

Место травмы, свидетеля,  
памяти, или Зачем кино  
зияющие раны?

Ольга Давыдова

**Ольга Давыдова.** Факультет свободных искусств и наук,  
Санкт-Петербургский государственный университет  
(СПбГУ), Россия, ol.davydova@inbox.ru.

Статья посвящена аналитике стратегий репрезентации травматического опыта на примере творчества немецкого режиссера Кристиана Петцольда, одного из ключевых представителей Берлинской школы. Непредставимость и сопротивление любым формам миметического удвоения – один из частых сюжетов рефлексии о травме (Кэти Карут, Джефффри Александер, Томас Эльзессер, Эрик Сантнер). В разговоре о кинематографе это свойство непредставимости оказывается предельно проблематичным: как можно зафиксировать то, что бесконечно сопротивляется превращению в образ? Именно поэтому травма оказывается одним из способов помыслить кино вне оптического, представить кинематограф не как форму, фиксирующую присутствие, но наоборот: как структуру, включающую в себя фигуры отсутствия, умолчания. Сотканный из таких фигур, кинематограф Кристиана Петцольда позволяет переосмыслить классическое – и неоднократно подвергавшееся критике (Жак Рансьер) – распределение метафорической власти в поле репрезентации за счет смещения акцентов с драматизации действия на отказ от его воспроизводства в теле кино, с инстанции контролирующего наблюдателя на позицию утверждающего существование свидетеля, с травмы как сингулярного события на травматический опыт как повторяющуюся через рассказывание историю. Манифестация присутствия травмы внутри кинематографической ткани, но вне прямой репрезентации, рассматривается как один из механизмов работы постпамяти (Марианна Хирш).

Ключевые слова: *Кристиан Петцольд; травма; репрезентация травмы; эллиптический монтаж; наблюдатель; свидетель.*

НЕМЕЦКОЕ кино, пожалуй, представляет собой один из наиболее ярких примеров работы с коллективной травмой, коллективной виной и фигурами умолчания. Редкий текст о послевоенном кинематографе ФРГ не содержит размышлений о том, как и почему режиссеры осмысляют прошлое, бесконечно пытаюсь ответить на вопрос, как и кем было допущено то, что произошло в середине XX века. Едва ли эта рефлексия, столь очевидная в «новом» и «молодом немецком кино», завершается; скорее, современный кинематограф Германии, представленный в том числе знаменитой Берлинской школой (Томас Арслан, Кристиан Петцольд, Ангела Шанелек, Кристоф Хоххойслер)<sup>1</sup>, развивается в рамках все того же диалога с прошлым — с тем самым, которое так утомительно тащить с собой и которое вместе с тем невозможно преодолеть. Фильмы представитель Берлинской школы нередко порождают двойственное и странное ощущение. Это смутное чувство можно описать в терминах тревоги, или беспокойства, или неясного предчувствия, что — каким бы ни был финал фильма — хорошо все равно не будет, потому что в прошлом есть нечто, что преодолеть, разрешить и перешагнуть совершенно невозможно. Прошлое — это место травмы. Именно это слово кажется определяющим для творчества немецкого режиссера Кристиана Петцольда — одного из ключевых представителей Берлинской школы. Его кинематограф — кинематограф травмы. Она может быть личной, семейной, как в фильмах «Призраки», «Йелла» или «Йерихов»; может быть коллективной и даже межпоколенческой, как в фильмах «Внутренняя жестокость», «Барбара», «Транзит» и «Феникс». Каким образом эта травма, никогда не будучи показанной, становится нам доступной?

Понятие «травма», кажется, принадлежит к числу тех, что никогда не утратят своей актуальности. Оно давно перестало быть достоянием исключительно психоаналитического дискурса, прочно обосновалось в исследованиях памяти, стало отправной точкой для отдельной ветви гуманитарного знания (*trauma studies*) и бесконечно воспроизводится как в дискурсе бытовой повседневной психологии («мы травмированы»), так и на территории науки. Концептуальная связка «травма — память» стала общим местом в размышлениях о том, как репрезентирован холокост или, например, опыт

---

1. Подробнее о Берлинской школе см., например: *Abel M. The Counter-Cinema of the Berlin School. Rochester, NY: Camden House, 2013.*

