

Санкт-Петербургский государственный университет  
Институт Философии  
Кафедра культурологии, философии культуры и эстетики

## **Рецепция культурной травмы Германии: влияние на эстетическое пространство 60-х годов XX века**

Выпускная квалификационная работа  
соискателя на степень бакалавра  
**Дудинец Валерии Валерьевны**

Научный руководитель:  
доц. Кафедры культурологии,  
философии культуры и эстетики,  
к. филос. н., **Артёменко Н. А.**

Санкт-Петербург  
2020

## Оглавление

<b>Введение</b> .....	3
<b>Глава I: Историко-философский анализ рецепций культурной травмы</b>	
<b>Германии</b> .....	10
1.1. Первая рецепция и первые работы, посвященные травме. Спор Хайдеггера и Ясперса.....	10
1.2. Вторая Рецепция 1968-го года: Студенческое движение и Франкфуртская школа.....	21
1.3. Третья рецепция и сегодняшнее состояние теории немецкой травмы.....	28
<b>Глава II: Характеристика художественного пространства Германии второй половины XX века</b> .....	31
2.1. Свобода, травма, язык.....	33
2.2. Концепт истории и немецкая травма.....	37
2.3. Память и травма.....	40
<b>Глава III: Радикализация диспута об индивидуальной и коллективной травмах. Влияние на эстетические практики 60-х годов XX века</b> .....	45
3.1. Партиципаторное искусство.....	47
3.2. Йозеф Бойс и герменевтическая неразрешимость немецкой травмы.....	49
<b>Заключение</b> .....	55
<b>Список литературы</b> .....	58

## Введение

«Она (Джесси), несомненно, принадлежала к той школе эмигрантов, в восприятии которых нацисты были чем-то вроде племени марсиан, вероломно захвативших их беззащитную отчизну; в отличие от другой школы, которая утверждала, что в каждом немце прячется нацист. Была также третья школа, которая шла еще дальше и заявляла, что нацист прячется вообще в каждом человеке, просто это состояние по-разному называется. Эта школа, в свою очередь, делится на два течения – философское и воинствующе-практическое»<sup>1</sup>. «Земля Обетованная» или «Тени в Раю» - произведение Ремарка 50-ых годов XX века, которое посвящено жизни немецкой эмиграции в США во время Второй Мировой войны. Так как писатель входил в круг немецких интеллектуалов - эмигрантов, не удивляет, насколько точно автор передает нам суждения, существовавшие среди немцев. Приведенная цитата лучше всего описывает уже развивающийся в конце войны и после неё диспут о происхождении нацизма, который интересен не только как отдельный предмет изучения, но и не теряет свою актуальность в контексте изучения культурной травмы Германии, определяющей до сих пор векторы развития немецкой культуры.

Теория травмы в гуманитарной сфере берет свое начало в немецкой науке, в области психоанализа. В начале XX века Зигмунд Фрейд стал рассматривать травму как невроз, истоки появления которого он искал в прошлом своих пациентов. Интерес к травме возник у Фрейда при работе с участниками Первой Мировой войны, на основе сеансов с которыми была написана книга «По ту сторону принципа удовольствия». Его концепция травмы обозначила теоретические рамки для всех последующих моделей изучения травмы в психоаналитическом и гуманитарном пространстве. Для Фрейда травма - это переживание, которое приводит к полному бессилию и крайней беспомощности или иными словами к депрессии, которую через сновидения человек пытается преодолеть. Главный вывод, к которому пришел Фрейд, и который важен для данной работы, это то, что травматический опыт пробивает «защиту от возбуждения»<sup>2</sup> (от немецкого слова *Reitzschutz*), от чего нарушаются механизмы психической защиты человека от внешних возбудителей, то есть разрушаются защита его Я. Так благодаря Фрейду, давшему определение травмы как разрушителя «защиты», сегодняшние исследования,

---

<sup>1</sup>Ремарк Э. М. земля Обетованная//Издательство АСТ, Москва, 2017. С. 88.

<sup>2</sup>Фрейд З. По ту сторону принципа удовольствия// Фобіо. 2013.

посвященные травме, также определяют ее как некий перелом и разрушение дотравматических традиций и нарративов в культуре.

Культура – область, которая сильнее всего реагирует на травму, так как отличается большой инертностью. Так, травма, касающаяся области культуры, и как следствие, влияющая на идентичность индивида и коллектива, будет называться культурной травмой. Одним из первых исследователей, кто дал точное определение термина «культурная травма», был польский социолог Перт Штомпки, который определял культурную травму как резкое и внезапное событие, затрагивающие все сферы общественной жизни. По мнению Штомпки, общество может реагировать на культурную травму двумя способами - адаптироваться к событиям или игнорировать<sup>3</sup>. Под адаптацией Штомпка понимает активное проговаривание и переживание травмы, однако здесь социолог пишет только об инновациях и бунтах, отрицая ритуализм и ретритизм, что для концепта культурной травмы, представленного социологом, является спорным моментом.

Исследования травмы Штомпки строятся на примере Польши после 1989 года, изучается посткоммунистическая травма страны. В центре изучения социолога лежит временной промежуток, на котором обществом выбираются пути проработки и преодоления травмы: адаптация или игнорирование. Однако, рассматриваемый социологом период травмы достаточно мал, что позволяет сделать вывод о том, что при анализе более длительного промежутка в контексте исследования одной травмы становится явным, что в одном обществе, даже одновременно могут существовать разные пути преодоления травмы. Общество, чья травма изучается, остается неизменно, в том плане, что центром изучения является только польское общество, как пример. В самом же обществе происходит постоянная смена поколения, и каждое новое поколение меняет методики проговаривания травмы.

Таким образом, проблема изучения культурной травмы заключается в том, что в первую очередь нужно определить на памяти какого поколения травмы основывается интерпретация событий. Именно поэтому не каждое историческое событие становится травмой, так как главным фактором для формирования травмы служит «сообщество памяти»<sup>4</sup>, которое влияет на процесс социальной и политической проработки памяти и участвует в ее публичной нарративизации.

---

<sup>3</sup>Sztompka, P. Trauma wielkiej zmiany / Warszawa, 2000.

<sup>4</sup>Разумовская Т. А. Диалоги с болью: теория и практика катастрофы рецензия на книгу: травма: пункты: сборник статей / сост. С. Ушакин и Е. Трубина. М. : новое литературное обозрение, 2009. - 936 с // Социологический журнал. 2010. №3.

Если обратиться к отечественным исследованиям культурной травмы, то известен сборник «Травмы:пункты», где Елена Трубина в деталях исследует «феномен вторичного свидетельства»<sup>5</sup>, который заключается в том, что индивид приходит к необходимости осмысления себя с историей своей страны, к выражению своего отношения к событиям в истории. Однако сложность вторичного свидетельства заключается в осуществлении постоянной работы над памятью, что приводит к тому, что следующее поколение не всегда согласно с интерпретацией событий и предлагает новые формы осмысления травмы<sup>6</sup>.

Сергей Ушакин, еще один автор сборника «Травмы:пункты», как и Штомпке определяет травму как разлом, в котором невозможно связать в единое три экзистенциально разных опыта: опыт пережитого, опыт осмысленного и опыт высказанного<sup>7</sup>. Это означает, что помимо проблемы межпоколенческого диспута, существует также проблема проговаривания травмы. Существование одновременно трех разных опытов приводят к тому, что травму невозможно проговорить, невозможно описать сам травматический опыт и выработать к нему единый подход.

Пути осмысления травмы культурой можно заметить в пространстве эстетических практик, в которых травма изменяет привычный нарратив, созданный культурой до ней. Поэтому травму можно считать преодоленной, если культура выработала определенный язык ей проговаривания с учетом уже выработанных самой травмой нарративов, что находит свое выражение в устоявшийся формах интерпретаций травмы. Поэтому цель данной работы - проанализировать особенности немецкой культурной травмы и показать то, как диспут о немецкой травме осмыслялся в эстетических практиках (художественное пространство). И здесь стоит отметить, что поставленная цель в работе довольно грандиозная и требует отдельного большого исследования, что не вписывается в формат выпускной квалификационной работы. Так в данной работе хотелось бы только обозначить тенденции и развития теории о немецкой травме, которые нашли свое место в немецком художественном пространстве.

---

<sup>5</sup>Трубина Е. Феномен вторичного свидетельства: между безразличием и «отказа от недоверчивости» // Ушакин С., Трубина Е. Травма:Пункты. Сборник статей. - Новое литературное обозрение, М., 2009. - С. 171-209.

<sup>6</sup>Разумовская Т. А. Диалоги с болью: теория и практика катастрофы рецензия на книгу: травма: пункты: сборник статей / сост. С. Ушакин и Е. Трубина. М. : новое литературное обозрение, 2009. - 936 с // Социологический журнал. 2010. №3.

<sup>7</sup>Ушакин С. Нам этой болью дышать? // Ушакин С., Трубина Е. Травма:Пункты. Сборник статей. - Новое литературное обозрение, М., 2009. - С. 5-45.

Перед тем, как приступить непосредственно к анализу немецкой культурной травмы, следует обозначить ряд ограничений на исследовательский круг в данной работе. Одним из ограничений является тот факт, что в работе не затрагивается травма Первой Мировой войны и ей феномен в немецкой культуре. Сложность исследования травмы Первой Мировой войны заключается в том, что сегодня в немецком академическом сообществе принято считать, что травма Первой Мировой войны стала причиной возникновения травмы во второй половине XX века. Упоминания о Первой Мировой войне будут в работе, однако, они будут представлены как тенденции, которые привели к нацизму, и не будут отдельно рассматриваться. Еще одно ограничение в работе связано с эстетическим пространством Германии после Второй Мировой войны. Для сжатия материала, что поможет больше сосредоточиться на анализе немецкой травмы, в работе будет представлен только анализ художественного пространства 60-х годов XX века, как момента радикализации диспута о травме.

В ходе анализа художественного пространства Германии после Второй Мировой войны выяснилось, что не все интерпретации травмы актуализируются обществом. Так каждое поколение вырабатывает для себя свой концепт травмы. На это взаимодействие нарративов травмы указывала цитата Ремарка о существовании сразу трех точек зрения на происхождение нацизма. Удивителен тот факт, что в теории немецкой травмы всегда фигурирует цифра три. Так травма в первую очередь интерпретировалась с трех разных позиций: с позиции «палача», «жертвы» и «свидетеля». Осмысление травмы и выработка языка базируется также на трех разных опытах, на которые указывал Ушакин. Таким образом, целесообразным можно считать и деления немецкой культурной травмы на три рецепции, связанных с тремя поколениями в Германии.

О «троичности» немецкой травмы указывал в своей работе «Вопросы к немецкой памяти» Лутц Нитхаммер. В главе «Коллективные размышления» автор книги выделяет три этапа осмысления войны немецким обществом. Так первый этап или первая рецепция развивалась после окончания войны: «первое послевоенное десятилетие жизнь немцев на бытовом уровне была подчинена преодолению непосредственных последствий Второй мировой войны, а на политическом уровне — решениям союзников и затем неравному разделу страны в годы холодной войны. Сочетание этих двух важнейших условий образовывало рамки, в которых сложились паттерны воспоминания о войне, сохранявшие

свое действие очень долго — как на политическом и культурном уровнях, так и на бытовом, и на уровне личных воспоминаний»<sup>8</sup>.

Первая рецепция, в которой еще не актуализируется вопрос о переосмыслении войны и нацизма, общество, философию и культуру волнует вопрос об ответственности, что выражается на примере диспута Карла Ясперса и Мартина Хайдеггера, представленный в работах «Вопрос о виновности» и в «Черных тетрадах». В первой рецепции немецкой травмы важен диспут вокруг понятий «палач», «жертва» и «свидетель». В ходе представленного анализа первой рецепции в работе можно сделать вывод, что позицию «палача» в диспуте занимает Хайдеггер, а «свидетеля» - Ясперс. Роль «жертвы», как не парадоксально, принадлежит Ханне Арендт, которая не только подвела диспут о травме между философами первой рецепции к логическому завершению, но и выразила нарратив травмы для первой рецепции в книге «Банальность зла: Эйхман в Иерусалиме».

Вторая рецепция травмы характеризуется в первую очередь тем, что право на интерпретацию травмы получили только «свидетели», к которым относились немецкие интеллектуалы-эмигранты, как например философы Франкфуртской школы. Нитхаммер характеризует эту рецепцию как фазу борьбы за память о войне и национал-социализме - «...эту войну можно понимать только в связи с национал-социализмом и (это особенно относится к Западной Германии), что Холокост представляет собой важнейший элемент памяти о войне, который навсегда сохранит парадигматическую роль главного, о чем стоит помнить. Такой прогресс познания имел свои издержки — прежде всего они выразились в том, что необработанные военные воспоминания большинства современников оказались изолированы, лишены связи с осмысленным жизненным опытом. Кроме того, в политической сфере воспоминания о войне облеклись в форму затертых инсценированных мемориальных ритуалов»<sup>9</sup>.

Под влиянием текстов и выступлений философов Франкфуртской школы, особенно благодаря Теодору Адорно с его исследованиями тоталитарного в таких работах как «Диалектика Просвещения», «Негативная Диалектика» и «Исследования авторитарного характера», молодое поколение Германии подвергает осмыслению травматический опыт своих «отцов». Однако, их методики оказались настолько радикальными, что их процесс осмысления травмы привел к вытеснению памяти. Поэтому перед поколением третьей

---

<sup>8</sup>Нитхаммер Л. Вопрос к немецкой памяти//Новое издательство. Москва.2012. - С.392.

<sup>9</sup>См. там же. Стр-392

рецепции была поставлена цель осмыслить опыт двух предыдущих рецепций – «Затем наступило время, длящееся до сегодняшнего дня, которое, как мне кажется, характеризуется тем, что в средствах массовой информации и в политической сфере поднимаются одна за другой волны расширения восприятия и выдвигаются вызывающие споры толкования. По главной тенденции эту фазу можно назвать фазой открытия памяти на пороге перехода от коммуникативной памяти современников и свидетелей событий к ориентированной на будущее памяти культуры»<sup>10</sup>.

Иными словами, характерной чертой третьей рецепции является то, что травму больше не обсуждают, обсуждению подлежат только интерпретации травмы. Главный тезис для рецепции был обозначен Алейдой Ассман в работе «Распалась связь времен», который гласит о том, что без концепта культурной травмы сегодня в Германии невозможно мыслить о будущем так каковом и предаваться суждениям о настоящем, так как культура направлена только на осмысление прошлого, в котором видят истоки и пути решения проблем настоящего.

Различия, которые обозначил Нитхаммер в отношении к каждой рецепции, актуальны и для художественного пространства. Так Джулиана Ребентиш в работе «Theorien der Gegenwartskunst» утверждает, что с 1960-х годов XX века, когда новое понимание свободы, истории только устоялось, не существовало привычного разделения на направления в истории искусств, что в свою очередь стало симптомом общего забывания истории. Перед искусством встает вопрос о «Posthistorie» - в какой парадигме должно развиваться искусство после Холокоста.

Проблема осмысления Холокоста (Освенцима) привела к тому, что в художественном пространстве Германии диспут о немецкой травме радикализировался в попытках выработать открытое общественное пространство для проговаривания индивидуального опыта травмы. В период студенческих бунтов искусство перформанса становится важным направлением в искусстве и формирует художественное пространство второй рецепции. Однако, как было уже указано выше, радикализация способствовала вытеснению индивидуальной травмы, что еще раз обострило противостояние индивидуальной и коллективной травмы в немецком обществе.

Таким образом, можно прийти к следующей структуре работы: в первой главе будет представлен историко-философский анализ трёх рецепций культурной немецкой травмы;

---

<sup>10</sup> См. там же. Стр-392

вторая глава посвящена характеристике художественного пространства Германии во второй половине XX века; и третья глава является анализом искусства перформанса, который привел к радикализации диспута о травме; заключении представляет собой попытку осмысления влияния радикализации художественного пространства на дальнейший процесс осмысления культурной травмы Германии.

## **Глава I: Историко-философский анализ рецепций культурной травмы Германии**

### **1.1. Первая рецепция и первые работы, посвященные травме. Спор Хайдеггера и Ясперса.**

«Однако многие люди сомневаются, что это разрушение - реальность. Они предпочитают думать, что произошло что-то случайное, после чего их долг - восстановить старый порядок, обращаясь к старым представлениям о добре и зле и мобилизуя старые инстинкты во имя порядка и безопасности. Они прикрепляют к любому, кто думает и говорит иначе, ярлык “Пророка Апокалипсиса”, мрачность которого грозит навсегда затмить солнце, освещающее добро и зло»<sup>11</sup>. Данной цитатой Ханна Арендт дает характеристику философским текстам от Буркхардта до Шпенглера, которые предвещали кризис культуры или «апокалипсис». Вышеизложенные слова философа также подойдут для описания первого послевоенного десятилетия второй половины XX века в Германии.

