настоящие чувства субъекта.

Возможно, самой уникальной способностью комикса как культурного документа является одновременность, симультанность, с которой он бомбардирует читателя монтажом нескольких изображений, идей и эмоций,

⁹⁶ Whitehead A., cited in Chapman J. et al. Comics, the Holocaust and Hiroshima. P. 9.

чтобы создать репрезентацию непонимания, испытываемую после переживания травматического опыта. Последовательное изобразительное повествование, каким является комикс, наиболее успешно в его особом умении репрезентировать силу флэшбэков и опыта непонимания, переживаемого субъектом во время трагедии. Комикс может воспроизводить одни и те же кадры для усиления напряжения и создания эффекта ужасного. Кроме того, навязчивые повторы становятся параллелью работы травмы как психического явления – постоянного возвращения в памяти к трагическому опыту в попытках понять его смысл (см. стр. 57).

Арт Шпигельман смотрит на комикс еще шире и считает, что данная форма вообще представляет модель человеческого мышления, говоря о том, что «мы мыслим комиксами – картонами»⁹⁷. Комикс уже доказал, что он хорошо умеет рассказывать приключенческие истории и анекдоты, но небольшой набор изображений и непосредственность медиума, который имеет что-то общее с рукописью, наделяет комикс определенной степенью интимности, что делает комикс подходящей формой для написания автобиографий⁹⁸.

И наконец, способ рисования комиксов – частое использование дилетантской манеры изображения, жанра карикатуры или скетча для репрезентации сложных исторических тем вроде Холокоста – создает неповторимый почти шоковый эффект от прочтения.

Таким образом, комикс дает возможность как обнаружить культурные коллективные ловушки памяти, так и просто рассказать историю из жизни; он предлагает читателям увидеть новую сторону исторической катастрофы и посмотреть на ее очевидцев вне ареола жертвы. Комикс способен соединить в себе теорию травмы, ее репрезентацию, а также стать физическим

⁹⁷ Spiegelman A. *MetaMaus*. P. 73.

⁹⁸ Spiegelman A. *Barefoot Gen: Comics After the Bomb // Barefoot Gen: A Cartoon Story of Hiroshima / Keiji Nakasawa*. NY: Last Gasp. 2004. P. 1.

воплощением самого явления; он может быть не только идеальной формой для демонстрации несостоятельности одной-единственной дискурсивной модели о Холокосте, но и способен развить дискуссию о значении опыта обычных людей в ней. Комикс может представить прошлое, настоящее и будущее на одной странице и смешать их в одном кадре. Наконец, он способен добавить новые оттенки известной истории, буквально изобразив неизобразимое.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Comic strips, comic panels, графические романы и иллюстрированные альбомы с подписями – это разные виды одного изобразительного метамедиума, который не исчерпывается перечисленными видами визуальных повествований. Спектр комиксных репрезентаций исторических событий огромен. «Рассказы в картинках» способны представить читателям и сюжеты местных военных конфликтов, и фронтовые зарисовки, и репрезентацию мировых катастроф, и сценки из жизни и быта заключенных. Комикс дает возможность как проработать культурную коллективную травму, так и просто рассказать историю из жизни; он предлагает читателям увидеть новую сторону военных действий и посмеяться над главой враждебного государства. Комикс вдохновляет и вносит новый свежий взгляд на историю.

Явление комикса о Холокосте, разобранные в данной работе, является достаточно разнообразным, и Шоа в графических текстах оказывается изображен в совершенно непохожих жанрах, стилях и качествах. Однако между всеми описанными выше новеллами и комиксами существует одно важное сходство – они ломают стереотип о возможности говорить о геноциде исключительно с возвышенной интонацией, в то же время, не упрощая само повествование. Комиксы о Холокосте предлагают новый способ артикуляции травмы, присущей глобальному сообществу, а также расширяют потенциальные возможности визуального искусства для репрезентации трагических событий вообще.

Рассуждая о фотографии, Сьюзан Сонтаг писала: «Огромный фотографический каталог несчастий и несправедливостей в мире сделал зрелище жестокостей отчасти привычным, и ужасное стало казаться более обыкновенным, знакомым, далеким, неизбежным [...] В эти последние

десятилетия “озабоченная фотография” не только пробуждала совесть, но и в такой же, если не в большей мере глушила»⁹⁹.