расового, гендерного, колониального насилия. Коллективная память, описанная Морисом Хальбваксом<sup>2</sup> и детализированная в исследованиях Яна и Алейды Ассман<sup>3</sup>, нередко структурируется через травму — или, если выразиться точнее, именно травма становится одним из поводов для того, чтобы коллективная память проявила себя как феномен, принадлежащий группе людей и способный выступить объектом транс- и интерпоколенческого переноса. Репрезентация травмы всегда так или иначе связана с фигурой отсутствия — будь то отсутствие самого носителя этого опыта, или невозможность говорения, или намеренное умолчание. Еще у Джеффри Александера идет речь о том, что травма может рассматриваться в «просвещенческой» и «психоаналитической» перспективах. Первая подразумевает, что, когда люди осознают наличие травматического опыта и собственного переживания по этому поводу, они могут начать вполне осознанно задумываться о причинах, которые к такому переживанию привели, и опять же осознанно стремиться с этими причинами разобраться, вплоть до смены политического строя. Психоаналитическая перспектива, наоборот, настаивает на том, что травматическое переживание всегда вытесняется, и поэтому травматический опыт принципиально непредставим. О нем невозможно говорить, его невозможно представить никаким способом. Можно только свидетельствовать — или же застыть в немоте<sup>4</sup>. Так или иначе, речь идет о том, что нечто выпадает из поля репрезентации, не подлежит миметическому удвоению вследствие избыточности пережитого<sup>5</sup>, не может быть передано через воплощение в образ или эстетические трансформации.

Эта игра — или балансирование — между присутствием и отсутствием является определяющей, когда речь заходит о том, как работает с травмой кинематограф. Очевидно хрестоматийные примеры вроде «Шоа» (1985, реж. Клод Ланцман) строятся в том числе на отказе прямо репрезенти-

---

2. Хальбвакс М. Социальные рамки памяти. М.: Новое издательство, 2007.

3. См., например: Ассман А. Забвение истории — одержимость историей. М.: Новое литературное обозрение, 2019; Ассман Я. Культурная память. Письмо, память о прошлом и политическая идентичность в высоких культурах древности. М.: Языки славянской культуры, 2004.

4. Alexander J. Toward a Theory of Cultural Trauma//J. Alexander et al. Cultural Trauma and Collective Identity. Berkeley, CA: University of California Press, 2004. P. 3-8.

5. Карут К. Травма, время и история//Травма:пункты/Под ред. С. Ушакина, Е. Трубиной. М.: Новое литературное обозрение, 2009. С. 561-581.

ровать травматический опыт в визуальном поле. Не менее хрестоматийный «Ночь и туман» (1956, реж. Аллен Рене), хоть и содержит канонические изображения холокоста, все равно оперирует фигурой отсутствия. Лишенные людей (как карателей, так и жертв) полуразвалившиеся бараки, жуткий остов медицинского кресла, заросшие травой железнодорожные пути, ведущие к воротам концлагеря, — все это одновременно маркеры присутствия травмы, элементы «мест памяти»<sup>6</sup>, но вместе с тем и указание на исчезновение, стирание, вытеснение, непредставимость происшедшего ужаса. И в фильме Аллена Рене, и в работе Клода Ланцмана местом присутствия является голос — в обоих случаях голос (или голоса) выживших, свидетельствующих о прошлом. Как если бы голос мог решить проблему дурного удвоения, преследующую кинематографическое подобие и облекающую кинорепрезентацию на пошлость, жанровую эксплуатацию и тотальную дереализацию опыта выживших.

Впрочем, едва ли голос справляется с этой задачей. В статье «Невыносимый образ» Жак Рансьер, восстанавливая критику образа как провоцирующего пассивное разглядывание, указывает на как будто бы необходимость «образа действия»:

...необходимы <...> образы подлинной реальности или образы, непосредственно переводимые в свою подлинную реальность, чтобы показать нам, что быть просто зрителем, просто рассматривать образы — это нечто дурное. Действие предлагается как единственный ответ на зло образа и виновность зрителя<sup>7</sup>.

Именно «утверждение власти голоса» указывает на то, что образ не способен вместить в себя действительность: «реальное никогда полностью не растворяется в видимом»<sup>8</sup>. Голос, предлагающий свидетельство вместо улики, претендует на то, чтобы быть стратегическим инструментом перераспределения чувственного в ситуации распада установившейся политики репрезентации и ее критики. Но едва ли эта претензия оправдывается:

---

6. *Nora P. Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire*//Representations. 1989. Vol. 26. P. 7–24.

7. *Рансьер Ж. Невыносимый образ*//Он же. Эмансипированный зритель. Н. Новгород: Красная ласточка, 2018. С. 86.

8. Там же. С. 87.

Голос — это вовсе не проявление невидимого, противопоставленного видимой форме образа. Голос сам включен в процесс конструирования образа. Это всегда голос некоего тела, преобразующего одно чувственное событие в другое, стремящегося дать нам «увидеть» то, что видело оно, показать то, что оно нам говорит<sup>9</sup>.

Кинематограф, предлагающий вместо визуальной репрезентации аудиальное присутствие, остается, по мнению Рансьера, в рамках все той же авторитарной логики, в рамках политики репрезентации, где есть имеющие право говорить и показывать, быть услышанными и показанными, быть воспринятыми. Стало быть, ни картинка, ни голос не могут быть доминирующими, если мы хотим преодолеть авторитарность политики репрезентации.