Германия после Второй Мировой войны - руины «былого величия и надежд», на которых приходилось отстраивать страну заново. Союзники контролировали все аспекты жизни общества: так цензура была настолько дотошной, что американские власти на своей оккупационной территории закрывали журналы и газеты, потому что не могли редактировать такой большой поток немецкой печати. Однако, обращаясь сегодня к газетным заголовкам и к статьям того периода, можно заметить, что несмотря на жесткие рамки цензуры, обществу позволялось открыто говорить о своем пограничном состоянии после войны: «есть такое место, что расположено между вчера и завтра. Там легко заблудиться. Пустырь без укромных уголков, полный молодых немцев моложе двадцати пяти лет. Нацистская система - это все, что им знакомо. ... Они находятся между вчера, при Гитлере, когда им «было не так уж плохо», и завтра, ... куда идти молодежи, никто сказать не может. От одного другим передается мысль, становится общим мнением: пока не делают выбора, они не совершают ошибки».<sup>12</sup>

---

<sup>11</sup>Арендт Х. О природе тоталитаризма: эссе // Арендт Х. Опыты понимания, 1930-1954. Становление, изгнание и тоталитаризм. - Институт Гайдара, М., 2018. - С. 540-592.- С. 540.

<sup>12</sup>Осбринк Э. 1947 // АД Маргинем Пресс, М., 2019. - С. 48.

Как при восстановлении зданий из-за отсутствия возможностей страна отстраивалась из того, что осталось еще пригодным для эксплуатации, так и культура искала такие «материалы» в своем прошлом. Как результат этих поисков страна вернулась к традициям и тенденция Веймарской Республики, а слышать идеи о создании новых нарративов в культуре общество просто не могло и не хотело. Как сама Арендт писала Карлу Ясперсу: «Мне кажется, что для большинства и немцев, и евреев будет трудно рассматривать любого еврея, который хочет обращаться к немцам в Германии или, как я делаю в этой книге, обращаюсь к европейцам, не как плута или шута. Это не имеет ничего общего с вопросом о вине или ответственности. Я здесь говорю только о фактической стороне дела, как я ее вижу, поскольку никогда не следует отклоняться от фактической основы, не зная, что делаешь и почему»<sup>13</sup>. Обращаясь всегда в письмах к Ясперсу никак иначе как «Lieber Verehrtester» (Дорогой мой; Почтеннишний), Арендт в эссе «Посвящение Карлу Ясперсу», откуда и взята цитата, дает свое понимание и объяснение реакции немецкого общества на любые работы, посвященные анализу национал-социализма и культурной травмы Германии.

Конечно, Яспер не был евреем по происхождению, однако, с приходом нацистов к власти ему пришлось уехать в Базель, так как его жена была еврейкой. Именно в период вынужденной иммиграции Ясперс пишет работы, посвященные вопросу вины и ответственности немецкого народа за национализм. В 1946 году после возвращения в Германию и к преподавательской деятельности Ясперс читает лекции на тему вины и публикует книгу «Вопрос о виновности».

С точки зрения Ясперса, до Второй Мировой войны Германия находилась в пограничном состоянии, причиной которого стала Первая Мировая война. Философ настаивает, что весь немецкий народ виноват в сложившихся духовных и политических условия после войны, которые дали возможность для развития тоталитарного режима в Германии: «То, что победители нас осудили — политический факт, который имеет значительные последствия для нашей жизни, но

---

<sup>13</sup>Арендт Х. Посвящение Карлу Ясперсу // Арендт Х. Опыты понимания, 1930-1954. Становление, изгнание и тоталитаризм. - Институт Гайдара, М., 2018. - С. 367-373.- С. 368.

это не помогает нам в решающем вопросе, в нашем внутреннем духовном возрождении. Здесь мы имеем дело с самими собой»<sup>14</sup>.

По мнению Ясперса, единственным выходом из послевоенной ситуации для страны был исторический самоанализ. Поэтому каждый должен отказаться от иллюзии своего превосходства и взглянуть на себя и на свое прошлое с большей критикой. Философ отмечает, что проанализировать себя не так уж прост, так как человеку тяжело посмотреть на себя с другой стороны, а тем более начать критиковать. Однако, если человек хочет освободиться от чувства вины, то ему придется пересилить собственное эго: «Мы вынуждены очистить себя вне зависимости от того, в чем найдет себя каждый виновным, настолько глубоко, насколько это возможно с помощью реституции, возмещения убытков, внутреннего обновления и (внутренней) метаморфозы. ... Или ощущение вины...постоянно вновь переживаемое нашей совестью, становится основной чертой нашего немецкого самосознания — в этом случае наша душа проходит путь изменения — или мы опускаемся до усредненной незначительности индифферентного простого существования. Тогда никакой искренний поиск Бога больше не разбудит наше сердце, тогда истинная природа бытия больше не будет нам открыта, тогда мы больше не услышим трансцендентное значение нашей возвышенной поэзии и искусства, и музыки, и философии...»<sup>15</sup>.

Проблема принятия вины заключалась скорее не в нежелании обществом пойти по пути Ясперса и отдаться глубокому историческому самоанализу, а в том, от кого идет призыв к анализу. Еврейское происхождение жены отчасти помогло Ясперсу не принять нацизм, из-за чего философ уже тогда «выпал» из немецкого общества. И поэтому его призыв к анализу, его поддержка решений Нюрнбергского процесса воспринимались обществом в штыки. При этом вспомним тот факт, что Ясперс читал свои лекции о виновности уже с 1946 года, когда в аудиториях университета сидели бывшие фронтовики, а большая часть или даже весь педагогический состав состоял из бывших членов НСДАП. Идеи Ясперса явно опережали свое время и были высказаны не тогда, однако, можно утверждать, что ошибка теории Ясперса о вине является больше фактологической, на что указывала философу Арендт.

---

<sup>14</sup>Ясперс К. Вопрос о виновности // URL: <http://padaread.com/?book=69156> (дата обращения: 18.05.2020).

<sup>15</sup>Ясперс К. Вопрос о виновности // URL: <http://padaread.com/?book=69156> (дата обращения: 18.05.2020).

Ошибка заключается в том, что Ясперс не мог знать, что происходит в Германии на самом деле до победы союзников. И поэтому его «незнание» стало основанием для несерьезности восприятия обществом работ философа о вине. Неясность самого анализа могла также послужить еще одной причиной отказа от идей Ясперса. Ведь философ особо не описывает процесс самого самоанализа, утверждая лишь о том, что анализ должен быть сугубо индивидуальным, что каждый должен сам найти свою причину виновности. В исторический момент, когда страна разрушена и разобщена, самоанализ каждого индивида означал бы еще больше разобщенность в Германии. Если из внимания не выпускать исторические факты, на чем настаивает Арндт, то можно заменить, что сразу после войны было ясно, что каждый имеет свой собственный травматический опыт. И опыт одного человека кардинально отличаться от опыта другого, что вряд ли бы привело к общей интерпретации травмы.

Таким образом, отказ от идей Ясперса немецким обществом воспринимался не как отрицание вины, а как несвоевременность проблемы о вине. Первостепенным для общества было восстановление, а самоанализ Ясперса мог бы замедлить этот процесс, на чем настаивал другой немецкий философ - Мартин Хайдеггер.

«Жил был лис, который был так обделен хитростью, что не только постоянно попадал в ловушки, но и не воспринимал различие между ловушкой и не-ловушкой»<sup>16</sup> пишет Ханна Арндт в своем эссе-памфлете «Хайдеггер-лис». Метафора с лисой лучше всего описывает действия Хайдеггера в послевоенное время.

В отличие от Ясперса, Хайдеггер был представителем немецких интеллектуалов, которые с неким восторгом встречали приход Гитлера к власти. Так вопрос о знаке равенства между Хайдеггером и Гитлером актуален (особенно после 2014 года, года публикации «Черных тетрадей» - дневников Хайдеггера) и не решен, так как дебаты вокруг этой темы не утихают до сих пор. Спор о том, на сколько Хайдеггер был нацистов, отчасти удивительным образом развивается во франко-немецком хайдеггеровском сообществе, в котором сторона защиты была французской, а сторона обвинения - немецкой.

---

<sup>16</sup>Арндт Х. Хайдеггер-лис //Опыты понимания, 1930-1954. Становление, изгнание и тоталитаризм. - Институт Гайдара, М., 2018. - С. 592-594. - С. 592.

Сторонники обвинения философа выступают за то, что идеи антисемитизма в тестах Хайдеггер можно найти задолго до прихода Гитлера к власти. Истоки будущего «национализма» Хайдеггера можно увидеть уже в его курсе «О сущности и понятии природы, истории и государства», в котором философ утверждал о важности политики для философии: «Бытие человека политическое ... Мы полагаем первостепенной задачей нашего времени ... назначить политике свойственный ей ранг, научить вновь видеть ее как основной характер человека, философствующего в истории, и как бытие, в котором государство раскрывает себя таким образом, что его подлинно можно назвать способом бытия народа»<sup>17</sup>.

Идеи антисемитского характера встречаются при анализе текстов Хайдеггера, посвященных преобразованию немецкого университета, в которых философ часто обвинял именно евреев в проблемах университета, говоря об еврейском как о разрушительной силе для европейской культуре: «... «еврейское» добилось полнейшей власти, так что даже борьба против «еврейского» и его самого начинается в его собственной вотчине (Botmässigkeit)»<sup>18</sup>. Высказывания, которые были направлены в поддержку антисемитской программы нацистской партии, философ активно высказывал будучи ректором Фрайбургского университета, и факт их популяризации становится основой для того, чтобы объявить Хайдеггера нацистом.

Другие представители хайдеггеровского сообщества выстраивают «тактику защиты», основываясь на другой интерпретации фактов из биографии философа. Раскрывая позицию сторонников защиты Хайдеггера, хотелось бы обратиться к отечественной литературе. Так в статье «Дело Хайдеггера» Бибихин уделяет особое внимание на факт ректорства Хайдеггера, потому что его ректорские речи выдвигаются как доказательство вины национализма Хайдеггера еще до публикации «Черных тетрадей».

Бибихин утверждает, что хоть философ и стремился к административным высотам, но не имея должного опыта работы в администрации и с властью, Хайдеггер быстро отказывается от должности ректора: «В конце того же 1933-го он задумал крупные изменения и перемещения в университете, включавшие

---

<sup>17</sup>Глухов А. Философская ясность: Хайдеггер равно Гитлер//Логос.Москва. Т. 28 №3.2018.-Стр.94

<sup>18</sup>Пайен Гийом От «Черных тетрадей» к финалу«дела Хайдеггера»? // Философско-литературный журнал «Логос». 2018. №3 (124). - С. 51-90. - С. 68.

назначение деканом медицинского факультета того же фон Мёллендорфа, социал-демократа, а деканом юридического факультета профессора Эрика Вольфа, одного из тех, против кого были нацелены злобные плакаты, — и понял, что ему не позволят сами же коллеги, в своем большинстве уже взбаламученные новыми политическими ветрами...»<sup>19</sup>. Бибихин настаивает на том, что симпатия Хайдеггера к нацизму была вызвана тем, что философ увидел в действиях партии и в её программе возможность вернуться к бытию для немецкой культуры. Как только философ понял, что его представление о целях партии расходится с реальными действиями, Хайдеггер сразу же отстраняется от дел.

Тактика защиты Бибихина, на что указывает Мотрошилова, популярна среди защитников философа. Позицию самой Мотрошиловой можно охарактеризовать как нейтральную, где интерес к теме скрывается не в поиске доказательств за или против Хайдеггера, а в попытке понять, что для Хайдеггера означал нацизм. Мотрошилова не критикует ни защитников, ни обвинителей Хайдеггера, однако, утверждает, что линию защиты Бибихина разрушает сам же Хайдеггер, который, понимая, что его ждет суд, сам создает себе систему защиты, которая исказила реальные факты<sup>20</sup>.

Мотрошилова настаивает на том, что термин «Хайдеггер-нацист» парадоксален и противоречив. Факт, что многие немецкие интеллектуалы, которые оставались в Германии, были членами партии Гитлера, лишь вызывает вопрос: почему именно Хайдеггер «поплатился» за связь с режимом?

В ситуации с Хайдеггером его довоенная популярность сыграла решающую роль, так как для партии философ выступал как элемент машины пропаганды для привлечения студентов. Так публичное осуждение Хайдеггера и отстранение его от преподавательской деятельности можно относить к ряду показательных судов над теми, кто был членом национал-социалистической партии. Как писал Ясперс, который по личной просьбе Хайдеггера давал ему характеристику для судебного дела в 1945 году, что суд над Хайдеггером должен стать примером для других преподавателей: «В нашей ситуации к воспитанию молодежи следует подходить с величайшей ответственностью...Стиль мышления Хайдеггера, который кажется

---

<sup>19</sup>Бибихин В. Дело Хайдеггера. Философия Мартина Хайдеггера и современность // [http://www.bibikhin.ru/delo\\_haydeggera#p2640](http://www.bibikhin.ru/delo_haydeggera#p2640). (дата обращения: 18.05.2020).

<sup>20</sup>Мотрошилова Н.В. «Черные тетради» М. Хайдеггера: по следам публикации. Вопросы философии. 2015. [http://vphil.ru/index.php?option=com\\_content&task=category&sectionid=8&id=22&Itemid=52](http://vphil.ru/index.php?option=com_content&task=category&sectionid=8&id=22&Itemid=52)

мне по сути несвободным, диктаторским, некоммуникативным, будет ныне роковым в его преподавательском воздействии...Пока в преподавателе не произойдет подлинного возрождения, которое будет заметно в творчестве, его, на мой взгляд, нельзя допускать к молодежи, ныне почти беззащитной внутренне. Сначала молодежь должна прийти к самостоятельному мышлению»<sup>21</sup>.

Сделав небольшое отступление, нужно вернуться к теме данной работы, а именно понять, что значит для Хайдеггера немецкая травма. Свое понимание причин травмы Хайдеггер раскрывает в критике современного ему общества. По мнению философа, не события Первой и Второй Мировой войны стали причиной немецкой травмы, а ускользание бытия как озарения<sup>22</sup>. Для философа развитие техники стало основной причиной отказа человека от бытийного мышления, так как «современный коллектив подчинен двум механизмам, технике и историческому процессу, которые требуют себе не меньших жертв, чем античный рок»<sup>23</sup>.

По мнению Хайдеггера, политизация народа, идею которой философ узрел в программе национал-социалистической партии, могла бы способствовать прекращению господства техники. Его уважение к Гитлеру и к партии можно прочесть в «Черных тетрадах», как один из самых известных примеров, который к тому же суммирует все высказывания Хайдеггера о партии: «Суть национал-социалистической революции заключается в том, что Адольф Гитлер возвысил и осуществил тот новый дух сообщества до уровня формирующей силы нового порядка народа. Таким образом, национал-социалистическая революция не является внешним принятием существующей государственной власти партией, доросшей до того в достаточной мере, а внутренним перевоспитанием целого народа...»<sup>24</sup>.

Именно за этим «перевоспитанием» Хайдеггер видел возможность смешения техники с царствующей над мышлением позицией, однако, уже в процессе

---

<sup>21</sup>Мионов В., Мионова Д. Ein Knabe, der träumt, или Опынение властью//Логос, М., Т. 28, №3.2018. - С. 149 -182. - С.162.

<sup>22</sup>Бибихин В. Дело Хайдеггера.Философия Мартина Хайдеггера и современность // [http://www.bibikhin.ru/delo\\_haydeggera#p2640](http://www.bibikhin.ru/delo_haydeggera#p2640) (дата обращения: 18.05.2020).

<sup>23</sup>Бибихин В. Дело Хайдеггера.Философия Мартина Хайдеггера и современность // [http://www.bibikhin.ru/delo\\_haydeggera#p2640](http://www.bibikhin.ru/delo_haydeggera#p2640) (дата обращения: 18.05.2020).

<sup>24</sup>Хайдеггер М. Размышления II–VI (Черные тетради 1931–1938) // Института Гайдара, М., 2016. - С. 176.

судебного разбирательства над философом, Хайдеггер скажет, что разочаровался в партии еще до войны, и переоценил замысел Фюрера: «...в 1945 году демонстративное отречение от своих прежних убеждений было для него невозможно, поскольку он не хотел оказаться в дурном обществе тех “приверженцев нацизма”, которые “самым омерзительным образом заявляли о своем переходе на другую мировоззренческую позицию”, желая обелить себя и открыть для себя путь к послевоенной карьере. Требование общественности, чтобы он “дистанцировался” от убийства миллионов евреев, Хайдеггер по праву считал чудовищным. Ведь если бы он решился на такое, это означало бы молчаливое согласие с суждением тех, кто приписывал ему соучастие в геноциде»<sup>25</sup>.

Послевоенные события в Германии Хайдеггер связывает с «потерей сути» немцев, которая была связанна не только с техническим прогрессом, но и с начавшимися процессами американизации культуры. Философ расценивает принятие решений Нюрнбергского процесса и действия стран-победительниц как отказ немцев от своей судьбы: «До чего дошли немцы? Только до того, где они и раньше были – с той разницей, что сейчас они все глупее и глупее отрицают собственную душу, под насмешками чужих и смеясь вместе с ними, бездумно открывают им свою суть и отказываются от нее. Как бы ни были ужасны опустошения и разрушения, которые причинены немцам и их родине, они несравнимы с самоуничтожением, которое совершают они, предавая мышление»<sup>26</sup>.