Поэтому в современном мире, где ужасное стало казаться привычным и банальным, а зритель и читатель пресыщены визуальным контентом, комикс лучше доносит свой посыл до реципиента, нежели документальная фотография или художественный фильм. Рисованные изображения не встречают преград при их восприятии из-за предыдущего опыта чтения детских иллюстрированных книг или массовых комиксов. Карикатурные, анимационные или намеренно дилетантские манеры изображения в графических романах, комиксовых стрипах или кадрах часто рознятся с темами войны, геноцида или лагерной жизни. Они оказываются несопоставимы по «силе влияния» на воспринимающего субъекта, и поэтому чаще вызывают шок и заставляют читателя активнее работать с текстом. Таким образом, комикс оказывается важным и актуальным медиумом для репрезентации и интерпретации исторических событий, открывая новую точку зрения на прошлое и настоящее.

⁹⁹ Сонтаг С. О фотографии. М.: AdMarginem. 2015. С. 33.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Абдуллаева З. Постдок. Игровое/неигровое. М.: Новое литературное обозрение. 2011. 480 с.
2. Адорно Т. Негативная диалектика. М.: Научный мир. 2003. 374 с.
3. Александер Д. Культурная травма и коллективная идентичность // Социологический журнал. №3, 2012. 6-40 сс.
4. Базен А. Онтология фотографического образа // Что такое кино?, сб. ст. / пер. с фр. В. Божовича и Я. Эпштейн. М.: Искусство. 1972. 382 с.
5. Барзах А. О поэтике комикса // Русский комикс, сб. ст. М.: Новое литературное обозрение. 2010. 9-52 сс.
6. Беньямин В. Краткая история фотографии. М.: AdMarginem. 2013. 144 с.
7. Бернет Р. Травмированный субъект // (Пост)феноменология: феноменология во Франции и за ее пределами / сост. С. Шолохова, А. Ямпольская. М.: Академический проспект. 2014. 123-144 сс.
8. Визель Э. Ночь / пер. с фр. Е. Клокова. М.: Книжники. 2017. 176 с.
9. Желнов А. Миру – миф! // Петит. Октябрь, 2003. URL: http://www.ng.ru/ng_exlibris/2003-10-23/7_petit.html (дата обращения: 11.05.2017)
10. Леви П. Канувшие и спасенные / Пер. с итал. и примеч. Е. Дмитриевой. М.: Новое издательство. 2010. 196 с.
11. Ломаско В., Николаев А. Запретное искусство. СПб: Бумкнига. 2011. 156 с.
12. Лотман Ю. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. URL: <http://www.lib.ru/CINEMA/kinolit/LOTMAN/kinoestetika.txt> (дата обращения: 10.05.2017)
13. МакКлауд С. Суть комикса / пер. с англ. Студия А7. NY: William Morrow Paperbacks. 1994. 216 с.

14. Поппер К. Логика и рост научного знания / сост. В. Садовский. М.: Прогресс. 1983. 604 с.
15. Рансьер Ж. Разделяя чувственное / пер. с фр. В. Лапицкого, А. Шестакова. СПб: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге. 2007. 264 с.
16. Савицкий С. Обыкновенная история жертв // Русский комикс, сб. ст. М.: Новое литературное обозрение. 2010. 305-314 сс.
17. Сонтаг С. О фотографии. М.: AdMarginem. 2015. 272 с.
18. Сонтаг С. Смотрим на чужие страдания / пер. с англ. В. Голышев. М.: AdMarginem. 2014. 96 с.
19. Фрейд З. Печаль и меланхолия // Психология эмоций. Тексты / под. ред. В. Вилюнаса, Ю. Гиппенрейтер. М.: Изд-во Моск. ун-та. 1984. URL: <http://psyberlink.flogiston.ru/internet/bits/freud1.htm> (дата обращения: 17.05.2017)
20. Шпигельман А. Маус: рассказ выжившего / пер. с англ. В. Шевченко. М.: Аст. 2014. 296 с.
21. Эко У. “Касабланка”, или Воскрешение Богов // Киноведческие записки. № 45, 2000. 53-56 сс.
22. Ben-Ghiat R. Life Is Beautiful [La vita è bella] by Elda Ferri, Gian Luigi Braschi, Roberto Benigni and Vincenzo Cerami // The American Historical Review. Vol. 104, №1, 1999. 298-299 pp.
23. Berger J. Berger on Drawing. Aghabullogue: Occasional Press. 2005. 156 p.
24. Blich В.В. The Holocaust in Comics / trans. В. Smedley. History and Theory: The Protocols. №15, 2010. 61 p.
25. Bower К.М. Holocaust Avengers: From “The Master Race” to Magneto // International Journal of Comic Art. Vol. 6, № 2, 2004. 182-194 pp.
26. Brown M. Of “Maus” and Men: Problems of Asserting Identity in a Post-Holocaust Age // Studies in American Jewish Literature (1981-). Vol. 12, 1993. 134-140 pp.