Не стоит ли нам, в таком случае, начать мыслить в категориях отсутствия? Пусть не будет ни звука, ни изображения; пусть мы будем иметь дело с фигурами умолчания, не-показывания, элиминации. Для немецкого кино такой ход вполне привычен. Например, Томас Эльзессер именно в «новом немецком кино» обнаруживает «иную логику репрезентации, основывающуюся на отсутствии»<sup>10</sup>. В своих размышлениях Эльзессер отталкивается от того, каким образом «новое немецкое кино» 1960–1970-х маркирует присутствие евреев; парадоксальным образом это маркирование происходит именно через категорию отсутствия — которое, собственно, и было целью политики гитлеризма:

Отсутствие евреев в фильмах «нового немецкого кино» прежде всего подтверждает, отображает и в этом смысле достоверно фиксирует (во всей его чудовищности) тот факт, что их отсутствие в публичной и частной жизни Западной Германии в 1960-х и 1970-х не было упущено<sup>11</sup>.

Именно так, как отсутствующее сообщество, евреи становятся не видимыми, не репрезентируемыми, но существующими внутри фигур умолчания, складывающихся в немецком кинематографе.

---

9. Там же. С. 91.

10. *Elsaesser T. The Politics and Poetics of Parapraxis: On Some Problems of Representation in the New German Cinema*// *Idem. German Cinema: Terror and Trauma. Cultural Memory Since 1945*. N. Y.: Routledge, 2014. P. 95.

11. *Ibid.* P. 99.

Кинематограф Кристиана Петцольда тоже может быть описан как изобилующий лакунами, разрывами, фигурами умолчания, не-показывания — словом, теми элементами, которые так или иначе делают отсутствие заметным и тем самым как будто указывают на его наполненность чем-то, что никак не может преодолеть невозможность быть репрезентированным. Это могут быть разрывы в стабильности и цельности жанровой структуры, как в фильме «Внутренняя безопасность» (2000), который попеременно оборачивается то триллером, то *road movie*, то драмой взросления, обманывая зрительские ожидания и смягчая жесткость жанровой конструкции. Но и на более локальном, внутрифильмическом уровне кинематограф Петцольда изобилует лакунами и разрывами в ткани самого фильма. Действия героев его фильмов — это почти всегда реакции на новые обстоятельства, которые подкидывает героям жизнь, а точнее — конкретный тип общества. Одно из общих мест в разговоре о творчестве Петцольда — то, что его фильмы «фокусируются на сильных женских персонажах; прослеживают связь между любовью и деньгами; изучают воздействие неолиберального политэкономического режима на жителей Германии»<sup>12</sup>. Фильмы Петцольда проблематизируют современное пространство, лишённое стабильности, пребывающее в постоянном движении (отсюда перекресток или транспортная развязка, одна из любимых режиссером локаций) и изменении, требующее от человека активных действий по восстановлению покоя. Социально-экономическая проблематика в фильмах Петцольда почти всегда переплетается с любовной, демонстрируя неразделенность либидинальных потоков в современном неолиберальном мире. Однако, помимо этих выведенных в поле репрезентации сюжетов, всегда есть нечто, стоящее у этих героев за спиной — в прошлом. Это нечто редко проговаривается прямо; чаще всего мы имеем дело только с намеками.

Например, Барбара, героиня одноименного фильма (2012), почему-то вынуждена покинуть престижную берлинскую клинику «Шарите» и начать работать в провинции. За Барбарой следят, с определенной периодичностью к ней приходят крайне неприятные люди, подвергая ее унижительным процедурам обыска в доме и физического досмотра. Сама сцена досмотра спрятана в монтажной склейке; мы видим, как женщина надевает медицинские перчатки

---

12. Abel M. Op. cit. P. 69.

и предлагает Барбаре пройти в ванную комнату; следующий кадр — Барбара курит в кровати. Вовсе не обязательно знать, что существовали ФРГ и ГДР, что работали сотрудники «Штази» и разделение Германии было очевидно травматичным. Петцольд работает не с фактом, а с состоянием: фильм конструирует напряжение, сопутствующее нахождению под контролирующим и подавляющим взглядом, создает желание вырваться, скинуть диктат тотального контроля, работает с ощущением тревоги и страхом быть обнаруженной и пойманной.

Ханс и Клара, герои фильма «Внутренняя безопасность» (2000), вынуждены скрываться, переезжая с места на место, не имея возможности работать и устроить свою пятнадцатилетнюю дочь Жанну в школу. Очевидно, составная часть их истории — какое-то прошлое, никак не совместимое со спокойной жизнью, о которой они не менее очевидно мечтают и к которой стремятся. Увидев Клару с пистолетом, отслеживая разговоры героев с бывшими друзьями, мы можем догадаться о том, что их прошлое связано с чем-то незаконным и подразумевающим прямую насильственную интервенцию в социальное пространство. Но нигде в фильме прямо не сказано, что родители Жанны — бывшие члены RAF; это нам подсказывает синопсис и смутные намеки, разбросанные по фильму.