Анализируя концепт культурной немецкой травмы в работах Хайдеггера, можно сделать вывод, что философ не поддерживал взгляд Ясперса и был оппонентом его теории о виновности. Спор между философами начался еще задолго до публикации «Вопроса о виновности». Причиной конфликта стал тот факт, что и Хайдеггера, и Ясперса относили к экзистенциализму. Хайдеггер же настаивал на том, что его философская мысль не имеет ничего общего с так называемой «экзистенциальной философией» Ясперса, и факт объединения их

---

<sup>25</sup>Сафранский Р. Хайдеггер: Германский мастер и его время // URL: <https://biography.wikireading.ru/128731> (дата обращения 18.05.2020).

<sup>26</sup>Heidegger M. Anmerkungen I-V: (Schwarze Hefte 1942–1948) // Klostermann, Frankfurt a. M., 2015. – S. 84.

концептов в единое философское течение является для Хайдеггера признаком бездумности (Gedankenlosigkeit) эпохи.<sup>27</sup>

Хоть сам Хайдеггер и попросил Ясперса дать характеристику на суде, это не отрицает факт того, что в послевоенные годы Хайдеггер осуждал Ясперса за его выдвижения самого себя как политического философа. Для Хайдеггера Ясперс так и не смог преодолеть «психологию» в своих текстах и теориях, а рассуждать о проблеме послевоенной ситуации Ясперс, по мысли философа, не имел права: «Die Tage bei Jaspers waren mir sehr wichtig. Ich sah, dass man über, die geistige Situation der Zeit,, schreiben kann, ohne vom wirklichen Geschehen berührt zu sein – oder auch nur zu wissen<sup>28</sup>»<sup>29</sup>.

Спор между философами демонстрирует факт существования двух противоположных мнений в первое послевоенное десятилетие: спор между - интеллектуалами-эмигрантами и теми, кто остался в Германии. Однако, именно эти два непримиримых на первый взгляд мнения станут основой для будущего развития диспута о травме. Пока же, перед тем как сделать выводы о специфике формирования первой рецепции травмы Германии, хотелось бы отметить, что анализ рецепции невозможен без мнения еще одной стороны - стороны жертвы. Для рассмотрения позиции жертвы обратимся к работам Ханны Арендт.

Стоит начать с того, что как и Хайдеггер, Арендт не видит в событиях двух мировых войн причин, которые привели к травме. По мнению философа, диспуты о войне не целесообразны, так как природа войны изменилась, она стала более прозорливой. Арендт говорит о возникновении нового типа войны, обсуждение которого становится своего рода подготовлением для новых военных действий<sup>30</sup>.

Однако, Арендт рассматривает специфику Первой и Второй Мировой войны через призму пропаганды. Для Арендт особенность Первой Мировой войны заключалась в том, что во время войны пропаганда занималась укреплением боевого духа и выражением национальной гордости. Опыт же Второй Мировой

---

<sup>27</sup>Yusuf Örneк. Karl Jaspers in den Schwarzen Heften Martin Heideggers // [https://www.academia.edu/38030262/Karl\\_Jaspers\\_in\\_den\\_Schwarzen\\_Heften\\_Martin\\_Heideggers?email\\_work\\_card=view-paper](https://www.academia.edu/38030262/Karl_Jaspers_in_den_Schwarzen_Heften_Martin_Heideggers?email_work_card=view-paper) (дата обращения: 18.05.2020).

<sup>28</sup>Дни с Ясперсом были для меня важны. Я узрел то, как можно писать о «духовном состоянии времени», не затрагивая реальные события - или даже просто не зная. (перевод выполнен мной).

<sup>29</sup>Heidegger M. , Blochmann E. Briefwechsel 1918-1969, Marbacher Schriften // Deutschen Literaturarchiv, Marbach, 1990. - S. 61.

<sup>30</sup>Павлов А. Послесовременность войны.//Логос, М., Т. 29, №3, 2019. - Стр.247-264.

войны показывает, что такого рода пропаганда уже недействительна и не актуальна, поэтому характерной чертой пропаганды было то, что она сама была уже войной и использовалась как подготовка общества для принятия определенных политических решений, создавая иллюзия собственного выбора<sup>31</sup>.

Суть национал-социализма раскрывается не только в особенности работы пропаганды, но и в программности самого режима. Зло нацизма заключается в том, что его совершили чиновники, бюрократы и благодаря их же отчетам это зло стало обозримым: «В жестокости нацистов есть нечто новое и пугающее: она более не соразмерна человеку, но соразмерно чему-то вне человека, какому-то лабораторному прибору или адскому механизму. Жестокость нацистов исходит от промышленной машины или от человека, который целиком превратился в машину».<sup>32</sup>

Пропаганда нацистской Германии делала так, чтобы человек не задумывался над понятиями добра и зла, а выполнял приказ. В книге «Жизнь ума» Арендт пишет о том, что мышление - это смерть при жизни, так как оно зависимо от внешних обстоятельств, от которых человек не может отказаться. Этим внешним обстоятельством является общество: «...человек может полностью самореализоваться только в общественном пространстве...»<sup>33</sup>. Общество не дает воле, другой способности человека, которая является соединением желания и результата, преобладать в человеке, так как представление о результате зависит от общества и от мышления.

Таким образом, по мнению Арендт, наше мышление не свободно, оно определяется обществом, нашей повседневностью и рутинной. Под их контролем человек не может мыслить, и поэтому не может рефлексировать над своими действиями, как того требует Ясперс от палачей: «этот новый тип преступника, являющегося в действительности «врагом человечества», совершает свои преступления при таких обстоятельствах, что он практически не может знать или чувствовать, что поступает неправильно... Словно в последние минуты он [Эйхман] подводил итог урокам, которые были преподаны нам в ходе долгого курса

---

<sup>31</sup>Арендт Х. Подходы к «германской проблеме» // Арендт Х. Опыты понимания, 1930-1954. Становление, изгнание и тоталитаризм. - Институт Гайдара, М., 2018. - С. 212-235.

<sup>32</sup>Фай Э., Финкелькраут А. Арендт про/conta Хайдеггер: дискуссия//Логос.Москва. Т. 28 №3.2018. - С. 183-204. - С.189.

<sup>33</sup>См. там же. - С.193.

человеческой злобы, – урокам страшной, бросающей вызов словам и мыслям банальности зла»<sup>34</sup>. Нацистская машина пропаганды привела к тому, что «тоталитаризм - это самое радикальное отрицание свободы»<sup>35</sup>, которое было достигнуто путем рационализации нашего мышления.

Подводя некие итоги анализа первой рецепции травмы, можно прийти к следующим выводам. Проблема анализа первой рецепции заключается в том, что сразу же после войны в Германии сформировалась два полярных мнения о травме. Одни, чьим представителем является Ясперс, утверждали, что все виноваты в событиях, которые привели страну к тоталитарному режиму. Другие, как Хайдеггер, настаивали на том, что нацизм - это всенародное помутнение, которое было вызвано отказом немцев от бытийного мышления.

Работы Ханны Арендт являются моментом примирения и подведения итогов первой рецепции культурной травмы Германии. Конечно, ей обвиняли в том, что философ скорее сторонник защиты Хайдеггера, даже его адвокат, чем философ, который способен объединить противоположные позиции своих учителей. Однако, именно Арендт дает ту нужную характеристику для первой рецепции травмы: настаивает на том, что причина немецкой травмы является рационализация мышления и жизни общества. Рационализация привела к тому, что человеческая жизнь стала всего лишь цифрой в бюрократическом бланке. Как и Хайдеггер, Арендт утверждает, что началом травмы Германии совпадает с началом развития технологий. Однако, разделяя позицию Ясперса, Арендт настаивает также на том, что неполнота анализа событий Первой Мировой войны стала причиной того, что до сих пор феномен Фюрера определяет развитие страны.

Таким образом, важность первой рецепции немецкой травмы заключается в том, что она определила теоретические рамки концепта. Теперь под немецкой травмой понимается не только определенный исторический момент, но и вся история страны, в которой ищется момент зарождения нацизма. Однако, дать ответ на вопрос о происхождении нацизма поколение первой рецепции не могло, так как потеряность молодежи гитлеровской Германии не давала возможность для анализа травмы.

---

<sup>34</sup>Арендт Х. Банальность зла: Эйхман в Иерусалиме// URL: <https://www.litmir.me/bd/?b=155610>. (дата обращения 18.05.2020).

<sup>35</sup>Арендт Х. О природе тоталитаризма: эссе // Арендт Х. Опыты понимания, 1930-1954. Становление, изгнание и тоталитаризм. - Институт Гайдара, М., 2018. - С. 540-592.- С. 540.

Также причина не возможности активного проговаривания травмы поколением первой рецепции заключалась в том, что их воспоминания объявлялись преступными<sup>36</sup>. Вместо создания пространства для открытого проговаривания травмы странами-победительницами была навязана коллективная травма или комплекс вины. Однако, те же страны не лишили поколение первой рецепции возможности сохранения индивидуального опыта травмы в художественном пространстве, анализом которого займется уже поколение второй рецепции.

## **1.2. Вторая рецепция 1968-го года: Студенческое движение и Франкфуртская школа**

Переходя к анализу следующей рецепции немецкой травмы, в первую очередь нужно понять, что представляла собой политическая ситуация в Германии после Нюрнбергского процесса. Для этого обратимся к тексту Ханны Арентс «Подходы к «Германской проблеме»» - «Для тех, кто хорошо знал Европу в период между двумя войнами, это должно было быть почти шоком - видеть, как быстро те же самые народы, что всего лишь несколько лет назад совершенно не были озабочены проблемами политической структуры, сейчас обнаружили главные условия для будущей континентальной Европы. Под гнетом нацизма они не только вновь уяснили смысл свободы, но и вернулись себе самоуважение, а также обрели новое стремление к ответственности»<sup>37</sup>.

После судебных разбирательств, признания политической вины и начала выплат контрибуций перед правительством Германии встал вопрос о выборе дальнейшего политического пути. Ясно было одно, что вернуться к призывам и к практикам довоенного времени нельзя, так как идеи и символы немецкого милитаризма были разрушены двумя войнами, а возвращение к идеи немецкой нации означало бы возврат к нацистскому режиму и его пропаганде. Однако, чувство единства, которого так долго добивался немецкий народ, было необходимым условием для возрождения страны. Единственным верным путем тогда было объявить о начале нового этапа в истории не только Германии, но и соседних стран: немецкое правительство пришло к необходимости создания объединенной Европы. Идея Европейского союза ознаменовала собой следующую рецепцию в теории немецкой травмы. Вторая рецепция отличается от первой тем, что если

---

<sup>36</sup>Осбринк Э. 1947 // АД Маргинем Пресс, М., 2019.

<sup>37</sup>Арендт Х. Подходы к «Германской проблеме» // Арентс Х. Опыты понимания 1930-1954. Становление, изгнание и тоталитаризм. Институт Гайдара, Москва, 2018. - С. 212-235. - С. 224.

послевоенная рецепция - это своеобразное суммирование, подведение итогов войн, то вторая - это новый этап немецкой травмы, главной целью которого было создание новых нарративов в культуре.

Арендт пишет о том, что создание Европейского союза означало для Германии также решение «германской проблемы» - вопроса об единстве. История Германии создала условия для возникновения немецкого характера, который связан с поздним становлением Германии как единой нации и с ситуацией после Первой Мировой войны, с ее инфляцией и безработицей. Эти условия создали «вакуум», который способствовал распаду социальных и политических структур не только Германии, но и Европы: «По-настоящему беда была не в немецком национальном характере, по крайней, в том, что он более не играл никакой роли в политике Германии. Он в той же степени принадлежит прошлому, что и германский милитаризм или национализм»<sup>38</sup>. Поэтому перед немецким обществом стояла задача построить новую наднациональную идентичность.

Поколения первой рецепции травмы не могло осуществить задуманный замысел и создать новые нарративы в культуре: «как вести себя и как поступать с народом, в котором границы, отделяющие преступников от нормальных людей, ... стерты настолько, что никто в Германии не может сказать, с кем он имеет дело - с тайным героем или с бывшим массовым убийцей»<sup>39</sup>. Бессилие в реализации идеи объединенной Европы было обосновано еще тем, что новая Европа требовало нового понимания свободы. Поколение, не знавшие свободы, не могло вложить в новую Европу ее идеалы. Как верно отмечает Арендт, миссия поколения первой рецепции травмы заключалась в том, чтобы обозначить новый вектор развития культуры, но воплотить их придется только следующему поколению - поколению, не имеющему травматического опыта.

Поколением второй рецепции были студенты, которые по сути своей представляли собой политическое движение, занимавшееся радикальной критикой и борьбой с политическими режимами старой Европы. Будучи движением протеста, они протестовали против всего: против капитализма и советского коммунизма, против старшего поколения, против нацизма. Несмотря на схожесть с другими студенческими движениями мира, немецкое движение исходило из своей непосредственной ситуации послевоенного

---

<sup>38</sup>См. там же. - С. 219.

<sup>39</sup>Арендт Х. Организованная вина и всеобщая ответственность // Арендт Х. Опыт понимания 1930-1954. Становление, изгнание и тоталитаризм. Институт Гайдара, М., 2018. - С. 235-252. -С. 241.

времени. Цели студенческих движений в Германии были сформированы не самими студентами, а поколением их отцов.

Так катализатором к активным действиям для студентов был факт, что высокие политические места в правительстве занимали бывшие члены НСДАП. Причиной такого состава правительства стала политическая ситуация в Германии в конце 1940-х годов, когда федеральное правительство Германии все еще страдало от сильной легитимности, поскольку значительная часть населения все еще придерживалась авторитарных убеждений, поэтому студенты поставили собою цель «осуждения народа через его государство»<sup>40</sup>. Их замысел заключался в том, что через «очищение» правительства от национал-социалистов можно будет говорить о переосмыслении опыта поколения первой рецепции травмы обществом.

В Германии осмыслить необходимость переосмысления прошлого студентам помогли тексты философов Франкфуртской школы. Можно сказать, что тексты школы были для студентами программными, так как из-за радикализма студентам было тяжело прийти к единой интерпретации своих целей. Также немалую роль сыграла медиа-известность философа, так Теодор Адорно был один из тех, кто активно критиковал правительство ФРГ. Его публичные выступления на радио, телевиденье и на митингах дали философу большую популярность среди молодежи. При этом многие участники студенческого движения были или студентами Адорно, или свободные слушатели, которые непосредственно попали под влияние философа через его курсы, публичные выступления и публикации.

Критика капитализма, исследования авторитарного государства и идей революционного субъекта, представленные философами школы, оказали значительное влияние на студенческое движение в Германии. Одним из главных программных текстов для студентов была перевыпущенная «Диалектика Просвещения» Адорно и Хоркхаймера, в которой философы ставили цель переосмыслить не только прошлое Германии, но и историю европейской культуры - «Мы, по сути дела, замахнулись ни больше, ни меньше как на то, чтобы дать ответ на вопрос, почему человечество, вместо того чтобы прийти к истинно человеческому состоянию, погружается в пучину нового типа варварства»<sup>41</sup>. Хотя решение переиздать книгу в 1969 году было вызвано актуальностью исследований,

---

<sup>40</sup>Clemens A., Günter C., Bock M.. Die intellektuelle Gründung der Bundesrepublik. Eine Wirkungsgeschichte der Frankfurter Schule // Campus Verlag, Frankfurt am Main, 1999.

<sup>41</sup>Хоркхаймер М., Адорно Т. Диалектика Просвещения. Философские фрагменты // Медиум, М., 1997. - С. 10.

посвященных вопросу происхождению нацизма, однако, в «Диалектике Просвещения» нет рассуждений о будущем Германии. Философы ставили перед собой цель подвергнуть критике историю европейской мысли, в которой как и Хайдеггер, и Арндт философы Франкфуртской школы узрели истоки национал-социализма.

Так если Кант рассматривал Просвещение как освобождение человека от власти природы, то Адорно и Хоркхаймер именно в Просвещение увидели истоки национализма. В «Диалектике Просвещения» философы представили Просвещение не как историческую эпоху, а как совокупность идей, принципов и ценностей европейской культуры. Просвещение для Адорно и Хоркхаймера - это порабощение человечества разумом, создавшего все более искусные бюрократические и административные схемы, которые привели к геноциду. Свое господство разум установил благодаря быстрому развитию науки и техники, требующие от индивида понятийного мышления, которое направлено на познаваемость и упрощение природы.

Однако, намерения господствовать над природой привели к отчуждению от ней, что стало причиной краха идеологии Просвещения. Стремясь к ясному пониманию мира, человечество создало новый миф - миф Просвещения, в котором господствовал рационализм. Суть нового мифа заключалось в том, что Просвещение вселило в человека уверенность в субъект, что он всемогущ. Создавая абсолютный разум, мыслители эпохи пришли к понятиям, которые оказались не способами освобождения, а инструментами порабощения человека культурой Просвещения. Вслед за Хайдеггером и Арндт, Хоркхаймер и Адорно обвиняют рационализм в том, что система мышления созданная им привела человечество к нацизму. Однако, в отличие от философов первой рецепции философы Франкфуртской школы не отказываются от рационализма. Напротив, критику разума философы расценивают как необходимую предпосылку для его спасения.