27. Chapman J., Ellin D., Sherif A. Comics, the Holocaust and Hiroshima. London: Palgrave Macmillan UK. 2014. 78 p.
28. Chapman J., Hoyles J., Kerr A., Sherif A. Comics and the World Wars. London: Palgrave Macmillan UK. 2015. 217 p.
29. Charlson J. L. Framing the Past: Postmodernism and the Making of Reflective Memory in Art Spiegelman's Maus // Arizona Quarterly. Vol. 57, №3, 2001. 91-120 pp.
30. Chute H. L. Disaster Drawn: Visual Witness, Comics, and Documentary Form. Cambridge: Harvard University Press. 2016. 376 p.
31. Chute H. L. "The Shadow of a past Time": History and Graphic Representation in "Maus" // Twentieth Century Literature. Vol. 52, №2, 2006. 199-230 pp.
32. Claremont C., Cockrum D. The Uncanny X-men #161. NY: Marvel Comics. 1982. 23 p.
33. Des Pres T. Holocaust Laughter? // Writing and the Holocaust / ed. B. Lang. NY, London: Holmes & Meier. 1984. 216-233 pp.
34. Doherty T. Schindler's List by Steven Spielberg, Gerald R. Molen and Branko Lustig // Cinéaste. Vol. 20, №. 3, 1994. 49-51 pp.
35. Eisner W. A Life Force. NY: DC Comics. 2001. 139 p.
36. Farley C. We Are On Our Own: A Memoir by Miriam Katin // The California Journal of Women Writers. 2014. URL: <https://journalwomenwriters.wordpress.com/2014/07/30/we-are-on-our-own-by-miriam-katin/> (дата обращения: 05.05.2017)
37. Gellately R. J. Between Exploitation, Rescue, and Annihilation: Reviewing Schindler's List // Central European History. Vol. 26, №4, 1993. 475-489 pp.
38. Gonshak H. Beyond "Maus": Other Holocaust Graphic Novels // Shofar. Vol. 28, №1, 2009. 55-79 pp.
39. Hirsch M. The Generation of Postmemory // Poetics Today. №29 (1), 2008. 103-128 pp.

40. Kaes A. Holocaust and the End of History: Postmodern Historiography in Cinema // Probing the Limits of Representation. Nazism and the “Final Solution” / ed. S. Friedlander. Cambridge, Mass.: Harvard University Press. 1992. 206-222 pp.
41. Katin M. In Plain Sight // World Literature today. Vol. 81, No. 6, 2007. 14-18 pp.
42. Katin M. We Are On Our Own. Montreal: Drawn & Quarterly. 2006. 136 p.
43. Kichka M. Second Generation: The Things I Didn't Tell My Father / trans. K. Montana. Paris: Dargaud, Europe Comics. 2016. 104 p.
44. Kubert J. Yossel: April 19, 1943. NY: ibooks. 2003. 144 p.
45. Kukkonen K. Beyond Language: Metaphor and Metonymy in Comics Storytelling // English Language Notes. Vol. 46, №2, 2008. 89-98 pp.
46. Laga B. Maus, Holocaust, and History: Redrawing the Frame // Arizona Quarterly. Vol. 57, №1, 2001. 61-90 pp.
47. Latour B., Weibel P. Iconoclasm: Beyond the Image Wars in Science, Religion and Art. Cambridge: MIT Press. 2002. 703 p.
48. Lee S., Kirby J. The Uncanny X-men #1. NY: Marvel Comics. 1963. 24 p.
49. Leventhal R.S. Art Spiegelman's MAUS: Working-Through The Trauma of the Holocaust // Responses to the Holocaust: A Hypermedia Sourcebook for the Humanities. The Institute of the Advanced Technology and Humanities, Virginia. 1995. URL: <http://www2.iath.virginia.edu/holocaust/spiegelman.html> (дата обращения: 02.03.2016)
50. Lund M. The Mutant Problem: X-Men, Confirmation Bias, and the Methodology of Comics and Identity // European journal of American studies. Vol. 10, №2, 2015. 1-18 pp.
51. Malcolm C.A. Witness, Trauma, and Remembrance: Holocaust Representation and X-men // The Jewish Graphic Novel: Critical Approaches / ed. S. Baskind, R. Omer-Sherman. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press. 2008. 144-162 pp.