Итак, травма прошлого присутствует в фильмах Петцольда чаще всего в виде намеков — или и вовсе в виде фигур умолчания. А если травма и проявлена (как в фильме «Феникс», где совершенно понятно, что пережила героиня, спасенная из концлагеря; или «Транзит», в котором ясно, от чего бежит герой, мечтающий сесть на пароход в Штаты), то едва ли эта травма становится проговариваемой в каких-то диалогах. И вообще, герои Петцольда очень много и часто молчат, заменяя слова выразительными долгими взглядами, нередко на зрителя и зачастую без обратной монтажной склейки, демонстрирующей объект взгляда. Героини фильма «Призраки» (2005) — две девушки, Нина и Тони, — знакомятся с женщиной, одержимой желанием отыскать свою давно потерянную дочь. Женщина называет приметы — в том числе находящуюся между лопаток родинку в виде сердца; Тони не верит, для нее эта женщина — не в своем уме. А Нина пытается разглядеть в зеркале собственную спину: «Есть там сердце?» И этот вопрос, оперирующий явной метонимией, и ответный молчаливый взгляд Тони на Нину через зеркало обращены, конечно, к зрителю, как будто он

должен увидеть нечто в этом отсутствии следующего кадра, услышать в молчании, ощутить присутствие того, что не может быть преодолено через спасительное миметическое удвоение.

В статье о репрезентации травмы Эрик Сантнер, указывая, как и многие другие, на принципиальную непредставимость травматического опыта, выстраивает своеобразную критику прямого присутствия травмы в повествовании:

Под «нарративным фетишизмом» я понимаю конструирование и использование нарратива, сознательная или бессознательная цель которого состоит в том, чтобы стереть следы той травмы или утраты, которая, собственно, и дала жизнь этому нарративу. Использование нарратива в качестве фетиша можно противопоставить иному способу символического поведения, которое Фрейд назвал «работой скорби» (Trauerarbeit). И нарративный фетишизм, и скорбь являются ответом на утрату, ответом на прошлое, которое отказывается уходить в силу своего травмирующего воздействия. ...Нарративный фетишизм — это способ, с помощью которого неспособность скорбеть или отказ от скорби сюжетно оформляют травматические события; это способ фантазматического развенчания потребности в скорби путем симуляции состояния целостности, которое обычно достигается посредством подмены места и причины утраты. Нарративный фетишизм освобождает человека от необходимости переосмыслить свою идентичность в «посттравматических» условиях; в нарративном фетишизме «пост» отложен на неопределенный срок<sup>13</sup>.

Стратегия Петцольда как раз позволяет избежать фетишизации травмы — и вместе маркировать ее неизбежное присутствие. Однако, чтобы фигура умолчания была не просто молчанием и тишиной (то есть отсутствием), а именно умолчанием, то есть замалчиванием, молчанием *о чем-то* (то есть присутствием), кино должно это самое присутствие как-то производить. Как это происходит?

Когда речь заходит о разрывах внутри фильмического, на ум приходят, пожалуй, две яркие кинематографические стратегии. Первая принадлежит традиции политиче-

---

13. Сантнер Э. История по ту сторону принципа наслаждения: размышляя о репрезентации травмы//Травма:пункты. С. 392.

ского модернизма во главе с Жан-Люком Годаром, Жан-Мари Штраубом и Даниэль Юйе; вторая связана с именем Робера Брессона и феноменом эллиптического монтажа. Помимо других черт, составляющих так называемый трансцендентальный стиль<sup>14</sup> режиссера, в том числе именно эллипсы в монтаже обеспечивают Брессону возможность транслировать присутствие Бога. Не показывать отношения с ним, но как бы неявно вмонтировать эту непредставимую, неподвластную чувственному схватыванию трансцендентную инстанцию в свои фильмы. Бог у Брессона напрямую никогда и никак не явлен — ни через институты, ни через молитвы — разве что музыка Жан-Батиста Люлли, например, в «Карманнике» (1959) может помочь нам осуществить жест семиотической интерпретации и начать разговор о знаках божественного. Но в целом — Бог не представлен ни в структуре означающих, ни как элемент миметического удвоения; он присутствует разве что в лакунах монтажных склеек, в немом взгляде, обращенном к нему, в лаконизме брессоновских сцен, в том, что на экране остается всегда только то, что важно для передачи идеи, — и никогда не то, что важно для визуализации повествования. Так кино и становится местом присутствия — не показывания, но именно присутствия — божественного. Петцольд тоже использует эллипсы, только место брессоновского божественного у немецкого режиссера отдано травматическому опыту. Страшное всегда скрыто в монтажных склейках и всегда фигурирует через отсутствие — иногда буквальное. Героиня фильма «Вольфсбург» (2003) приезжает к сыну в больницу — ребенка сбила машина. Она проводит с ним некоторое время и решает съездить домой за вещами. Когда она возвращается в больницу, ее ждет пустая палата. Точнее, не палата — а пустота на том месте, где стояла кровать мальчика. Все в палате осталось по-прежнему: медицинские приборы, прикрепленные к потолку конструкции, занавески, мебель — но на месте больничной койки зияет пустота. «Я пыталась вам позволить», — говорит медсестра, и мать принимается искать телефон в сумке. Монтажная склейка — и мы видим мужчину за рулем автомобиля. Этот монтажный эллипс скрывает то, на что пространство палаты лишь указывает — смерть.