Возможность спасения разума философы Франкфуртской школы видят в критике среднего класса, который является одним из результатов эпохи Просвещения наряду с капитализмом. Соглашаясь с Арндт, философы настаивают на том, что именно средний класс или буржуазия привела к возникновению системных людей, для которых человеческая жизнь всего лишь цифра: «Однако человек толпы, этот конечный результат “буржуа”, представляет собой международное явление; и лучше не подвергать его большим соблазнам, слепо веря, что только немецкий человек толпы способен на такие

ужасные деяния»<sup>42</sup>. Их критика среднего класса и вместе с тем массовой культуры разоблачает факт, что сегодня субъектом истории остается буржуазия, ибо ее ценности стали универсальными<sup>43</sup> - «Антропоцентричная *hybris* и стремление к господству, определенные Хоркхаймером и Адорно главными чертами Просвещения»<sup>44</sup>.

После публикации «Диалектики Просвещения» философская школа решает углубиться в исследования тоталитарного, так как в молодежном движении философы видели потенциал для изменений в обществе, однако, движение требовала от них поддержки. Так Адорно является одним из первых представителей Франкфуртской школы, кто расширяет поле исследования. Результатом исследований стал целый цикл работ Адорно, посвященный анализу и критике тоталитарного. Например, в работе «Исследования авторитарного характера» замысел состоял в том, чтобы с помощью методов философии, социологии и психологии изучить тип личности тоталитарного общества. Необходимость данного исследования Адорно объясняет тем, что нацистом можно считать не только немца, нацист - результат эпохи Просвещения, что подводит к выводу о том, что нацистом может быть любой носитель европейской культуры.

К признакам авторитарной личности Адорно относит агрессивность и постоянное тяготение к применению и показу силы, деструктивность и цинизм, склонность к дискриминации. Подводя итог исследованиям авторитарной личности, Адорно делает вывод, что авторитарная личность обычно является представителем среднего класса, который поддерживает ценности класса и готов защищать интересы, даже с применением силы. Такая личность не терпит всего объективного, исполненного фантазии, так как нацист - это человек рационального, для него все чувствительное враждебно. Хотя сегодня теория тоталитарной личности Адорно подвергается критике, однако, своим исследованием философ еще раз доказывает тот факт, что буржуазная культура привела к возникновению авторитарной личности, лишенной возможности критического мышления.

Особенности мышления человека тоталитарного режима Адорно совместно с Хоркхаймером описал в «Диалектике Просвещения», однако, философ в своей книге «Негативная Диалектика» предлагает путь освобождения человека от понятийного

---

<sup>42</sup>Арендт Х. Организованная вина и всеобщая ответственность // Арендт Х. Опыты понимания 1930-1954. Становление, изгнание и тоталитаризм. Институт Гайдара, Москва, 2018. - С. 235-252. - С. 248.

<sup>43</sup>Марков Борис Васильевич Незавершенная революция: политическая философия Франкфуртской школы // Вестник СПбГУ. Философия и конфликтология. 2018. №1.

<sup>44</sup>Джеффрис С. Гранд-отель «Бездна». Биография Франкфуртской школы// Ад Маргинем Пресс, М., 2018. - С. 248.

мышления. Как и Арндт, и Хайдеггер Адорно в «Негативной Диалектике» критикует понятийное мышление как результат эпохи Просвещения, который привел к стандартизации мышления и господству стереотипов. Главная задача, поставленная философом в работе, состояла в том, чтобы дать определение и описать непонятийное мышление, которое стоит ближе к реальности и обнаруживается с помощью «логики распада». Таким мышлением для философа является диалектическое мышление, направленное не на синтез, то есть использований понятий, а на разрушения связей и замены их принципом отрицания. В этом смысле диалектическое мышление выполняет освободительную функцию, так как диалектика демонстрирует противоречивость бытия, преодолевая желание человека его упрощать с помощью понятий.

Таким образом, от студентов Адорно требовал переосмысления немецкой травмы, но это переосмысление виделось им не как поиск причин национал-социализма, а принятие противоречивости травмы. То есть в первой рецепции травмы опыт палачей вытесняется, так как он мешал восстановлению страны после войны. При этом Адорно указывает на факт невозможности «перевоспитания» поколения первой рецепции, так как заставить их мыслить диалектически невозможно, поэтому студенческое движение должно было принять факт противоречивости бытия и сформировать новое общество, в котором могут существовать две противоречащие индивидуальные травмы.

Возможности такого общества Адорно оговаривает также в «Негативной диалектике». Так философ настаивает на том, что осмысление Освенцима было невозможным для первого поколения немецкой травмы. Ни палач, ни жертва не могли осмыслить свою травму, так как для этого требуется дистанция между субъектом и событием: «Глубокая разрывная травма лишает жертву защиты от прошлого, делает неспособной к полноценному существованию, и ей, похоже, трудно восстановить человеческую способность забывать. Забвение эффективно только тогда, когда срабатывает механизм темпоральной перестановки: “после” уходит назад в прошлое, а до захватывает будущее, меняясь местами с прошлым, - то, что было, того не было»<sup>45</sup>.

Возможность осмысления опыта первой рецепции получает поколения студентов, так как они обладают той необходимой дистанцией. Так студентам предстояло осмыслить не столько травму, а воспоминания. Для Адорно «осмыслить» означает принятие

---

<sup>45</sup>Подорога В. Память и забвение. Т. В. Адорно и время “После Освенцима” // <http://www.intelros.ru/readroom/nlo/y4-2012/16096-pamyat-i-zabvenie-tv-adorno-i-vremya-posle-osvencima.html> . (дата обращения: 18.05.2020).

противоречивость этих воспоминаний. Именно в принятии их противоречивости состоит суть культурной травмы, как процесса сохранения индивидуальной травмы в культуре. Поэтому главная цель интеллектуала в Германии определялась Адорно как направить студенческое движение на создание общества воспоминаний, где возможно было бы честно и открыто обсуждать прошлое. По мнению философа, только такое общество могло восстановить Германию и создать условия для объединенной Европы. Однако, студенческое движение слишком радикально подошло к «очищению» общества от следов национал-социализма, придя к пониманию того, что поколение их отцов - это поколение палачей. Так радикализм действий студенческого движения, который перерастает в террористические действия RAF, привел к их желанию отделиться от общества и в том числе от Франкфуртской школы, создавая свои собственные коммуны.

Суть конфликта между философом и молодежью заключалась в том, что работы Адорно и философов Франкфуртской школы - это критика современной реали Германии, однако, конкретных действий студентам были не даны. Единственный призыв школы для студентов - протестовать против проработки прошлого, которое вело к замачиванию травмы. Так конфликт со студентами поставил перед школой вопрос о том, как она должна была реагировать на протесты. Хабермас полагал, что стоило применить «стратегию спячки» против студентов. Маркузе, наоборот, считал, что дело критической теории совпадает с делом протестующих, и школа должна поддержать студентов. Адорно отнесся к предложению Маркузе с презрением, считая, что «баррикады — это игра, в которую господа разрешают пока играть»<sup>46</sup>.

Тем не менее, в самом начале событий Адорно выразил солидарность с протестующими, стал важной медиа персоной для студентов. Адорно с сочувствием относился к студенческим требованиям перестройки устаревших авторитарных университетских структур, но в тоже время на лекциях по эстетике философ говорил студентам о важности существования определенных правил. Однако, бушующий уже тогда радикализм студентов стремился разрушить всякое проявление формализма как признака тоталитарного общества. Адорно предостерегал своих студентов от того, что «атакуя демократию, пусть и нуждающуюся в значительном улучшении, вместо того, чтобы противостоять ее врагу» студенческое движение можгло приобрести тоталитарный

---

<sup>46</sup>Джеффрис С. Гранд-отель «Бездна». Биография Франкфуртской школы// Ад Маргинем Пресс, М., 2018. - С. 365.

характер<sup>47</sup>. Такую же позицию по отношению к студенческим движения выразил Хабермас, критикуя Дучке за стремление к революции «любыми необходимыми средствами»: «По моему мнению, он представил волонтаристскую идеологию, которую называли утопическим социализмом еще в 1848 году, но которая в контексте сегодняшнего дня... должна быть названа левым фашизмом»<sup>48</sup>.

Студенты раздражали Адорно все больше и больше, так в письме к Маркузе философ писал, что многие из студентов пытаются «соединить практику с не существующей теорией, демонстрируя тем самым децизионизм, пробуждающий ужасающие воспоминания»<sup>49</sup>. Конфликт между студентами и Адорно привел к тому, что его семинары часто прерывались бастующими студентами, призывающими к реформе курса: «Критическая теория преподается в настолько авторитарной манере, что ее подход к социологии не оставляет места студентам для организации собственных исследований, - гласила распространенная ими листовка. — Мы сыты по горло учебой во Франкфурте и не желаем, чтобы нас превратили в сомнительных политических левых, которые по окончании обучения будут играть роль интегрированных союзников авторитарного государства»<sup>50</sup>.

Таким образом, поставленная Адорно задача перед студентами о создании общества воспоминания не осуществилась в той форме, в которой ее видел философ. Так поставив перед собой цель сделать диспут о травме открытым и общественным поколение второй рецепции не смогло достичь цели из-за радикализма своих действий, которые приобрели антиобщественный характер. При этом в обществе осталась существовать коллективная травма, которая была сформированная после войны для быстрого восстановления страны, продолжала вытеснять индивидуальную травму, не входившую в концепт коллективной вины. Франкфуртская школа призывала студентов осмыслить противоречивость индивидуальной травмы поколения первой рецепции, однако, конфликт возникший между студентами и философами привел к усилению коллективной травмы.

### **1.3. Третья рецепция и сегодняшнее состояние теории немецкой травмы**

---

<sup>47</sup>См. там же. - С. 366.

<sup>48</sup>См. там же. - С. 366.

<sup>49</sup>Джеффрис С. Гранд-отель «Бездна». Биография Франкфуртской школы// Ад Маргинем Пресс, М., 2018. - С. 367.

<sup>50</sup>См. там же. - С. 369..

Сегодняшнее положение концепта травмы Германии почти не изменилось с времен второй рецепции, однако общество третьей рецепции оказалось между традиционными и посттрадиционными сообществами. Радикализм студенческого движения, который был направлен на критику формализма, привел немецкое общество к плюрализму, точнее к праву на свободный выбор принадлежности к сообществу традиций или посттрадиций, установленных студенческим движением<sup>51</sup>. Однако, как удалось выяснить при анализе второй рецепции травмы, плюрализм студентов не включал индивидуальную травму «отцов-палачей» и способствовал вытеснению индивидуальной травмы. Но не смотря на негативную характеристику плюрализма студенческого движения, он попытался создать пространство для проговаривания травмы, не позволяя коллективной окончательно вытеснить индивидуальную травму.

Таким образом, сформировались особенные условия для восприятия третьей рецепции концепта травмы как опыта. На то, что травма сегодня изучается как опыта, в своих работах указывает Сабины Силке<sup>52</sup>, которая определяет феномен травмы как опыт погружения субъекта в пространство травмы, при этом субъект теряет способность критически осмыслить происходящие. В итоге Силке приходит к выводу, что травму познать невозможно, а любая попытка репрезентации травмы является или смещением, или вытеснением.

Об этом же писал Джеффри Александер<sup>53</sup>, утверждая о том, что травма приобретает форму нового образцового нарратива, возникающего, когда социум ощущает на себе травмирующие событие. Это события фиксируется в памяти субъекта и социума, влияя на идентичность в обществе, становясь основой для новой идентичности. Так говоря о Холокосте, Александер утверждает, что в отличие от других травм, Холокост стал травмой для всего человечества. Однако специфика немецкого восприятия травмы как опыта состоит в том, что перед третьим поколением рецепции травмы стояла задача осмыслить опыт первой и второй рецепции. Ведь именно в анализе понимания травмы между рецепциями раскрывается суть противостояния индивидуальной и коллективной травмы.

---

<sup>51</sup>Шпарага О. Сообщество-после-Холокоста. На пути к обществу инклюзии // Медисонт, Минск, 2018.

<sup>52</sup>Sielke S. Why «9/11 Is [Not] Unique,« or: Troping Trauma // Amerika studien/American Studies. 2010. Vol. 55. № 3. Trauma's Continuum—September 11th Reconsidered. P. 385–408.

<sup>53</sup>Alexander J. C. On the Social Construction of Moral Universals: The «Holocaust» from War Crime to Trauma Drama // Cultural Trauma and Collective Identity /J. C. Alexander et al. (eds). Berkeley: University of California, 2004. P. 196–263.

О различие индивидуальной и коллективной травмы в книге «Длинная тень прошлого: Мемориальная культура и историческая политика» пишет Алейда Ассман. Философ подробно описывает четыре вида памяти - нейронную, социальную, культурную и политическую - которые отличаются по отношению к таким категориям как «носитель», «среда» и «опора». Так культурная память содержится в символических медиаторах, её «средой» выступает социальная коммуникация, а «опора» — мозг индивидуума. Политическая память имеет более сложную структуру, так как объединяет в себе элементы культурной и социальной памяти, поэтому «носитель», «среда» и «опора» имеют двойственную структуру.

Для Ассман память не является механизмом сохранения прошлого в сознании индивидуума, память - механизм для приспособления к настоящему, поэтому на уровне культурной памяти происходит отчуждение воспоминаний от их носителей, в отличие от социальной памяти, в рамках которой продолжительность существования воспоминания ограничивается продолжительностью коммуникации между поколениями, то есть культурная память практически не имеет временных ограничений: «Как индивидуальные, так и коллективные воспоминания не всегда полезны, они зачастую представляют собой источник агрессивных мифов и почву для конфликтов. Воспоминания одинаково вредны и полезны для выживания, они средство разжигания насилия и одновременно средство умиротворения. Так же как задачей психотерапии является нейтрализация и перевод в позитивное русло индивидуальных воспоминаний, сдерживающих развитие индивидуума, так и задачей культурологического исследования должно быть раскрытие опасной динамики коллективных воспоминаний и разработка объективных критериев определения их негативного потенциала»<sup>54</sup>.

Главный вывод третьей рецепции травмы заключается в том, что в общественной дискуссии о немецкой травме возник вакуум. Проблемой дальнейшего осмысления травмы состоит сегодня в том, что к диспуту о культурной травме ФРГ добавились концепты травмы ГДР, что усложняет и без того сложный процесс сохранения памяти. Прояснить особенность формирования культурной травмы может анализ художественного пространства Германии, на примере которого легче проследить момент радикализации диспута о травме, чье влияние видно в культуре до сих пор.

---

<sup>54</sup>Ассман А. Длинная тень прошлого. Мемориальная культура и историческая политика // <https://e-libra.ru/read/373241-dlinnaya-ten-proshlogo-memorial-naya-kul-tura-i-istoricheskaya-politika.html> . (дата обращения: 18.05.2020).

## **Глава II. Характеристика художественного пространства Германии второй половины XX века**

Начиная размышления о влиянии культурной травмы Германии на эстетические практики, следует вначале понять специфику немецкого художественного пространства. Тема пространства в искусстве развивается в XX веке, когда стал актуален вопрос о том, насколько исторические события могут влиять на искусство. Важность рассмотрения влияния травмы на художественное пространство заключается в том, что именно художественное пространство наделяет произведение искусства характером эстетического явления<sup>55</sup>.

Подробный анализ художественного пространства проводит Хосе Ортега-и-Гассет. По мнению философа, пространство в искусстве обладает двумя глубинами: геометрической, для которой важна техника исполнения и перспектива, и интуитивной, то есть содержательной. Геометрическая глубина появляется вместе с эпохой Нового времени, являясь продуктом разума, что становится основанием для вывода о том, что геометрическая глубина не несет в себе художественное начало, когда содержательная выражает суть искусства. Однако содержательная глубина может претерпевать изменения, уходя от точного изображения предмета и реальности к интерсубъективным

---

<sup>55</sup>Никитина Ирина Петровна Тема художественного пространства в современной философии искусства // Вестник РУДН. Серия: Философия. 2003. №1. - С. 83-91.

началам: «...Художник ослеп для внешнего мира и повернул зрачок внутрь, в сторону субъективного ландшафта»<sup>56</sup>.

Главный и важный тезис, вынесенный Ортега-и-Гассет, заключается в том, что пространство искусства изменяется, причем изменения можно рассмотреть не только в сравнении двух эпох, но и при анализе одной. Так травма может являться одной из причин изменений пространства искусства, потому что травма изменяет и разрушает традиции и нарративы, которые существовали в культуре до ней, а изменение культуры ведут к изменению пространства искусства, так как культура определяет пространство. Однако нужно поднять вопрос о том, насколько сильно травма может влиять на пространство?

На этот вопрос в своей поздней работе «Искусство и пространство» отвечает Мартин Хайдеггер. Философ утверждал, что пространство фундаментально и многообразно, так наряду с художественным пространством существуют также пространство науки и техники, пространство повседневности. Художественное пространство, по мнению философа, - это независимый от других пространств способ выражения противопоставления внутреннего с внешним, с его объектами и местами. Так травма разрушая пространство, создает условия для своего изображения или интерпретации в художественном пространстве. Способ выражения же травмы зависит от субъекта интерпретации: «В просторе и дает о себе знать, и вместе таится — событие. Эту черту пространства слишком часто упускают из виду. И когда ее удастся разглядеть, она всё равно остается еще трудно определимой, особенно пока физически-техническое пространство считается тем единственным, к которому должна быть заранее привязана всякая характеристика пространственного»<sup>57</sup>.