52. Mandel R. E. From Maus to Magneto: Exploring Holocaust Representation in Comic Books and Graphic Novels // Syracuse University Honors Program Capstone Projects. Paper 846, 2015. 79 p.
53. Marcus M. “Me lo dici babbo che gioco è?”: The Serious Humor of La vita è bella // Italica. Vol. 77, №2, 2000. 153-170 pp.
54. Merina A. Memory in Comics: Testimonial, Autobiographical and Historical Space in MAUS // Transatlantica. №1, 2010. 2-10 pp.
55. Mitchell W. J. T. Comics as Media: Afterword // Critical Inquiry. Vol. 40, №3, 2014. 255-265 pp.
56. Nakazawa K. I Saw It: the Atomic Bombing of Hiroshima: A Survivor's True Story. San Francisco, CA: Educomics. 1982. 48 p.
57. Nancy J.-L. The Ground of the Image / trans. J. Fort. NY: Fordham University Press, 2005. 258 p.
58. O’Neil T. How the Cold War saved Marvel and birthed a generation of superheroes // A.V. Club. Mar 31, 2016. URL: <http://www.avclub.com/article/how-cold-war-saved-marvel-and-birthed-generation-s-233993> (дата обращения: 10.04.2017)
59. Orbán K. Trauma and Visuality: Art Spiegelman's Maus and In the Shadow of No Towers // Representations. Vol. 97, №1, 2007. 57-89 pp.
60. Pak G., di Giandomenico C., Hollingworth M. X-men: Magneto Testament #1-5. NY: Marvel Comics. 2008-2009. 23-32 p.
61. Prager B. The Holocaust without Ink: Absent Memory and Atrocity in Joe Kubert’s Graphic Novel “Yossel: April 19, 1943” // The Jewish Graphic Novel: Critical Approaches / ed. S. Baskind, R. Omer-Sherman. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press. 2008. 111-128 pp.
62. Said E. Introduction. Homage to Joe Sacco // Palestine / J. Sacco. Seattle: Fantagraphics Books. 2003. 2-6 pp.
63. Scully R., Quartly M. Drawing the line: Using Cartoons as Historical Evidence. Clayton: Monash University ePress. 2009. URL:

- <http://books.publishing.monash.edu/apps/bookworm/view/Drawing+the+Line/77/xhtml/chapter07.html> (дата обращения: 02.03.2016)
64. Sontag S. Syberberg's Hitler // The New York Review of Books. 1980. URL: http://www.syberberg.de/Syberberg4_2010/Susan-Sontag-Syberbergs-Hitler-engl.html (дата обращения: 12.05.2017)
65. Soper K. The Comics Go to War // War, Literature & the Arts. Vol. 25, №1, 2013. 1-20 pp.
66. Spiegelman A. Barefoot Gen: Comics After the Bomb. // Barefoot Gen: A Cartoon Story of Hiroshima / Keiji Nakasawa. NY: Last Gasp. 2004. 1-3 pp.
67. Spiegelman A. MetaMaus / ed. H. Chute. NY: Pantheon Books. 2011. 299 p.
68. Viano M. "Life Is Beautiful": Reception, Allegory, and Holocaust Laughter // Film Quarterly. Vol. 53, №1, 1999. 26-34 pp.

ЭЛЕКТРОННЫЕ РЕСУРСЫ

1. Проект "Сколько стоит человек" по рисункам Ефросинии Керсновской. URL: <http://www.gulag.su/project/> (дата обращения: 17.05.2017)
2. Самарский областной историко-краеведческий музей им. П.В. Алабина. URL: <http://www.alabin.ru/> (дата обращения: 17.05.2017)
3. Jewish Virtual Library. URL: <http://www.jewishvirtuallibrary.org/> (дата обращения: 18.05.2017)
4. Memorial and Museum Auschwitz-Birkenau. URL: <http://auschwitz.org/en/> (дата обращения: 18.05.2017)
5. The Guardian, daily newspaper. URL: <https://www.theguardian.com/> (дата обращения: 18.05.2017)

ФИЛЬМОГРАФИЯ

1. Бенини Р. Жизнь прекрасна. Италия: Melampo Cinematografica. 1997. 116 мин.
2. Спилберг С. Список Шиндлера. США: Universal Pictures. 1993. 197 мин.
3. Херман М. Мальчик в полосатой пижаме. Великобритания, США: Miramax Films. 2008. 94 мин.

ПУБЛИКАЦИИ АВТОРА

Гущина А. Мыши и люди: комикс как актуальный медиум для репрезентации и интерпретации трагических событий прошлого // Изотекст: сборник материалов конференции исследователей комиксов 19-20 мая 2016 г. / Рос.гос. б-ка для молодежи; сост. А. Кунин, Ю. Магера. М.: Рос.гос. б-ка для молодежи. 2016. 36-47 сс.