Эллиптический монтаж может быть и не столь буквальным. В начале фильма «Йелла» (2007) мы видим женщину

---

14. Schrader P. Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer. N. Y.: Da Capo Press, 1972.

в поезде; она смотрит в окно, затем молча переодевается и наконец выходит на перрон. Она куда-то направляется, и камера то и дело предлагает зрителю крупный план ее лица с очевидно четко направленным взглядом. Такой взгляд сканирует пространство на предмет опасности, он знает, чего ищет, — потому что обладатель взгляда знает, что может эту опасность представлять. Таким взглядом мы сможем налево и направо, пересекая проезжую часть. Йелла тоже пересекает улицу, но странных оглядываний не прекращает. Как будто ищет того, кто за ней следит. В финале открывающего фильм эпизода наконец возникает фигура наблюдателя: она персонифицируется в мужчине, который очевидно преследует Йеллу на своем автомобиле. Так к концу эпизода — ретроспективно — эта череда взглядов наконец обретает объяснение, а монтажные склейки внутри эпизода становятся скрывающими то, о чем Йелла знает и чего боится, — но о чем не говорит и не скажет прямо.

«Йелла» начинается с дороги, с путешествия. Вообще, герои фильмов Петцольда нередко пребывают в этом состоянии. Никуда не едут разве что персонажи картин «Феникс» (2014), «Йерихов» (2008) и «Призраки» (2005). Это состояние «нигде», связанное к тому же с поиском дома, нового места, новой — как будто лучшей — идентичности тоже можно описать как своего рода эллипс, пример отсутствия ключевого элемента в структуре жизни. Когда мы в дороге, у нас нет никакого «своего» места; местом нашего «присутствия» становятся воспоминания. Может, именно поэтому ситуация дороги, нахождения нигде лучше всего обнажает как раз эту невозможность встречи с собственной травмой. Герои Петцольда вообще почти всегда находятся «между» — не только в состоянии дороги, но и между разными решениями и разными идентичностями. Они почти всегда хотят быть кем-то другим, — чтобы убежать от прошлого, которого не видно, но оно есть, и поэтому стать кем-то другим не очень получается.

Итак, эллипс как формальный прием позволяет создать внутри фильма пустотность, сконструировать фигуру умолчания, которая самой своей выпуклостью будет свидетельствовать об этой пустоте, и не может быть прочитана в категориях отсутствия. И все же, вопрос о том, как именно производится присутствие, оказывается открытым.

Кэти Карут в своей знаменитой монографии «Невосребованный опыт: травма, нарратив и история» описывает

травму не как укол сингулярного события, но как структуру повторения, реализуемую в том числе через инстанцию свидетеля — рассказчика о травме. Так свидетельство становится рассказом об опыте и травме другого.

Травма кажется чем-то гораздо большим, чем патология или просто болезнь раненой души: это всегда история о ране, которая вопиет, которая обращается к нам в попытке рассказать нам о реальности или правде, иначе недоступных. Эта правда в своем запоздалом появлении и своей запоздалой адресации не может быть связана только с тем, что известно, но и с тем, что остается неизвестным в самих наших действиях и в нашем языке<sup>15</sup>.

Кажется, это напряжение — между опытом моим и опытом Другого, свидетелем которого я являюсь, — в какой-то степени соответствует и напряжению между присутствием и отсутствием в репрезентации, между знанием и незнанием.

То, что передается здесь, — это не просто событие, то есть нечто, что может быть рассказано обычным образом, но неспособность события обрести смысл, стать частью сознания. Чтобы видеть, надо не осознавать. <...> Видимая «буквальность» образа поэтому есть не репрезентация события, но сила его непостижимости или сопротивляемости осмыслению. Образ на самом деле говорит: есть что-то, что ты еще не понял<sup>16</sup>.

И далее:

Травма состоит не просто в молчании, окружающем событие. Скорее, это само событие заключается именно в онемении. <...> История, которая мне не принадлежит, есть история молчания. И это молчание не является моей собственностью, но несет в себе историю других<sup>17</sup>.

Очевидно, для того чтобы кино — через разрывы и фигуры умолчания — могло быть носителем травматического опыта Другого, оно должно производить фигуру свидетеля, того,

---

15. Caruth C. Unclaimed Experience. Trauma, Narrative, and History. Baltimore; L.: Johns Hopkins University Press, 1996. P. 4.

16. Карут К. Указ. соч. С. 565.

17. Там же. С. 578.

кто осуществляет возвращение травматического, превращает сингулярное событие в историю и рассказ.