Хотя и художественное пространство независимо от других, но Хайдеггер настаивает на некоем «господстве» пространства науки и техники в культуре, которое определяет рамки для других пространств. Согласно Хайдеггеру, пространство науки и техники было впервые «спроектировано» в Новое время человеческим сознанием, отождествившим себя с субъектом: «...если физика решительно оформляется в математическую, то это значит, что благодаря ей и для нее нечто недвусмысленным образом условлено принимать как заранее «уже известное». Эта условленность

---

<sup>56</sup>Ортега-и-Гассет Х. о точке зрения в искусстве//Он же. Эстетика. Философия культуры. М., 1991.- Стр. 200

<sup>57</sup>Хайдеггер М. Искусство и пространство // [http://bibikhin.ru/iskusstvo\\_i\\_prostranstvo](http://bibikhin.ru/iskusstvo_i_prostranstvo) . (дата обращения: 18.05.20202).

распространяется не более и не менее как на проект того, чем впредь надлежит быть природе перед искомым познанием природы: замкнутой в себе системой движущихся ориентированных в пространстве и времени точечных масс»<sup>58</sup>.

В своем анализе Хайдеггер указывает на то, что искусство Нового времени лишила природу свойственной ей абсолютности и непознаваемости, тем самым делая её доступной для человеческого познания. Так на примере искусства, в котором сильно было влияние религиозной тем, с Новым временем все больше усиливается психологизм и обращения человека на самого себя, на внутренние переживания. Так искусство стало сугубо индивидуально, что, на чем настаивал Шопенгауэр<sup>59</sup>, превратило искусство сугубо индивидуальный род деятельности, открывая дорогу к безнравственности. Однако тенденции к психологизму и возведения человеческого «Я» в статус критерия истины не были актуализированы эпохой Нового времени сразу же.

Хотя и главным результатом эпохи был рационализм, ознаменовавший «воцарения» разума в культуре, все таки искусство долгое время было подвержено влиянию религии. Окончательный разрыв с традициями и ознаменование того, что к ним вернуться уже нельзя, был достигнут после Первой Мировой войны: «сознательное пробуждение у публики интереса к асоциальному, болезненному, к фигуре преступника или террориста, к «униженным и оскорбленным», – словом, ко всему ранее «отверженному» обществом или противопоставившим себя ему, стерло всякую грань между дозволенным и недозволенным»<sup>60</sup>.

Травма Первой Мировой войны ускорила принятие немецким искусством тем, которые ранее не освещались, как например, тема ужасов и бессмысленности войны, тема ветеранов-инвалидов, что позволило закрепить изменения художественного пространства в Германии. Теперь при анализе интерпретации травмы в центре исследования лежит только сугубо индивидуальная травма. Однако в отличие от травмы Второй Мировой войны художественное пространство Веймарской Республики смогло прийти к единой интерпретации войны, так как травматический опыт не был так разобщен как после Второй Мировой войны. Также важным отличием художественного пространства Германии во второй половине XX века заключалось в том, что

---

<sup>58</sup>Хайдеггер М. Искусство и пространство // [http://bibikhin.ru/iskusstvo\\_i\\_prostranstvo](http://bibikhin.ru/iskusstvo_i_prostranstvo) . (дата обращения: 18.05.2020).

<sup>59</sup>Шопенгауэр А. О воле в природе // Мир как воля и представление. – М.: Наука, 1993. – Т.2. – 672 с.

<sup>60</sup>Иванов С. Г. Философско-психологические особенности эстетики Нового времени // Вестник БГУ. 2015. №56.

художественное пространство актуализирует проблему свободы, истории и памяти в искусстве.

### **2.1. Свобода, травма, язык**

Проблема рассмотрения влияния понимания свободы на художественное пространство Германии и на интерпретацию немецкой травмы состоит в том, что сама актуализация свободы в философии активно развивалась лишь в XX веке. До этого свобода не смогла обрести «статуса» философского диспута, так как сам термин свободы был в некоем роде зависим от политической философии, что привело к тому, что под свободой часто понималась свобода воли. События Второй Мировой войны показали не рентабельность такого рассмотрения свободы, то есть рассмотрения только в рамках политики. Фраза «Я выполнял приказ» заставила задуматься над вопросом - существует ли свобода как внутреннее проявление или человек всегда зависим от внешних условий.

В своем эссе «Что такое свобода?» Ханна Арентс подвергает анализу всю историю философии свободы, начиная с специфики понимания свободы в Античной Греции. Особенность рассмотрения философом диспута о свободе заключается в том, что для Арентс установление связи между свободой и политикой является одной из главных тем антропологического учения. Главный вывод, к которому приходит философ в эссе, состоит в том, что в Новое время свобода стала мыслиться только в термине свободы воли, когда истинная свобода, которая выражает также внутреннюю свободу человека, скрыта в словах и в действиях как во времена греческих полисов.

Свобода, заключенная в наших действиях и словах, безусловно противостоит общепринятым ценностям и законам. Однако в мире, где каждый зависит друг от друга, именно свобода действия приводит к созданию принципиально нового, когда свобода в понимании Нового времени выражается лишь в мышлении, которое не создает новых ценностей, а приводит к их разрушению. Конечно, можно усомниться к предлагаемому Арентс тезису о свободе и задать вопрос - не приведет ли свобода действия и слова к крайним формам эгоизма. На это вопрос философ отвечает отрицательно, и акцентирует внимание на то, что человек не может мыслить себя вне общества: «Для бытия свободным необходимо помимо простого освобождения быть включенным в сообщество других людей, пребывающих в таком же состоянии, и кроме того, она нуждается в общем публичном пространстве, где человек будет встречаться с другими свободными людьми,

иными словами, необходим политически организованный мир, в котором каждый из свободных людей может словом и делом занять свое место... »<sup>61</sup>.

Особенность свободы Нового времени, по мнению Арндт, раскрывается в факте тотальности рассудка, то, что он становится не только критерием истины, но и свободы, доводя жизнь индивида до некоего автоматизма: «тоталитарная политика подчиняет себе все стороны жизни человека — не оставляя ему островка автономии ни в сфере экономики, ни в сфере семейной жизни, ни в сфере вероисповедания. Возникает соблазн признать политику царством несвободы»<sup>62</sup>. Именно автоматизм действий привел к возникновению таких людей как Эйхман, которые не подвергали свои действия критическому мышлению. Однако в отличие от Ясперса, анализируя фразу «Я выполнял приказ», Арндт приходит к выводу о невозможности критического мышления в условиях тоталитарной политики. И тут важно отметить, что Арндт не винит и не сокращается на мышление. Такой исход исторического развития был необходим для того, чтобы мышление могло дать человечеству одну из главных способностей - способность суждения<sup>63</sup>.

Необходимость нового понимания свободы привела к тому, что искусство окончательно отказалось от прежних своих функций: пропагандистская и религиозная. Художник также теперь занимает новое социальное положение, что становится причиной его отчуждения от общества и ухода во внутренний мир. Однако в свою очередь эта тенденция создала условия, что для восприятия искусства индивиду было необходимо создать общность или коммуну из единомышленников. На эту особенность современного искусства и ей восприятия свободы указывал Теодор Адорно.

Философ утверждал в «Негативной диалектике», что свобода Нового времени происходит из опыта господства; желание индивида с помощью разума господствовать над природой, и над другими - потребность индивида к самовозвышению<sup>64</sup>. Истинная свобода, по мысли Адорно, достигается когда индивид не находится в ситуации выбора из необходимостей. Так Адорно понимал под свободой скорее не независимость, которая,

<sup>61</sup>Арндт Х. Что такое свобода? // [http://www.bibikhin.ru/chto\\_takoe\\_svoboda](http://www.bibikhin.ru/chto_takoe_svoboda). (дата обращения: 18.05.20202).

<sup>62</sup>Носов Д. М. Ханна Арндт - философ? // [http://vphil.ru/index.php?option=com\\_content&task=view&id=939](http://vphil.ru/index.php?option=com_content&task=view&id=939). (дата обращения: 18.05.20202).

<sup>63</sup>Мария Юрлова. Рецензия. «Между прошлым и будущим»: упражнения в политической мысли в отсутствие твердой опоры // [https://sociologica.hse.ru/data/2014/12/29/1103796966/1SocOboz\\_13\\_3\\_10\\_Yurlova.pdf](https://sociologica.hse.ru/data/2014/12/29/1103796966/1SocOboz_13_3_10_Yurlova.pdf). (дата обращения: 18.05.20202).

<sup>64</sup>Марков Борис Васильевич Незавершенная революция: политическая философия Франкфуртской школы // Вестник СПбГУ. Философия и конфликтология. 2018. №1. - С. 79-89.

как утверждал философ, недостижима, так как индивид всегда обременен обществом и своей исторической действительностью, а автономность. Различие независимости и автономности заключается в том, что в ситуации автономного выбора индивид принимает решения и за себя, и за других.

В достижении истинной свободы индивиду может помочь искусство, точнее, так называемое Адорно высокое искусство. Философ намерено оговаривает этот момент, так как массовое искусство, критика которого является ключевым моментом в философской мысли Адорно, отнимает у индивида свободу, создавая клише для мышления, чья цель доставить удовольствия<sup>65</sup>. Это приводит к тому, что массовое искусство разрушает пространство для свободного мышления, которое в свою очередь является необходимостью для истинного искусства, которое своей формой является лишь моментом фиксации истины<sup>66</sup>.

В этом ключевом моменте эстетической теории Адорно и заключается главная проблема для современного искусства. По мысли философа, массовое искусство создает условия для получения краткосрочного удовольствия, что приводит к тому, что зрителю сложно воспринимать современное искусство, удовольствие от которого индивид получает от встречи с истинной. Сложность восприятия состоит в том, что многообразие форм, предлагаемое современным искусством, усложняет процесс коммуникации между произведением и зрителем, когда массовое искусство дает мгновенное, лишённое спонтанности восприятие идеи. Это приводит к тому, что зрителю, находящемуся под властью массовой культуры, не то, что тяжело думать над современным искусством, ему не хочется и это действие лишено для него цели. Таким образом, новое понимание свободы создает для искусства необходимость создания особой общности, коммуны, так как коммуникация с массовым зрителем утеряна: « Повсюду царит одно и то же общество отчуждения, тотального контроля, потребления спектаклей, какие бы идеологические и юридические маски оно не надевало. Понять сущность такого общества невозможно без всеохватной его критики, продиктованной противоположным стремлением к свободе творческого действия , к обретению каждым человеком контроля над собственной историей на всех уровнях»<sup>67</sup>.

---

<sup>65</sup>Owen Hulatt. Adorno's Theory of Aesthetic and Philosophical Truth // Texture and Performance, 2016.

<sup>66</sup>Лиссман К. П. Философия современного искусства // Гиперион, СПб., 2011.

<sup>67</sup>Дебор Г. Ситуационисты и новые формы в политике и искусстве. Статьи и декларации 1952-1985// ГИЛЕЯ. 2018. - С.

«Понимание в наше время предшествует и чувству, и воле, и мысли. Мы вначале пониманием, а потом уже переживаем прекрасное,...»<sup>68</sup>. Проблема понимания между произведением искусства и зрителем возникает в отсутствие диалога, который обусловлен различием их языков. Если раньше вкус выступал как всеобщность, то сегодня, когда «важна самостоятельность и осознанность мышления»<sup>69</sup> вкус теряет свое объединяющее значение, и возникает проблема коммуникации между произведением и зрителем; они говорят на разных языках: «...произведение искусства отличается от других видов речи. Если всякую «информативную» речь, говорящую о чем-то «внешнем», мы можем переформулировать, не боясь потерять...ее содержание, то произведение искусства не поддается переформулированию»<sup>70</sup>. Феномен непереформулированности современного искусства заключается в том, что произведение лишено субъективного начала.

Дихотомия языка отражается также и на интерпретации немецкой травмы. Свободное художественное пространство со своим многообразием форм вводит индивидуальную травму в сферу коллективного, общественного. Однако получается, что индивидуальная травма не выходит из пространства своего языка, и поэтому если язык индивидуальной травмы не совпадает с коллективной и ей языком, то индивидуальная травма может быть вытесненной. Свободное пространство решает проблему выхода индивидуальной травмы, придавая ей огласку. Однако ключевой спецификой художественного пространства второй половины XX века был язык, который формировался под воздействием исторической действительности. Так каждая рецепция немецкой травмы обладает своим собственным языком, что в свою очередь усложняет обмен эстетическими практиками каждого этапа осмысления травмы. Концепт свободы в немецком искусстве, обосновывая необходимость языка, актуализирует проблему связи между индивидуальной и коллективной травмой. Для того, чтобы проанализировать эту особенность немецкой травмы, нужно обратиться к концепту истории в современном искусстве.

## 2.2 Концепт истории и немецкая травма

Перед тем, как непосредственно анализировать концепт истории в современном искусстве Германии, хотелось бы немного отклониться от основного хода анализа, что позволит сделать высказанные ранее тезисы менее голословными. При изучении

---

<sup>68</sup>Гройс Б. Ранние тексты 1976/1990 // Ад Маргинем Пресс. М.- Стр. 173

<sup>69</sup>См. там же. - Стр. 174

<sup>70</sup>См. там же. - Стр. 176

материалов, в качестве «рекомендованных», «всплыло» интервью немецкого скульптора Штефана Бальхенхолья, известного своей работой «Памятник Вагнера в Лейпциге». Из интервью, представленного DW (Deutsche Welle), важным являются следующие слова скульптора: «Быть одновременно «иллюстратором» и свободным художником довольно сложно»<sup>71</sup>. «Быть иллюстратором» в современном искусстве сложно, можно сказать, почти невозможно. Современное искусство - искусство рефлексии, которое уже давно не стремится в мельчайших подробностях запечатлеть реальность: «За хорошей картиной ничего не стоит, все присутствует на ней, а иначе можно было бы сказать, что она не удалась,...»<sup>72</sup>. Также слово «иллюстратор» можно понимать в контексте того, что искусство должно служить обществу, иллюстрировать его идеалы. И так было до событий XX века, которые поставили перед искусством не только задачу переосмыслить свободу, но также и историю.

В художественном пространстве второй половины XX века стала актуальна проблема языка произведения и зрителя, при этом не языка автора, так как работа приобрела «свободу», выступая уже как объект лишенный всякой субъективности. Однако язык, созданный произведением, изменчив, и все-таки находится в некой зависимости от общества, а искусство оторванное от истории грозило остаться непонятым<sup>73</sup>. События XX века, в большей степени Освенцим, привели к тому, что художественное пространство отказалась от необходимости исторического контекста, то есть перестала исполнять роль «иллюстратора». Так Освенцим поставили перед искусством проблему важности исторического контекста, что отмечал Адорно, ставя вопрос о том: «Возможна ли поэзия после Освенцима?».

По мысли Адорно, Освенцим поставил культуру перед фактом того, что она мертва, а любые попытки возродить старые традиции обречены на провал, так как сам факт геноцида является кризисом культуры. Поэтому искусство, обращенное к проблеме добра и зла, истинны, звучит пафосно и в ряде случаев неуместно: «Абсолютность духа, ореол культуры и был тем принципом, который, не переставая, служил насилию... После Освенцима любое слово, в котором слышатся возвышенные ноты, лишается права на существование»<sup>74</sup>.

<sup>71</sup>Ханс Кристоф фон Бок, Буцко А. Скульптор Штефан Бальхенхоль: Вагнер на фоне собственной тени// <https://p.dw.com/p/18cSO> . (дата обращения: 18.05.2020).

<sup>72</sup>Гелен А. Между вчера и завтра // журнал «Логос». 2015. № 4 (106). - С.93-134. - С. 108.

<sup>73</sup>Гришин В. В. Мироощущение, искусство и история// Вестник Мининского университета. 2014. № 2 (6).

<sup>74</sup>Адорно Т. В. Негативная диалектика // Научный Мир, М., 2003.

Однако Адорно критикует не саму культуру, а ей прежнее понимание. Главная цель высокой культуры до Освенцима, по мнению философа, была познать человека, поэтому искусство стремилось выразить субъективность. Перед культурой после Освенцима становится цель найти новые способы выражения бытия-в-культуре и обозначить новый язык - язык после Освенцима, который потеряет субъективное начало<sup>75</sup>. И в этой цели скрывается корень проблемы диалога между зрителем и искусством; зритель хочет вернуть старое понимание культуры, которое ему привычно и не требует больших усилий, в то время когда художники и интеллектуалы уже обосновали необходимость нового языка: «Кружок молодых писателей, куда входит Ханс Вернер Рихтер, голодает, как и все, не имеет ни работы, ни положения в обществе, но все они готовы создавать новый немецкий язык, без лжи»<sup>76</sup>. Этот новый язык немецкой культуры, язык после Освенцима, можно назвать «языком свидетельства»<sup>77</sup>.

Художественное пространство до и после Освенцима различается не только языком, но и пониманием истории. История после Освенцима - опыт, и проблемой нового языка ставится вопрос о возможности его осмысления. Освенцим приносит опыт события или травму в историю, что приводит к крушению идеалов и краху метафизики, по мнению Адорно. Поэтому язык искусства второй половины XX века должен разрушить традиции былой культуры, когда было принято изображать историческое событие в героическом или буржуазном контексте: «После Освенцима поэзия должна быть варварской; она должна быть чуждой культурам, порождающим зверство»<sup>78</sup>.