Фильмы Петцольда не всегда предлагают нам фигуру свидетеля напрямую — воплощенную в персонаже (хотя в актерских дуэтах «Барбары», «Йеллы», «Йерихова» и «Феникса» вполне можно отписать эту роль мужчине); скорее, позиция свидетеля возникает в этих фильмах благодаря вводу инстанции наблюдателя. Здесь, конечно, невозможно не вспомнить, что Кристиан Петцольд учился у Харуна Фароки, для которого проблемы взгляда и насилия, смотрения и контроля, оптики и войны были одними из центральных мотивов творчества. Так, нередко взаимодействие и даже знакомство героев начинается именно с ситуации наблюдения; например, завязка в фильмах «Призраки» и «Драйлебен: что-то лучшее, чем смерть» (2011) связана с тем, что героиня и герой соответственно наблюдают за сценами насилия по отношению к девушкам, которые позже в фильмах станут их партнерками. Появляясь в начале как наблюдатели, невидимые для глаз своих будущих партнеров, герои этих фильмов воплощают фантазию о том, что увиденное может быть рассказано, представляют собой условие для потенциального возвращения травматического. Они не фигурируют как угроза; напротив, они и сами позже оказываются носителями травматического опыта прошлого, нуждающегося в свидетеле для высвечивания собственного присутствия. Наблюдение как визуальный троп у Петцольда часто связывается не с инстанцией контроля (хотя иногда и с ней тоже) или опасности, как в фильме «Йелла», а еще и с возможностью быть увиденным и тем самым не оказаться одному перед лицом травматического переживания.

Частые спутники его фильмов — и здесь сложно вновь не вспомнить Харуна Фароки — сцены, снятые с камер наблюдения (они появляются, например, в фильмах «Внутренняя безопасность», «Драйлебен: что-то лучшее, чем смерть», «Транзит»). Обезличенный наблюдатель — это маркер того, что свидетельство может состояться и опыт может быть передан. Георг, герой фильма «Транзит»<sup>18</sup>, бежит из Парижа в Марсель в надежде спастись от близящегося немецкого

---

18. Фильм снят по мотивам одноименного романа, написанного Анной Зегерс в 1944 году. Этот факт принципиально важен для разговора о том, что кинематограф Петцольда может быть описан как феномен постпамяти — или по меньшей мере как опыт работы с коллективной памятью, о чем пойдет речь чуть позднее.

вторжения (сразу отметим, что, несмотря на очевидные исторические аллюзии, Петцольд лишает фильм визуального сходства с Европой восьмидесятилетней давности, оставаясь в рамках условности, которую так любит; действие происходит в современном городе, в окружении современных машин и вполне современных полицейских). С рюкзаком за спиной он входит в город; закадровый голос сообщает: «Никто не обращал на него внимания, и это было самым ужасным. Ужасно было не то, что они его не замечали — его грязное лицо, его грязную одежду, — самое ужасное было в том, что они вообще его не видели». Как раз на середине этой фразы Петцольд меняет медиа: мы видим черно-белую запись камеры наблюдения, фиксирующей, как Георг разглядывает карту — именно в тот момент, когда думает, что его никто не видит. Эта краткая вставка — амбивалентная игра с тревогой, которая, с одной стороны, усиливает напряжение от опасности нахождения под надзором, а с другой — наоборот, разрешается, потому что даже при отсутствии человеческого агента есть взгляд, утверждающий существование Георга.

Последняя мысль как будто удваивается, когда в конце эпизода к Георгу подбегает девушка — очевидно, она искала его, и тоже его видела (как и камера наблюдения), пока приближалась к нему. Ее касание плеча героя — как будто решение вопроса дистанции, которой всегда отмечен взгляд, как будто более точное и прямое выражение существования. «Я тебя вижу, а значит — ты есть. Я тебя касаюсь, а значит — ты точно существуешь»<sup>19</sup>. Но свидетель — это не только тот, кто видит, но и слышит. И если фигура наблюдения как свидетельствования может быть воплощена в обезличенном взгляде, то фигура слышания — в музыке. Пожалуй, самый яркий пример — финал фильма «Феникс» (2014). Позволю себе кратко восстановить сюжет. Главная героиня, Нелли Ленц, попала в концлагерь по доносу собственного мужа. Спасшись оттуда с обезображенным лицом, она переносит пластическую операцию и просит хирурга вернуть ей то же лицо, что было. Хирург делает все возможное, и Нелли вполне похожа на прежнюю себя. Она находит Йоханнеса, своего мужа, но он ее не узнает и решает, что эта — безумно похожая на его погибшую жену — женщина могла бы сыграть

---

19. Ср.: «Главным визуальным выражением травмы часто оказывается метка на теле, шрам или татуировка» — *Хири М.* Поколение постпамяти. Письмо и визуальная культура после Холокоста. М.: Новое издательство, 2021. С. 128.

ее роль, чтобы получить наследство. Так Нелли оказывается вынуждена играть саму себя. В финале Нелли просит аккомпанировать ей для исполнения песни — той самой, что еще до войны они с мужем часто презентовали публике, — и начинает петь. Только тогда Йоханнес понимает, что все это время он имел дело с той, кого любил и предал. Именно песня становится той точкой, в которой позиции наблюдателя (мужа) и свидетеля ужаса (героини) наконец-то совмещаются. Это точка, в которой травма наконец обнаруживается как открытая, зияющая рана — и голос здесь выполняет функцию утверждения присутствия этой травмы, как будто сшивая воедино разорванные предательством, неверием, нравственной слепотой и неведением памяти ткани.