Таким образом, нарушенная коммуникация между произведением и зрителем обусловлена тем, что искусство пытается выйти за устоявшейся до Освенцима понимание культуры, всю очередь новый язык включает в себя также новое понимание истории; развивается нелинейная история искусств. Нелинейное понимание истории открывает для художественного пространства возможность понимания травмы как опыта, который требует осмысления. И тут важно отметить, что искусство не стремилось объяснить причину возникновения травмы, оно стремилось в свободных формах осмыслить опыт,

---

<sup>75</sup>Лондонская школа и поэзия. Искусство после Освенцима. // <https://www.culture.ru/movies/6354/londonskaya-shkola-i-poeziya-iskusstvo-posle-osvencima> . (дата обращения: 18.05.2020).

<sup>76</sup>Осбринк Э. 1947 // АД Маргинем Пресс, М., 2019. - С. 51

<sup>77</sup>Агамбен Дж. НОМО SACER. Что остается от Освенцима // Европа, М., 2012.

<sup>78</sup>Лин Хеджинян // [https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe\\_literaturnoe\\_obozrenie/113\\_nlo\\_1\\_2012/article/18518/](https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/113_nlo_1_2012/article/18518/) . (дата обращения: 18.05.2020).

при этом включая элементы нехудожественного, что создает сопротивление традиционной интерпретации истории, что особенно заметно на примере движения поп-арт<sup>79</sup>. В центре искусства - опыт переживания, который выходит за границы субъективного. Еще один важный момент понимания немецкого художественного пространства во второй половине XX века заключается в том, что субъективное исключается из произведения<sup>80</sup>.

Освенцима приводит к тому, что проект, заложенный эпохой гуманизма - изучение и вознесение субъекта - привел к геноциду. Так одним из результатов эпохи Нового времени было зарождение капитализма, который привел к отчуждению индивидов друг от друга, что и стало причиной для зверств Освенцима. Поэтому искусство заявляет о том, что субъект сам не уверен в себе, он не знает, на что он способен: «Если негативная диалектика требует саморефлексии мышления, то из этого очевидно следует, что мышление, для того чтобы быть истинным, сегодня обязано всякий раз мыслить в антитезе к самому себе. Мышление, которое испытывает недостаток во внешнем (понятие избегает всякое внешнее), имеет преимущество выдерживать шум и грохот музыкального аккомпанемента, которым эсэсовцы любили глушить крики своих жертв»<sup>81</sup>. Так субъект отчужден от переживания опыта истории, так как в центре произведения не индивидуальный опыт, а рефлексия об опыте травмы. Искусство создает дистанцию между субъектом и катастрофой, что привело к тому, что неоекспрессионизм в Германии стер лицо, убрал субъекта из искусства, обратившись ко внешнему<sup>82</sup>.

После Освенцима общество по другому чувствует и думает, поэтому возвращение к традициям до травмы невозможно. Главным итогом осмысления концепта истории для современного искусства становится тот факт, что история воспринимается как опыт, а произведение - рефлексия об опыте, которая выражается на своем особом, часто отличном от общественного языке. Отличием языка современного искусства от языка былых традиций заключается в том, что субъект выносится за пределы произведения, что и является причиной отсутствия диалога между произведением и зрителем: «Для того чтобы произведение искусства продолжало существовать...его надо «охранять», то есть постоянно возобновлять во времени. Теперь ясно почему философия против индивидуального воображения: оно разрушает произведение искусства, каким является

<sup>79</sup> Thomas K. Zweimal deutsche Kunst nach 1945 : 40 Jahre Nahe und Ferne // Köln, 1985.

<sup>80</sup> Lucie-Smith E. Kunstrichtungen seit 1945 // Verlag Fritz Molden, Wien - München - Zürich, 1969.

<sup>81</sup> Адорно Т. В. Негативная диалектика. М.: Научный мир, 2003.

<sup>82</sup> Thomas K. Zweimal deutsche Kunst nach 1945 : 40 Jahre Nahe und Ferne // Köln, 1985.

сам язык...Оно (индивидуальное воображение)...более разрушает, чем создает...Оно стремится к наслаждению и уклоняется от страдания...»<sup>83</sup>.

Таким образом, необходимость понимания истории как опыта в современном искусстве обусловлено тем, что оно (искусство) не хочет быть «иллюстратором», оно ищет свидетельство страдания от ужасов войны и тоталитарного режима. Это страдание, которое пытается сохранить искусство в истории, является памятью о страдании. И здесь исследование немецкой травмы снова сталкивается с проблемой взаимодействия индивидуальной травмы с коллективной, что находит свое выражение в концепте памяти. Коллективная травма сталкиваясь с индивидуальной, если опыт истории и рефлексия художника не совпадает с общественным, общество вытесняет опыт и его язык, следовательно и его память.

### 2.3 Память и травма

«Если и будущее и прошлое существуют, я хочу знать, где они. Если мне еще не по силам это знание, то все же я знаю, что где бы они ни были, они там не прошлое и будущее, а настоящее. Если и там будущее есть будущее, то его там еще нет; если прошлое и там прошлое, его там уже нет. Где бы, следовательно, они ни были, каковы бы ни были, они существуют только как настоящее. И правдиво рассказывая о прошлом, люди извлекают из памяти не сами события – они прошли, – а слова, подсказанные образами их: прошлые события, затронув наши чувства, запечатлели в душе словно следы свои. Детства моего, например, уже нет, оно в прошлом, которого уже нет, но когда я о нем думаю и рассказываю, то вижу образ его в настоящем, ибо он до сих пор жив в памяти моей»<sup>84</sup>.

Приступая к анализу специфики понимания концепта памяти немецким художественным пространством, хотелось бы еще раз обозначить тезисы двух предыдущих разделов. Так одним из важных тезисов является то, что искусство не может быть вне контексте истории, однако история в современном искусстве это прежде всего опыт, который требуется охранять и сохранять, «постоянно возобновлять во времени». Причина постоянного возобновления диспута об опыте заключается в том, что язык зрителя изменчив, и также историчен, в отличие от языка произведения. Язык

---

<sup>83</sup>Гройс Б. Ранние тексты 1976/1990//Ад Маргинем Пресс. М.- Стр. 173

<sup>84</sup>Августин А. Исповидь // [http://www.chronos.msu.ru/old/ROUOT/rknowpublications\\_33.html](http://www.chronos.msu.ru/old/ROUOT/rknowpublications_33.html) . (дата обращения: 18.05.2020)

произведения не изменяем, так как лишен всякого субъективного; произведение - это внешнее, эта сама травма.

Специфичным синтезом исторического понимания опыта и его языка является память. Даже после Освенцима и осмысления ужасов тоталитарного режима, индивид остается несвободным и единственным, что способен свободно совершить индивид в искусстве - зафиксировать свою рефлекссию: «практически не оставалось места для свободного действия и реального выбора, и зачастую они сводились к сохранению внутренней независимости»<sup>85</sup>. Этой фиксацией рефлексии для современного искусства становится память, которая выступает как образ опыта - стремление сохранить опыт травмы.

Так художественным пространством создает набор образов травмы, что свою очередь способствует возникновению иллюзии присутствия<sup>86</sup>. Однако этот набор непостоянен: он изменчив и находится в зависимости от языка интерпретации, который обусловлен временем и обществом. Поэтому современное искусство настаивает на том, что «ненавязчивое повторение особая форма памяти»<sup>87</sup>, которое не позволяет опыту травмы исчезнуть из актуального диспута в обществе, постоянно напоминая о себе. Это же в свою очередь приводит к тому, что в произведение зритель сталкиваемся не с самой травмой, а лишь с рефлексией о травме, что приводит к кризису репрезентации.

Кризис репрезентации травмы заключается в том, что в произведение создается дистанция между зрителем и травмой<sup>88</sup>, так как произведение несет собой цель не только отобразить рефлекссию о травме, но и принести эстетическое удовольствие. Также кризис репрезентации в современном искусстве выражается в проблеме понимания зрителем того, чью позицию интерпретации он занимает - позицию жертвы, палача или свидетеля. При анализе исключительно немецкой травмы, исследователь сталкивается с тем, что в центре анализа находится в основном позиция свидетеля, что приводит к тому, что уже существующая дистанция между зрителем и произведением расширяется: «В Европе до

---

<sup>85</sup> Агамбен Дж. Homo Sacer. Что остается после Аушвица: архив и свидетель // Европа, М., 2012. С. 220.

<sup>86</sup> Старикашкина Дарья Александровна Репрезентация предельных событий: память в искусстве vs. искусство памяти // Международный журнал исследований культуры. 2016. №3 (24).

<sup>87</sup> Hirsch, M. The generation of postmemory: writing and visual culture after Holocaust. New York: B&W Illus, 2012. 320 p.

<sup>88</sup> Старикашкина Дарья Александровна Репрезентация предельных событий: память в искусстве vs. искусство памяти // Международный журнал исследований культуры. 2016. №3 (24).

сих пор существуют несовместимые воспоминания, раскалывающие европейскую память»

89.

Разрыв европейской памяти обусловлен тем, что каждая рецепция обладает своим особенным языком и набором образов травмы, так каждое поколение рецепции имеет свое понимание травмы со своими формами и способами выражения опыта травмы в искусстве: «не зная друг друга, со-возникают и существуют в общем пространстве, не сливаясь и не отталкивая друг друга»<sup>90</sup>. Этот плюрализм памяти и приводит к конфликту между индивидуальной и коллективной травмой.

Для раскрытия конфликта внутри концепта немецкой травмы необходимо обратиться снова к характеристикам рецепцией травмы. Так вспоминая содержание первой главы и добавляя к ней тезисы, выдвинутые во второй, можно прийти к следующим выводам: первая рецепция немецкой травмы стремилась сохранить индивидуальный опыт, при этом создавая пространства для нового языка, языка после Освенцима; вторая рецепция травмы стремилась усвоить и реконструировать индивидуальный опыт первой рецепции: когда же третьей рецепцией ставила задачу поддержания памяти, сформированная другими рецептами, чтобы она (память) стала поддержкой для идентичности личности и общества. Особенность обмена образов между рецепциями обусловлена тем, что каждая рецепция формирует свой набор образов. Так перед первой рецепцией была поставлена главная задача - создание первого набора образов травмы, что, на примере истории немецкого искусства, было достигнуто с применением образов травмы Первой Мировой войны. Этот созданный набор образов первой рецепцией был важен тем, что на его основе следующие рецепции будут формировать свои наборы - «повторное заучивание» образов, что позволяет следующему поколению меньше тратить усилия на реконструкцию травмы, а больше сосредоточиться на сохранении памяти о травме. Так немецкой культурой удалось сохранить и сохранять индивидуальную травму, на основе, которой формируется коллективная идентичность: «Вокруг них в передовых статьях, заметках и общественных дискуссиях звучат голоса, твердящие о спасении немецкого духа - ... - от нацизма. ... Они отвергают идею

---

<sup>89</sup>Ассман А. Новое недовольство мемориальной культурой // Новое литературное обозрение, М., 2016. Стр. 166.

<sup>90</sup>Эттингер Б.Л. Жуткое и матричный Объект а взгляда // Кабинет «З»: искусство, философия, психоанализ. СПб.: Издательство «Скифия», 2004. С. 51.

коллективной вины, а равно не терпят и фальшивую кротость, которая все больше охватывает Германию,...»<sup>91</sup>.

Таким образом, художественное пространство Германии через переосмысление концептов свободы, истории и памяти приходит к тому, что культурная травма Германии - это процесс сохранения индивидуальной травмы, необходимый для освобождения культуры от национал-социализма: «Возведение искусства на социальную память определяется степенью воздействия художественных образов на внутренний мир человека...Никакое произведение не может быть воспринято, если человек не пройдет в собственном сознании по пути, намеченному в произведении автором»<sup>92</sup>. Подобному формированию коллективной травмы способствует момент со-переживания травмы и сострадание жертве.

Однако тогда возникает недопонимание концепта коллективной травмы и её влияние на индивидуальную: «Вопрос о том, что означает «проработка прошлого», нуждается в прояснении. Он возникает по поводу выражения, которое в последние годы стало в высшей степени подозрительным девизом. В том употреблении этого словосочетания, о котором идет речь, под проработкой прошлого вовсе не имеется в виду, что прошедшее перерабатывается всерьез и его чары рассеиваются под воздействием ясного сознания. Напротив, под прошлым хотят подвести черту и по возможности стереть его из памяти. Жест необходимости все забыть и все простить, приличествующий лишь тому, кто испытал несправедливость, практикуется сторонниками тех, кто виновен в совершении этой несправедливости. Когда-то, участвуя в одной научной полемике, я написал: в доме палача не говорят о веревке; в противном случае мы получаем скрытый ресентимент. Однако то, что тенденция бессознательной, а также не такой уж бессознательной защиты от чувства вины так нелепо соединяется с идеей проработки прошлого, является достаточным поводом для размышлений на тему, до сих пор наводящую такой ужас, что ее даже не решаются называть собственным именем»<sup>93</sup>.

Коллективная травма, о которой шла речь в главах, находящаяся в конфликте с индивидуальной была навязанная странами-победительницами. Конфликт понимания коллективной травмы и индивидуальной также раскрывается в немецких терминах «Erinnerungskultur» и «Erinnerungspolitik». Поэтому с этого момента в работе нужно

<sup>91</sup>Осбринк Э. 1947 // АД Маргинем Пресс, М., 2019. - С.52

<sup>92</sup>Асмус, В. Ф. Чтение как труд и творчество // Вопросы литературы, 1961, № 2. – С. 36–46. - С. 42.

<sup>93</sup>Адорно Т. Что значит «проработка прошлого» //

<https://magazines.gorky.media/nz/2005/2/что-значит-проработка-прошлого.html> . (дата обращения: 18.05.2020).

выделить термин культурная травма - идентичность по отношению к событиям национал-социалистической Германии, сформированная на процессе сохранения индивидуальной травмы.

Именно коллективная травма была причиной вытеснения индивидуального опыта из культурной травмы. Однако, как было отмечено в главе, специфика художественного пространства и общества заключается в том, что они историчны, поэтому вытесняемая индивидуальная травма не попадает в забвение, а остается в культурной травме, в некотором смысле, выжидая времени своей актуализации. Такое состояние травмы приводит к тому, что плюрализм радикализирует травму.

### **Глава III. Радикализация диспута об индивидуальной и коллективной травмах. Влияние на эстетические практики 60-х годов XX века**

Один из главных выводов, который был выдвинут во второй главе, заключается в том, что немецкая культурная травма - это процесс сохранения индивидуальной травмы. Такая интерпретация немецкой культурной травмы была сформирована еще в первые послевоенные годы, чтобы противопоставить свое представление о травме интерпретации, навязанной странами-победительницами. Перед поколением второй рецепции была поставлена задача осмыслить опыт «своих отцов и матерей», и таким образом, прийти именно к немецкой культурной травме. Так вторая рецепция выработала специфическую характеристику художественного пространства, анализ которой и станет главной целью этой главы.

Во второй главе также были охарактеризованы основные тезисы, касающиеся немецкого художественного пространства после Второй Мировой войны. Однако при

анализе пространства намеренно отсутствовала важная черта современного искусства - рассмотрение произведения искусства как процесс. Именно эту специфичную для других рецептов характеристику художественного пространства сформировало для себя поколение второй рецепции. И перед тем, как непосредственно перейти к содержанию данной главы, хотелось бы еще раз осветить особенности исторического контекста второй рецепции немецкой травмы.

60-е годы XX века - годы студенческих волнений в Германии. Из содержания первой главы известно, что поколение второй рецепции не имела травматического опыта, ему (поколению) предстояло подвергнуть осмыслению опыт поколения первой рецепции. К осмыслению опыта прошлого студентов непосредственно призывал франкфуртский философ Теодор Адорно, который являлся крупной интеллектуальной и медиа персоной для молодежного движения. Хотя позже мнения на ситуацию в современной Германии у Адорно и у студентов разошлись, однако, стоит обратить внимание на тексты Адорно, в которых философ призывал студентов к активной работе с памятью: «То, что фашизм продолжает жить, то, что проработка прошлого, о которой столько говорят, до сих пор не удалась, то, что она выродилась в собственную карикатуру — пустое и холодное забвение, связано с тем, что еще продолжают существовать объективные общественные предпосылки, из которых фашизм произрос»<sup>94</sup>.

Адорно утверждает, что поколение первой рецепции немецкой травмы вытеснило память о национал-социализме, свидетельством чего является членство уже в партиях демократической Германии бывших членов партии НСДАП. Что, по мысли философа, могло привести к возможности возвращения определенных национал-социологических законов и инициатив в демократию послевоенной Германии. Вытеснение памяти было выгодно для партий и правительства, которыми память воспринималась как «палка в колёса» быстроразвивающийся Германии после Второй Мировой войны. В статье «Что значит “проработка прошлого”» Адорно критикует комплекс вины, который стал не только причиной нахождения в партиях послевоенной Германии бывших членов НСДАП, но и стал причиной вытеснения памяти о нацистском прошлом: «То и дело ссылаются на так называемый «комплекс вины», часто намекая на то, что он на самом деле возник лишь в результате конструирования представления о коллективной вине немцев»<sup>95</sup>.

<sup>94</sup>Адорно Т. Что значит «проработка прошлого» // <https://magazines.gorky.media/nz/2005/2/chto-znachit-prorabotka-proshlogo.html> . (дата обращения: 18.05.2020).

<sup>95</sup>См. там же // <https://magazines.gorky.media/nz/2005/2/chto-znachit-prorabotka-proshlogo.html> . (дата обращения: 18.05.2020).