Итак, я постаралась показать, как работают фигуры умолчания в кинематографе Кристиана Петцольда и как событие травмы становится доступным зрительскому опыту через конструирование внутри фильмов позиции свидетеля (как наблюдающего, так и слышащего происходящее). Но прежде чем подвести итоги, стоит ненадолго вернуться назад, к тому моменту, где разговор о травме возникает в контексте размышлений о возможности интерпоколенческого переноса — как травматического опыта, так и памяти. В конечном итоге апелляция к травме в фильмах немецкого режиссера запускает работу памяти, представляющей собой «действие в настоящем субъекта, который определяет себя посредством ряда идентификаций, осуществляемых поверх временных, пространственных и культурных разрывов»<sup>20</sup>. И далее: «В акте памятования, как и в акте фантазирования, субъект одновременно и действует, и наблюдает <...>; мы действуем и параллельно наблюдаем за собой, действующими»<sup>21</sup> — это ли не описание сложной структуры взглядов, колебания между наблюдением и свидетельством, характерных для фильмов Петцольда?

Эти цитаты взяты из программной монографии Марианны Хирш «Поколение постпамяти», где автор подробно описывает разные стратегии межпоколенческого переноса и приводит массу доводов в пользу того, что такой перенос и правда возможен. Чтобы не повторять здесь всю линию аргументов Хирш, отмечу лишь тот, который представляется одним из ключевых в связи с кинематографом, — аргумент о гетеропатическом процессе идентификации, описанном

---

20. Там же. С. 234.

21. Там же. С. 244–245.

Кажей Сильверман. Ссылаясь на книгу Сильверман «На пороге невидимого мира», Хирш описывает процесс гетеропатической идентификации как способ

...связи «не-я» с «я» без его интериоризации или, говоря ее языком, «вводя „не-я“ в свой резерв памяти». Через «дискурсивно имплантированные воспоминания» один человек может «приобщаться к желаниям, борьбе и страданиям другого». <...> Таким образом, человек может участвовать в том, что Сильверман называет «идентификацией-на-расстоянии» — такой идентификацией, которая не присваивает или интериоризирует другого, но выходит за пределы себя и собственных культурных норм, чтобы соединиться, через замещение, с другим человеком<sup>22</sup>.

В отличие от знаменитой теории первичной и вторичной идентификации в кино, предложенной Кристианом Метцем, позиция Сильверман обеспечивает зрителю гораздо большую свободу и самостоятельность — более того, Сильверман удаётся учесть зрительскую инстанцию как способную к самостоятельной, а не провоцируемой кинематографическим аппаратом чувственности. Ключевая для аналитики классического кино оппозиция активности аппарата и пассивности зрителя распадается, причем распадается дважды: и в поле теории, и на территории самого кино в случае фильмов Петцольда, буквально сотканных из точек отсутствия и, следовательно, предъявляющих зрителю массу вопросов взамен предоставления комфортной иллюзии присутствия. Через отказ от миметического удвоения, отказ от прямой репрезентации, через раны и зияния — в монтаже, в повествовании и в речи — фильмы Петцольда парадоксальным образом манифестируют присутствие травмы, пережитой предыдущим поколением (сам Петцольд, родившийся в 1960 году, принадлежит как раз к тому поколению, которое Хирш называет «поколением постпамяти», и более того, мотивный слой его фильмографии исследователи склонны связывать с его биографией<sup>23</sup>), и оказываются примером кинематографа постпамяти.

---

22. Там же. С. 136.

23. См., например: *Fisher J. Christian Petzold*. Urbana: University of Illinois Press, 2013.

## Библиография

- Ассман А. Забвение истории — одержимость историей. М.: Новое литературное обозрение, 2019.
- Ассман Я. Культурная память. Письмо, память о прошлом и политическая идентичность в высоких культурах древности. М.: Языки славянской культуры, 2004.
- Карут К. Травма, время и история // Травма: пункты / Под ред. С. Ушакина, Е. Трубиной. М.: Новое литературное обозрение, 2009. С. 561–581.
- Рансьер Ж. Невыносимый образ // Он же. Эмансипированный зритель. Н. Новгород: Красная ласточка, 2018. С. 82–101.
- Сантнер Э. История по ту сторону принципа наслаждения: размышляя о репрезентации травмы // Травма: пункты / Под ред. С. Ушакина, Е. Трубиной. М.: Новое литературное обозрение, 2009. С. 389–407.
- Хальбвакс М. Социальные рамки памяти. М.: Новое издательство, 2007.
- Хириш М. Поколение постпамяти. Письмо и визуальная культура после Холокоста. М.: Новое издательство, 2021.
- Abel M. *The Counter-Cinema of the Berlin School*. Rochester, NY: Camden House, 2013.
- Alexander J. *Toward a Theory of Cultural Trauma* // J. Alexander et al. *Cultural Trauma and Collective Identity*. Berkeley, CA: University of California Press, 2004. P. 1–30.
- Caruth C. *Unclaimed Experience. Trauma, Narrative, and History*. Baltimore; L.: Johns Hopkins University Press, 1996.
- Elsaesser T. *The Politics and Poetics of Parapraxis: On Some Problems of Representation in the New German Cinema* // Idem. *German Cinema: Terror and Trauma. Cultural Memory Since 1945*. N. Y.: Routledge, 2014. P. 94–114.
- Fisher J. *Christian Petzold*. Urbana: University of Illinois Press, 2013.
- Nora P. *Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire* // *Representations*. 1989. Vol. 26. P. 7–24.
- Schrader P. *Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer*. N. Y.: Da Capo Press, 1972.