Также Адорно отмечает тот факт, что одним из признаков вытеснения памяти был им замечен еще при работе над «Исследования авторитарного характера», когда при опросе населения приходилось слышать хладнокровное отношение к антисемитизму в Германии при Гитлере, часто слышны были речи о том, что почти никто не знал о действиях партии и правительства против евреев: «Можно предположить, что между жестом ни-о-чем-незнания и тупым испуганным равнодушием существует некая пропорциональность. Во всяком случае, последовательные враги национал-социализма обо всем узнали очень рано...Идиотизм всего этого — воистину признак чего-то психически не преодоленного, некоей раны, хотя мысль о ранах должна была бы больше относиться к жертвам»<sup>96</sup>.

В статье Адорно приходит к тем же выводам, что и Карл Ясперс в книге «Вопрос о виновности»: философ отказывался признавать коллективную вину и настаивал на том, что созданная нацистской партией общественное (объективное) Я привело к тому, что индивидуальная память вытеснялась. Важно отметить, что до этого момента в работе утверждался тезис, что немецкая культура пыталась сохранить индивидуальную травму. И это так и есть, однако с одним «но», что понимается под термином «немецкая культура»?

Немецкая культура, которая пыталась сохранить память, была представлена интеллектуалами-, художниками-эмигрантами или теми, кто остался в Германии, но не вступал в партию. Коллективная память, которая создавала комплекс вины, - это память большинства поколения первой рецепции, память которых была сформирована странами-победительницами западного блока: «Уничтожение памяти является, скорее, достижением слишком энергичного сознания, нежели свидетельством его слабости перед всемогуществом бессознательных процессов. Забвение только что прошедшего сопровождается злостью оттого, что сперва приходится разубедить самого себя в том, что все знают, прежде чем можно разубедить других»<sup>97</sup>.

Адорно призывал придать феномен коллективной немецкой памяти и травмы критическому анализу, то есть, вслед за Ясперсом, философ настаивал на том, чтоб каждый признал за собой вину, что и будет являться истинным началом процесса работы с памятью: работа с памятью - это сохранение памяти. Именно этот ключевой момент в

---

<sup>96</sup>Адорно Т. Что значит «проработка прошлого»//<https://magazines.gorky.media/nz/2005/2/chto-znachit-prorabotka-proshlogo.html> . (дата обращения: 18.05.2020).

<sup>97</sup>См. там же // <https://magazines.gorky.media/nz/2005/2/chto-znachit-prorabotka-proshlogo.html> . (дата обращения: 18.05.2020).

статье Адорно, был важен для поколения второй рецепции при формировании своего художественного пространства, которое можно охарактеризовать термином партиципаторное искусство.

### **3.1. Партиципаторное искусство**

Термин партиципаторное искусство принадлежит британскому искусствоведу Клер Бишоп, который исследовательница современного искусства использовала для определения искусств 90-х годов XX века. Однако, как отмечает Бишоп, истоки партиципаторного искусства можно заметить уже в 60-е года XX века, отличительными чертами которого уже тогда были коллективность, коммуникативность и процессуальность.

Революционность партиципаторного искусства заключается в том, что это направление не только не вписывалось в традиционное понимание истории искусств, но и первым поставило вопрос о вовлечение аудитории в процесс создания произведения, то есть художником находились различные способы вовлечение аудитории (зрителя) в процесс. Искусствовед Розули Голдберг, известная своими работами, посвященными исследованию искусства перформанса, говоря о революционности искусства соучастия, отмечает, что практики партиципаторного искусства были известны еще в эпоху Ренессанса. Когда перед художественным пространством стояла задача разрушения прежних нарративов, оно прибегала к практикам партиципаторного искусства. В немецком художественном пространстве в процессе осмысления травмы искусство соучастия было впервые использовано в Веймарской республике, и таким образом, обращаясь к практикам искусства соучастия, Германия смогла прийти к единой интерпретации Первой Мировой войны.

Искусство перформанса, которое активно развивает благодаря студенческому движению, является искусством соучастия, при этом создав свой особый язык - перформативный язык коммуникации, то есть перформанс рассматривался как символическое (сакральное) коллективное действие аудитории и художника, центральной идеей которого часто была критика массовой культуры: «художественная практика несет в себе элемент критического отрицания и способность поддерживать противоречие, которое невозможно разрешить количественно измеримыми императивами позитивистской экономики. Художники и произведения искусства могут действовать в пространстве антагонизма или отрицания общества, тогда как идеологический дискурс

креативности сводит это напряжение к унифицированному контексту и инструментализируется его ради повышения прибыли»<sup>98</sup>.

Так перформанс - это акт эстетической репрезентации травмы. Искусство перформанса достигло отвержения идей модерна, разрушило традиции и нарративы прежней культуры, что привело к тому, что часто перформанс наделяют также контрпубличной и революционной характеристикой, направленной на создание начал для новой эстетической теории<sup>99</sup>. При этом сам перформанс может быть разнообразным, так как его форма зависит от художника, который свободен в выборе форм и языка. Сегодня исследователи перформанса выделяют два вида: первый - игровой, цель которого высмеять общество; второй - авторская реальность, выражающийся в рефлексии автора<sup>100</sup>.

Перформанс пытается выразить идею через новые интерпретации жестов, тела, костюмов и вещей в искусстве, используя их в новой, символично-ритуальной форме. Однако главное отличие перформанса от других течений партиципаторного искусства заключается в том, что перформанс более структурирован и программнен, что позволяет отнести перформанс к концептуальным искусствам. Сам перформанс - это не столько соучастие, сколько идеи и концепт заложенные автором, интерпретациями которых занимается уже зритель. Таким образом, перформанс заставляет задействовать все мыслительные процессы, что приводит к истинному удовольствию - удовольствию от встречи с истинной. Достигает удовольствия зритель с помощью того, что перформанс лишен всякого субъективного начала, и он может восприниматься только интеллектуально.

И тут скрывается проблема диалога между зрителем и перформансом - зритель ожидает эмоционального в акте, так как это помогает ему быстрее получить эстетическое удовольствие. Подобное восприятие искусства зрителем было «воспитанно» неэкспрессионизмом, который хоть и «стер лицо субъекту», но в центре произведения находилась определенная эмоция: «В результате всех этих процессов «был создан» особый зритель, жаждущий спектаклярности и «вещности», ставший сам объектом и

---

<sup>98</sup> Бишоп К. Искусственный ад. Партиципаторное искусство и политика зрительства // <http://special.theoryandpractice.ru/artificial-hells-1> . (дата обращения: 18.05.2020).

<sup>99</sup> Battcock G., Nickas R. The Art of Performance. A Critical Anthology // E. P. DUTTON, New York. 2010.

<sup>100</sup> Осминкин Р. С. Коллективные перформансы: от партиципации к производству социальной жизни // Манускрипт. 2016. №12-3 (74).

невольной жертвой манипулирования идеологов, организаторов и поставщиков вечной как мир «фабрики грез»<sup>101</sup>.

В перформансе заложена идея, которая не обязательно является целой философской системой. Перформанс - открытая система смыслов: «Если художник доводит свою идею до конца и облакает ее в видимую форму, тогда значение имеют все этапы творческого процесса. Сама идея, даже если она не визуализирована, является произведением искусства в той степени, что и материально осуществленный результат. Все промежуточные этапы - заметки, наброски, чертежи, неудачные работы, модели, мысли обсуждения - представляют интерес. Те из них, которые показывают мыслительный процесс художника, порою бывают интереснее конечного результата»<sup>102</sup>.

### 3.2. Йозеф Бойс и герменевтическая неразрешимость немецкой травмы

Йозефа Бойса, как и Адорно, можно назвать главным глашатаем идеалов бунтующей молодежи Германии. Его работы (перформансы) всегда обращены к прошлому: работы Бойса - рефлексия о прошлом через медитативные беседы с самим собой. Наверное, язык - это единственное, что наделено Бойсом субъективным началом, так как это язык определяется границами его рефлексии. Однако при этом его искусство социально и направлено на то, чтобы вывести индивидуальное в сферу общественного.

Говоря об осмыслении Бойсом немецкой травмы, стоит прежде разобраться с моментами его учения, которые не только были приняты студенческим движением, но и легли в основу характеристики художественного пространства 60-х годов. Как уже было высказано ранее, особенность перформанса Бойса - это язык его работ, который олицетворяет собой миф перформансов. Миф Бойса - это сочетание в его работах двух противоположных начал: с одной стороны, это линия «преподавателя», «уверенного в том, что адекватное просвещение способно освободить креативность»<sup>103</sup>; и с другой стороны, линия «бунтаря», настаивающего на том, что креативность уже обрела свободу. При этом в основе мифа Бойса заложена идея так называемой креативности, которая нашла свое выражение в цитате: «Der Mensch ist das kreative Wesen»<sup>104</sup>.

<sup>101</sup>Абалакова Н.Б. Между субъектом и телом. Перформанс. Попытка определения жанра. Кто? Как? Для чего? // <http://www.owl.ru/avangard/mezhdusubyeptomitelom.html> . (дата обращения: 18.05.2020).

<sup>102</sup>Левитт С. Параграфы о концептуальном искусстве. Тезисы концептуального искусства // <http://moscowartmagazine.com/issue/23/article/366> . (дата обращения: 18.05.2020).

<sup>103</sup>Тьерри де Дюв. Невольники Маркса: Бойс, Уорхол, Кляйн, Дюшан//Ad Marginem Press.- С. 20.

<sup>104</sup>См. там же.- С. 22.

Концепт креативности Бойса интересен тем, что он не только обращен к марксистской традиции, которая была популярна в 60-е годы, но и данный концепт суммирует тезисы художественного пространства молодежного движения. Бойс, раскрывая суть своего учения о свободе, закладывает в понимание креативности идею о том, что каждый человек по существу своему свободен, но обрести эту свободу он должен в искусстве. Бойс, достаточно революционно, понимает искусство не как индивидуальный род деятельности, а как способность свободно создавать произведения. Таким образом, понимая специфику работ Бойса, можно сказать, что этим же тезисом «художник» призывал немецкое общество к искусству не имеющего границ для выражения рефлексии о прошлом, то есть Бойс настаивал на выходе индивидуальной травмы в сферу общественного через выражение каждой своей травмы в художественном пространстве, что позволило бы создать свободное пространство для работы с травмой, для сохранения ей в культуре.

Такое понимание искусства, по мнению Бойса, способно изменить мир, сделать человека свободным: «Необходимо произвести революцию в человеческом мышлении...Лишь став существом по-настоящему свободным, творческим, человек сможет произвести революцию во времени»<sup>105</sup>. Можно сказать, что таким утверждением Бойс пришел к пониманию того (к чему придет Ассман в работе «Распалась связь времен»), что в современном немецком обществе невозможно говорить о будущем, для решения проблем настоящего нужно обращаться к прошлому, в котором не только можно найти истоки проблем, но и отыскать пути их решения.

Говоря о программности и структурности его перформансов, нужно отметить, что его работы нацеленные на то, чтобы вместе с «художником» зритель проходил ту же рефлексию о прошлом, однако при этом зритель, в некоем соучастии с автором, повторяет путь рефлексии автора и приходит к своей интерпретации травмы. Можно утверждать, что перформансы Бойса представляют собой необходимое свободное пространство для выражения индивидуальной травмы, что впоследствии приводит к открытому и свободному диспуту о травме.

Концепт креативности важен в анализе творчества Бойса тем, что он является частью идеи о социальной скульптуре. Из специфики исторической ситуации 60-х годов в Германии, представленной в первой главе, известно, что одна из революционных идей

---

<sup>105</sup>Голдберг Р. Искусство перформанса//Ad Marginem Press.- С. 184.

студенческого движения - создание новой идентичности в обществе. Бойс, который не раз выступал на стороне молодежи и был одним из «идеологов» студенческого движения, хотел построить общество, основанное на идеи креативности. То есть, по мысли Бойса, общество должно быть представлено как скульптура. В создании этой скульптуры участвует каждый и можно свободно влиять на вид скульптуры. Таким образом, Бойс еще раз призывал немецкое общество к открытому диспуту, за отсутствие которого студенты критиковали правительство ФРГ.

Свою идею социальной скульптуры Бойс смог реализовать, создав свое собственное учебное заведение FIU (Freie Internationale Universität). Структура университета смогла полностью реализовать замысел «художника», так в университет принимали каждого желающего, и это поистине было свободное пространство для самовыражения, выпускники которого являются известными немецкими художниками, как например, Ансельм Кифер, чьи работы, как и работы Бойса, - это рефлексии о прошлом Германии. Однако не только своими выпускниками может славить учебное заведение Бойса, в его стенах был совершен поворот в истории искусств, который сегодня является главной характеристикой художественного пространства Германии и мира - «*der erweiterte Kunstbegriff ...das Ziel des Weges von der traditionellen (Moderne Kunst) zur anthropologischen Kunst*<sup>106</sup>»<sup>107</sup>.

Антропологический поворот в искусстве по своей сути является отказом искусства от возвышенных идеалов прошлого и от господства разума, акцентированием внимания на внутреннем мире человека<sup>108</sup>. Для Германии антропологический поворот был реализацией свободного пространства, где каждый на своем языке мог открыто говорить об индивидуальной травме.

Очевидно, также, анализируя перформансы Бойса и его действия как идеолога студенческого движения, что им антропологический поворот был реализован. Однако, поворот был реализован для студентов Бойса и для самого «художника», его сподвижников и для причастных к художественному пространству Германии, но осуществился ли этот поворот для немца, не вовлеченного в такую интерпретацию

---

<sup>106</sup> Он расширил термин искусства ... цель пути от традиционного (искусства Модерна) до антропологического искусства. (Перевод выполнен автором работы).

<sup>107</sup>Eva, Wenzel und Jessyka Beuys: *Joseph Beuys. Block Beuys* // Schirmer/Mosel, München 1990, S. 270.

<sup>108</sup>Савчук Валерий Владимирович Феномен поворота в культуре XX века // Международный журнал исследований культуры. 2013. №1 (10).

немецкой травмы? Скорее нет, чем да. Суть проблемы заключается в том, что общество, аудитория и Бойс говорили уже на разных языках.

Какие бы изменения не претерпело художественное пространство, оно всегда будет в противостоянии с массовой культурой. Снова и снова индивидуальная травма будет сталкиваться с коллективной, которая сформирована массовой культурой. Коллективная травма - это та интерпретация культурной травмы в Германии, к которой массовый зритель привык и которая при этом неплохо «продается на рынке». В тоже время индивидуальная травма остается внутри художественного пространства, не получая еще возможности для выхода к массовому зрителю, так как она для него «зашифрована». Поэтому можно считать, что антропологический поворот в немецкой травме (открытое пространство для обсуждения индивидуальной травмы) еще не реализован до конца, так как язык художественного пространства требует нового зрителя, готового к соучастию и мыслящего иначе, не понятийно.

В качестве примера для выше высказанных тезисов рассмотрим перформанс Бойса «*Auschwitz Demonstratio*». Основу для выставки составили вещи, найденные «художником» в концлагерях. В витринах находились такие вещи как металлическое изображение рыбы, распятие Христа и остатки еды как старая вафля в суповой тарелке или четыре кольца кровяной колбасы со знаками плюс или минус, фрагменты колбас, размещенные на корродированном металлическом диске; высушенная крыса; карта Освенцима, вырванная из книги или брошюры; солнцезащитные очки; более заплесневелые остатки кровяной колбаски; и два куска воска, надеты на электронагреватель.

Тот факт, что предметы, как свидетели зверств, выставлены в витрине можно расшифровать не только как «наглядность» памяти, но и как попытку Бойсом создать открытое пространство проговаривания травмы. Однако, из-за сложного набора значений и репрезентативных отношений, воплощенных между объектами, витрины Бойса потенциально разрушают диалог между объектами и аудиторией. Когда зрители пытаются собрать элементы витрина в более широкие и всеобъемлющие интерпретации, они путаются в смыслах, так как в первую очередь витрина - это пространство диалога предметов, символов геноцида<sup>109</sup>.

---

<sup>109</sup>Gere Ray. Joseph Beuys. Mapping the legacy: Joseph Beuys and the After-Auschwitz Sublime // <http://faculty.winthrop.edu/stockk/Contemporary%20Art/Ray%20Beuys.pdf>. - S. 56.

Проблема интерпретации Бойса и художественного пространства 60-х годов XX века заключается в термине герменевтической неразрешимости.<sup>110</sup> Герменевтическая неразрешимость - это способность культурной репрезентации породить не только двусмысленность, но и конфликт интерпретаций: радикально противоречивые чтения одного и того же набора значений. В этом случае рефлексия означает физическое и экзистенциальное самосознание зрителя, вызванное особым набором визуальных и лингвистических признаков, - самосознание, которое просит зрителя взаимодействовать с представлением художника и его отношением к окружающей среде и жизненным контекстам, к которым он относится и через который он проходит. Таким образом, герменевтическая неразрешимость интерпретации художественного пространства приводит к тому, что художественное пространство и диспут о травме начинают радикализироваться.