---

## Why Do Cinema Bear Gaping Wounds?

**Olga Davydova.** Faculty of Liberal Arts and Sciences, Saint-Petersburg State University (SPbU), Russia, ol.davydova@inbox.ru.

This article delves into the analysis of strategies for portraying traumatic experiences, using the works of German director Christian Petzold, a prominent figure in the “Berlin school,” as a case study. The concept of inconceivability and resistance to any form of mimetic duplication is a recurring theme in discussions of trauma. When applied to cinema, this property of unrepresentability becomes particularly challenging: how can one capture something that persistently resists becoming an image? This predicament leads us to view trauma as a means to think about cinema beyond its visual aspects, to present it not merely as a medium for preserving presence but vice versa — as a framework encompassing elements of absence and silence. Christian Petzold’s cinematography, woven from such figures, makes it possible to rethink the classical and repeatedly criticized allocation of metaphorical power in the realm of representation by shifting the emphasis from dramatization of the action to the rejection of its reproduction in the cinema body, from the instance of the controlling observer to the position affirming the existence of the witness, from trauma as a singular event to traumat-

ic experience as a story recurring through storytelling. The manifestation of trauma's presence within the cinematic fabric, yet outside the domain of direct representation, is explored as one of the mechanisms of post-memory, as proposed by Marianne Hirsch.

Keywords: *Christian Petzold; trauma; representation of trauma; elliptical editing; cinematic observation; witness.*

DOI: 10.58186/2782-3660-2023-3-3-134-151

### References

- Abel M. *The Counter-Cinema of the Berlin School*, Rochester, NY, Camden House, 2013.
- Alexander J. Toward a Theory of Cultural Trauma. *Cultural Trauma and Collective Identity* (J. Alexander et al.), Berkeley, CA, University of California Press, 2004, pp. 1-30.
- Assman A. *Zabvenie istorii – oderzhimost' istoriei* [Oblivion of History – Obsession With History], Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie, 2019.
- Assman Ya. *Kul'turnaya pamyat'. Pis'mo, pamyat' o proshlom i politicheskaya identichnost' v vysokikh kul'turakh drevnosti* [Cultural Memory. Writing, Past Memory, and Political Identity in the High Cultures of Antiquity], Moscow, Yazyki slavyanskoi kul'tury, 2004.
- Caruth C. Trauma, vremya i istoriya [Trauma, Time, and History]. *Travma:punkty* [Trauma:points] (eds S. Ushakin, E. Trubina), Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie, 2009, pp. 561-581.
- Caruth C. *Unclaimed Experience. Trauma, Narrative, and History*, Baltimore, London, Johns Hopkins University Press, 1996.
- Elsaesser T. The Politics and Poetics of Parapraxis: On Some Problems of Representation in the New German Cinema. *German Cinema: Terror and Trauma. Cultural Memory Since 1945*, New York, Routledge, 2014, pp. 94-114.
- Fisher J. *Christian Petzold*, Urbana, University of Illinois Press, 2013.
- Halbwachs M. *Sotsial'nye ramki pamyati* [Les Cadres sociaux de la mémoire], Moscow, Novoe izdatel'stvo, 2007.
- Hirsch M. *Pokolenie Postpamyati. Pis'mo i vizual'naya kul'tura posle Kholokosta* [The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust], Moscow, Novoe izdatel'stvo, 2021.
- Nora P. Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire. *Representations*, 1989, vol. 26, pp. 7-24.
- Rancière J. *Nevynosimyi obraz* [L'image intolérable]; *Ehmanspirovannyi zritel'* [Le Spectateur émancipé], Nizhnii Novgorod, Krasnaya lastochka, 2018, pp. 82-101.
- Santner E. *Istoriya po tu storonu printsipa naslazhdeniya: razmyshlyaya o reprezentatsii travmy* [History Beyond the Pleasure Principle: Thoughts on the Representation of Trauma], *Travma:punkty* [Trauma:points] (eds S. Ushakin, E. Trubina), Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie, 2009, pp. 389-407.
- Schrader P. *Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer*, New York, Da Capo Press, 1972.