На это же указывал Адорно в своей эстетической теории. Философ критиковал художественное пространство второй рецепции, которое обратилось к теме Освенцима. Тема Освенцима усилило сложность восприятия современного искусства, чья публика только уходила от понятийного мышления и начинала понимать важность объективности в искусстве. Контпубличность, которая была радикализована студентами и венским акционизмом через эпатаж также усилила разрыв между искусством и обществом, что привело к тому, что общество отвернулось от радикального искусства: «Поскольку протест исторического авангарда против института искусства был тем временем воспринят как проявление искусства, то протестный жест неоавангарда лишился аутентичности. Претензии неоавангарда на протест более не выдерживают критики, поскольку оказалось, что протест этот лишь иллюзорный. Отсюда и впечатление прикладного искусства, которое зачастую вызывают произведения искусства»<sup>111</sup>.

Радикализм языка художественным пространством 60-х годов XX века привел к плюрализму эстетических приемов и форм, который в первую очередь отразился на концепте немецкой культурной травмы. Радикальный плюрализм студентов, с явными антиобщественными идеями, усложнил язык травмы в художественном пространстве, тем самым лишив культуру такого желанного свободного пространства для проговаривания травмы.

---

<sup>110</sup>Matthew Biro. Representation and Event: Anselm Kiefer, Joseph Beuys, and the memory of the Holocaust // The Yale Journal of Criticism, Volume 16, Number 1, Spring 2003, pp. 113-146 (Article)

<sup>111</sup>Лиссман К. Л. Философия современного искусства// .- С. 153.

## Заключение

«Вся послевоенная история Германии (Западной Германии, я имею в виду) свидетельствует о том, как трудно установление человеческих институций, если они не вырастают из души, способности, умения каждого. Я повторяю фразу, которую уже говорил: для каждого человеческого закона, для его существования и пребывания нужно достаточно большое число таких людей, из глубины потребностей, умения, риска и страсти которых этот закон каждый раз вырастал бы, то есть на философском языке это означает, что человеческие вещи не делятся, а все время должны воспроизводиться. Иначе их просто нет»<sup>112</sup>. Характеризуя особенности современной европейской философии, М.

---

<sup>112</sup>Мамардашвили М. Очерк современной европейской философии// <https://mamardashvili.com/files/pdf/euro/02%20Лекция%201.pdf>. - С. 23.

Мамардашвили не мог не рассмотреть важность немецкого вопроса для дальнейшего развития философской мысли Европы. Ведь события немецкой истории стали рубежом для всей европейской культуры.

Культурная травма не может существовать без постоянного возобновления диспута о ней, поэтому каждая рецепция немецкой травмы, основываясь на опыте предыдущей, воспроизводила диспут в культуре. Очевидно, также, что диспут о травме не пришел к своему логическому завершению, и, на что указывает Хайдеггер, это невозможно для немецкой культуры, так как травма - концепт, определяющий направление развития культуры: «Фюрер - сам и только он - есть сегодняшняя и будущая немецкая действительность и закон»<sup>113</sup>.

Анализируя особенность немецкого травмы и её влияние на европейскую философию, Мамардашвили также затрагивает вопрос об идентичности в немецком обществе после Второй Мировой войны. Свой концепт идентичности философ строит на различия между такими немецкими словами как *Gesellschaft* и *Gemeinschaft*. *Gesellschaft* в переводе на русский язык - это общество, которое является сложной социальной системой с разделением властей, когда *Gemeinschaft* - это общность, которая возникает в процессе общения. Различие между обществом и общностью, представленное Мамардашвили, можно найти в концепте культурной немецкой травмы, которая по существу своему является процессом проговаривания индивидуальной травмы, с целью сохранения памяти об исторических событиях.

Так сегодня в немецких исследованиях, посвященные культурной травме, трактовку различия *Gesellschaft* и *Gemeinschaft* можно увидеть в различие немецких концептов *Erinnerungskultur* и *Erinnerungspolitik*, подробный анализ которых был представлен в работах Алейды Ассман.

В первую очередь Ассман связывает немецкую травму с концептом «*Aufarbeitung der Vergangenheit*», что дословно означает «проработку прошлого», в котором скрывается проблема мемориализации в Германии и её политикализации. Сложность работы с памятью заключается в том, что для общественного диспута она представляют собой источник агрессивных мифов и почву для конфликтов<sup>114</sup>. Процесс вытеснения памяти

---

<sup>113</sup>Миронов В.В., Миронова Д.В.Г. Философ и власть: случай Хайдеггера // Вопросы философии. 2016. № 7. // [http://vphil.ru/index.php?option=com\\_content&task=view&id=1428&Itemid=52](http://vphil.ru/index.php?option=com_content&task=view&id=1428&Itemid=52) . (дата обращения: 18.05.2020)

<sup>114</sup>Малинина Р. А., Пушкарева Т. В. *Gedächtnis - Erinnerung - Erinnerungskultur* в современном историческом сознании Германии. Проблема перевода // Вестник Московского университета. Серия 22. Теория перевода. 2009. №2.

немецким обществом Ассман объясняет тем, что память одинаково вредна и полезна для выживания общества, так как культурная память как совокупность всех воспоминаний общества включает в себя как память палача, так и жертвы: «Так же как задачей психотерапии является нейтрализация и перевод в позитивное русло индивидуальных воспоминаний, сдерживающих развитие индивидуума, так и задачей культурологического исследования должно быть... раскрытие опасной динамики коллективных воспоминаний и разработка объективных критериев определения их негативного потенциала»<sup>115</sup>.

По сути, Ассман понимает под *Erinnerungskultur* - новую политическую культуру не только Германии, но и Европы. Отличительная особенность такого понимания культуры воспоминания заключается в том, что культура ориентирована, прежде всего, на создание активного диспута Второй Мировой войны, который будет включать в себя индивидуальную травму как палача, так и жертвы. Имеено со сменой поколений в начале 1960-х годов XX века была связанная переоценка ценностей и необходимость создания концепта культуры памяти, которая привела к критике событий прошлого.

Требования молодежи, к которому их подтолкнул Адорно и Бойс, были направлены на осмысление каждым своей индивидуальной травмы, собрание в одном обществе как память палача, так и память жертвы. По мнению студентов, ведь только тогда общество сможет прийти к единому никак не искаженному пониманию своей травмы. Однако радикализация ими же художественного пространства и стремление студенческого движения отделиться от общества своих отцов и матерей привело к тому, что индивидуальная травма не смогла стать доступной для общественного диспута. События 60-х годов привели к тому, что немецкая культура памяти еще не сформировалась, а политизация памяти усилилась, что привело к тому, что сейчас также существует политика памяти, сформированная с первых дней после войны .

Вторая рецепция пыталась создать для индивидуальной травмы именно общность, то есть пространство для ее проговаривания. Однако, столкнувшись с невозможность вмещение противоречивости индивидуальной травмы в концепт плюрализма, который редактировался актуальной политикой памяти, художественное пространство студенческих движений пришло к радикализации протеста против опыта травмы первого поколения. Таким образом, их радикализм усложнил коммуникацию между

---

<sup>115</sup>Assman A. *Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik* // München, 2006.

произведением и зрителем в художественном пространстве, которая выступала как формирующееся пространство проговаривания культурной травмы Германии.

### Список литературы

1. Абалакова Н.Б. Между субъектом и телом. Перформанс. Попытка определения жанра. Кто? Как? Для чего? // <http://www.owl.ru/avangard/mezhduobyektomitelom.html>
2. Агамбен Дж. НОМО SACER. Что остается от Освенцима // Европа, М., 2012.
3. Адорно Т. В. Негативная диалектика // Научный Мир, М., 2003
4. Арндт Х. Опыты понимания 1930-1954. Становление, изгнание и тоталитаризм. Институт Гайдара, М., 2018.

5. Арндт Х. Банальность зла: Эйхман в Иерусалиме// URL:  
<https://www.litmir.me/bd/?b=155610>.
6. Арндт Х. Что такое свобода? // [http://www.bibikhin.ru/chto\\_takoe\\_svoboda](http://www.bibikhin.ru/chto_takoe_svoboda)
7. Артёмов Н.А. Время, Память, Травма: между бытием и небытием// Studia Culturae: Вып. 2 (36): VULNUS: Н.А. Артёмов. С. 124-136.
8. Ассман А. Длинная тень прошлого. Мемориальная культура и историческая политика // <https://e-libra.ru/read/373241-dlinnaya-ten-proshlogo-memorial-naya-kul-tura-i-istoricheskaaya-politika.html>
9. Ассман А. Новое недовольство мемориальной культурой // Новое литературное обозрение, М., 2016. Стр. 166.
10. Адорно Т. Что значит «проработка прошлого» // <https://magazines.gorky.media/nz/2005/2/chto-znachit-prorabotka-proshlogo.html>
11. Бибахин В. Дело Хайдеггера. Философия Мартина Хайдеггера и современность // [http://www.bibikhin.ru/delo\\_haydeggera#p2640](http://www.bibikhin.ru/delo_haydeggera#p2640)
12. Бишоп К. Искусственный ад. Партиципаторное искусство и политика зрительства // <http://special.theoryandpractice.ru/artificial-hells-1> .
13. Ханс Кристоф фон Бок, Буцко А. Скульптор Штефан Балькенхоль: Вагнер на фоне собственной тени// <https://p.dw.com/p/18cSO>
14. Голдберг Р. Искусство перформанса// Ad Marginem Press.
15. Гелен А. Между вчера и завтра // журнал «Логос». 2015. № 4 (106). - С.93-134.
16. Гришин В. В. Мироощущение, искусство и история// Вестник Мининского университета. 2014. № 2 (6).
17. Гройс Б. Ранние тексты 1976/1990 // Ад Маргинем Пресс. М.
18. Глухов А. Философская ясность: Хайдеггер равно Гитлер// Логос. Москва. Т. 28 №3. 2018.
19. Дебор Г. Ситуационисты и новые формы в политике и искусстве. Статьи и декларации 1952-1985// ГИЛЕЯ. 2018.
20. Джеффрис С. Гранд-отель «Бездна». Биография Франкфуртской школы// Ад Маргинем Пресс, М., 2018.
21. Левитт С. Параграфы о концептуальном искусстве. Тезисы концептуального искусства // <http://moscowartmagazine.com/issue/23/article/366>

22. Лисман К. П. Философия современного искусства // Гиперион, СПб., 2011.
23. Лондонская школа и поэзия. Искусство после Освенцима. // <https://www.culture.ru/movies/6354/londonskaya-shkola-i-poeziya-iskusstvo-posle-osven-cima>
24. Иванов С. Г. Философско-психологические особенности эстетики Нового времени // Вестник БГУ. 2015. №56.
25. Марков Борис Васильевич Незавершенная революция: политическая философия Франкфуртской школы // Вестник СПбГУ. Философия и конфликтология . 2018. №1.
26. Малинина Р. А., Пушкарева Т. В. Gedächtnis - Erinnerung - Erinnerungskultur в современном историческом сознании Германии. Проблема перевода // Вестник Московского университета. Серия 22. Теория перевода. 2009. №2.
27. Мамардашвили М. Очерк современной европейской философии// <https://mamardashvili.com/files/pdf/euro/02%20Лекция%201.pdf>.
28. Мотрошилова Н.В. «Черные тетради» М. Хайдеггера: по следам публикации. Вопросы философии. 2015. [http://vphil.ru/index.php?option=com\\_content&task=category&sectionid=8&id=22&Itemid=52](http://vphil.ru/index.php?option=com_content&task=category&sectionid=8&id=22&Itemid=52)
29. Миронов В.В., Миронова Д.В.Г. Философ и власть: случай Хайдеггера // Вопросы философии. 2016. № 7. // [http://vphil.ru/index.php?option=com\\_content&task=view&id=1428&Itemid=52](http://vphil.ru/index.php?option=com_content&task=view&id=1428&Itemid=52) .
30. Никитина Ирина Петровна Тема художественного пространства в современной философии искусства // Вестник РУДН. Серия: Философия. 2003. №1. - С. 83-91.
31. Носов Д. М. Ханна Арендт - философ? // [http://vphil.ru/index.php?option=com\\_content&task=view&id=939](http://vphil.ru/index.php?option=com_content&task=view&id=939) .
32. Ортега-и-Гассет Х. о точке зрения в искусстве//Он же. Эстетика. Философия культуры. М., 1991.
33. Осбринк Э. 1947 // АД Маргинем Пресс, М., 2019
34. Осминкин Р. С. Коллективные перформансы: от партиципации к производству социальной жизни // Манускрипт. 2016. №12-3 (74).
35. Пайен Гийом. От Черных тетрадей к финалу дела Хайдеггера? // Философско-литературный журнал «Логос». 2018. №3 (124). - С. 51-90.

36. Подорога В. Память и забвение. Т. В. Адорно и время “После Освенцима” // <http://www.intelros.ru/readroom/nlo/y4-2012/16096-pamyat-i-zabvenie-tv-adorno-i-vremya-posle-osvencima.html>
37. Савчук Валерий Владимирович Феномен поворота в культуре XX века // Международный журнал исследований культуры. 2013. №1 (10).
38. Старикашкина Дарья Александровна Репрезентация предельных событий: память в искусстве vs. искусство памяти // Международный журнал исследований культуры. 2016. №3 (24).
39. Тьерри де Дюв. Невольники Маркса: Бойс, Уорхол, Кляйн, Дюшан//Ad Marginem Press.
40. Фай Э., Финкелькраут А. Арендт pro/contra Хайдеггер: дискуссия//Логос.Москва. Т. 28 №3.2018 - С. 183-204.
41. Хайдеггер М. Искусство и пространство // [http://bibikhin.ru/iskusstvo\\_i\\_prostranstvo](http://bibikhin.ru/iskusstvo_i_prostranstvo)
42. Хайдеггер М. Размышления II–VI (Черные тетради 1931–1938) // Института Гайдара, М., 2016.
43. Хоркхаймер М., Адорно Т. Диалектика просвещения. Философские фрагменты // Медиус, М., 1997.
44. Шпарага О. Сообщество-после-Холокоста. На пути к обществу инклюзии // Медисонт, Минск, 2018.
45. Эттингер Б.Л. Жуткое и матричный Объект а взгляда // Кабинет «З»: искусство, философия, психоанализ. СПб.: Издательство «Скифия», 2004.
46. Юрлова М. Рецензия. «Между прошлым и будущим»: упражнения в политической мысли в отсутствие твердой опоры//[https://sociologica.hse.ru/data/2014/12/29/1103796966/1SocOboz\\_13\\_3\\_10\\_Yurlova.pdf](https://sociologica.hse.ru/data/2014/12/29/1103796966/1SocOboz_13_3_10_Yurlova.pdf).
47. Ясперс К. Вопрос о виновности // URL: <http://padaread.com/?book=69156>
48. Alexander J. C. On the Social Construction of Moral Universals: The «Holocaust» from War Crime to Trauma Drama // Cultural Trauma and Collective Identity /J. C. Alexander et al. (eds). Berkeley: University of California, 2004. P. 196–263
49. Assman A. Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik // München, 2006

50. Battcock G., Nickas R. *The Art of Performance. A Critical Anthology* // E. P. DUTTON, New York. 2010.
51. Clemens A., Günter C., Bock M.. *Die intellektuelle Gründung der Bundesrepublik. Eine Wirkungsgeschichte der Frankfurter Schule* // Campus Verlag, Frankfurt am Main, 1999.
52. Gere Ray. *Joseph Beuys. Mapping the legacy: Joseph Beuys and the After-Auschwitz Sublime* // <http://faculty.winthrop.edu/stockk/Contemporary%20Art/Ray%20Beuys.pdf>.
53. Heidegger M. *Anmerkungen I-V: (Schwarze Hefte 1942–1948)* // Klostermann, Frankfurt a. M., 2015.
54. Heidegger M. , Blochmann E. *Briefwechsel 1918-1969, Marbacher Schriften* // Deutschen Literaturarchiv, Marbach, 1990.
55. Hirsch, M. *The generation of postmemory: writing and visual culture after Holocaust*. New York: B&W Illus, 2012.
56. Heidegger M. , Blochmann E. *Briefwechsel 1918-1969, Marbacher Schriften* // Deutschen Literaturarchiv, Marbach, 1990.
57. Lucie-Smith E. *Kunstrichtungen seit 1945* // Verlag Fritz Molden, Wien - München - Zürich, 1969.
58. Matthew Biro. *Representation and Event: Anselm Kiefer, Joseph Beuys, and the memory of the Holocaust* // *The Yale Journal of Criticism*, Volume 16, Number 1, Spring 2003, p. 113-146.
59. Owen Hulatt. *Adorno's Theory of Aesthetic and Philosophical Truth* // *Texture and Performance*, 2016.
60. Rebentisch J. *Theorien der Gegenwartskunst. Zur Einführung* // JUNIUS.Hamburg.2017.
61. Thomas K. *Zweimal deutsche Kunst nach 1945 : 40 Jahre Nahe und Ferne* // Köln, 1985.
62. Yusuf Örnek. *Karl Jaspers in den Schwarzen Heften Martin Heideggers* // [https://www.academia.edu/38030262/Karl\\_Jaspers\\_in\\_den\\_Schwarzen\\_Heften\\_Martin\\_Heideggers?email\\_work\\_card=view-paper](https://www.academia.edu/38030262/Karl_Jaspers_in_den_Schwarzen_Heften_Martin_Heideggers?email_work_card=view-paper).
63. Wenzel E. und Jessyka Beuys: *Joseph Beuys. Block Beuys* // Schirmer/Mosel, München 1990, S. 270.