



Научно-исследовательский журнал «International Journal of Medicine and Psychology / Международный журнал медицины и психологии»

<https://ijmp.ru>

2025, Том 8, № 1 / 2025, Vol. 8, Iss. 1 <https://ijmp.ru/archives/category/publications>

Научная статья / Original article

Шифр научной специальности: 5.3.1. Общая психология, психология личности, история психологии (психологические науки)

УДК 159.9.07

¹ Барке К.А.,

¹ Московский государственный психолого-педагогический университет

Проблема репрезентации травматического опыта в визуальном искусстве

Аннотация: визуальное искусство играет важную роль в осмыслении и репрезентации травматического опыта, предоставляя пространство для его переживания и трансформации. Однако процесс художественной репрезентации травмы сталкивается с рядом сложностей: сопротивлением символизации, риском ретравматизации и влиянием культурного контекста. Данная статья исследует механизмы репрезентации травмы в визуальном искусстве, анализирует его роль в фиксации и переосмыслении травматических переживаний, а также рассматривает возможности преодоления замкнутого круга травматической репрезентации. Рассмотренные в статье теоретические и практические аспекты позволяют глубже понять, как искусство способствует выходу за пределы повторяющихся паттернов травматического опыта и каким образом художественная репрезентация может способствовать процессам осмысления и трансформации травмы.

Ключевые слова: травма, репрезентация, искусство, психоанализ, травматический опыт

Для цитирования: Барке К.А. Проблема репрезентации травматического опыта в визуальном искусстве // International Journal of Medicine and Psychology. 2025. Том 8. № 1. С. 205 – 214.

Поступила в редакцию: 7 ноября 2024 г.; Одобрена после рецензирования: 6 января 2025 г.; Принята к публикации: 10 февраля 2025 г.

¹ Barke K.A.,

¹ Moscow State Psychological and Pedagogical University

The problem of representation of traumatic experience in visual art

Abstract: visual art plays a crucial role in the comprehension and representation of traumatic experiences, providing a space for their processing and transformation. However, the process of artistic representation of trauma faces several challenges: resistance to symbolization, the risk of retraumatization, and the influence of cultural context. This article explores the mechanisms of trauma representation in visual art, analyzing its role in capturing and reinterpreting traumatic experiences, as well as examining ways to break the cycle of traumatic representation. The theoretical and practical aspects discussed in the article offer a deeper understanding of how art facilitates the departure from repetitive patterns of traumatic experience and how artistic representation can contribute to the processes of comprehension and transformation of trauma.

Keywords: trauma, representation, art, psychoanalysis, traumatic experience

For citation: Barke K.A. The problem of representation of traumatic experience in visual art. International Journal of Medicine and Psychology. 2025. 8 (1). P. 205 – 214.

The article was submitted: November 7, 2024; Approved after reviewing: January 6, 2024; Accepted for publication: February 10, 2025

Введение

Актуальность исследования репрезентации травмы обусловлена её значением для понимания последствий травматических событий. В современном мире, где травма стала частью жизни многих людей – в результате войн, насилия, социальных катаклизмов и утрат – способы её репрезентации приобретают особую важность.

Изучение этого явления помогает понять влияние травмы на субъективность и культуру, способствует развитию терапевтических подходов и раскрывает механизмы смыслообразования в кризисных условиях. Визуальное искусство играет ключевую роль в осмыслении травмы, создавая пространство для переживания и трансформации опыта. Оно фиксирует и переосмысливает травматический опыт, делая его видимым как для автора, так и для зрителя.

Проблематика репрезентации травмы связана со сложностью её выражения: травма сопротивляется символизации, что ставит вопросы о границах её передачи. Возникает риск ретравматизации, а также влияние культурного и исторического контекста, в котором интерпретируется опыт. Визуальное искусство сталкивается с дилеммой: как передать разрушительность травмы, избегая ретравматизации. Кроме того, важно учитывать реакцию зрителя – от катарсиса до эмоционального отторжения.

Цель статьи – проанализировать подходы к репрезентации травматического опыта и ответить на вопрос, как визуальное искусство работает с травмой, когда молчание становится единственной возможной формой выражения. Данная статья ставит перед собой цель рассмотреть специфику репрезентации травмы в визуальном искусстве, для того чтобы ответить на вопрос – какую роль может играть визуальное искусство в работе с психической травмой и как визуальное искусство помогает выйти из закольцованного лабиринта репрезентации травмы.

В рамках статьи ставятся следующие научные задачи:

1. Охарактеризовать актуальность проблемы репрезентации травмы в современном культурном и социальном контексте

2. Выявить сложности, связанные с символизацией травмы, включая сопротивление травматического опыта вербализации и визуальному выражению, а также исследовать границы репрезентации.

3. Проанализировать механизмы репрезентации травматического опыта в визуальном искусстве,

рассматривая его роль в фиксации, осмыслении и трансформации травматических переживаний.

4. Проанализировать возможности визуального искусства в преодолении замкнутого круга травматической репрезентации, исследуя его потенциал в выходе за пределы повторяющихся паттернов воспроизведения травмы.

Решение этих задач позволит глубже понять особенности взаимодействия визуального искусства и травматического опыта, а также выявить значимость художественной репрезентации в процессах осмысления и трансформации травмы.

Материалы и методы исследований

В данной статье используется теоретико-аналитический метод, позволяющий рассмотреть репрезентацию травмы в визуальном искусстве через призму психоанализа, культурологии и философии. Исследование основано на междисциплинарном подходе, объединяющем труды по психоанализу (З. Фрейд, К. Карут), философии (Дж. Фельман, Дж. Агамбен) и теории искусства, что дает возможность выявить специфику визуального выражения травматического опыта. Основное внимание уделяется проблеме символизации травмы, а также механизмам её фиксации, осмысления и трансформации в художественной практике. Материалом для анализа служат научные исследования, посвященные проблематике травмы и её репрезентации, а также примеры произведений визуального искусства, иллюстрирующие различные стратегии работы с травматическим опытом. Особое внимание уделяется вопросам границ репрезентации, возможной ретравматизации зрителя и роли искусства в процессах коллективной памяти и личностной переработки пережитого. Такой подход позволяет выявить, каким образом визуальное искусство способствует выходу за пределы замкнутого круга травматической репрезентации и формированию новых смысловых структур.

Результаты и обсуждения

Травма и репрезентация

Психическая травма является одной из ключевых тем в психоанализе, рассматриваемой как событие, вызывающее глубокие изменения в структуре психики и функционировании личности.

Проблема репрезентации психической травмы в психоанализе остается одной из наиболее актуальных и сложных. Психическая травма – это не только индивидуальное событие, вызывающее разрушение психического равновесия, но и фено-

мен, который трудно поддается символизации и интеграции в структуру личности. Исторически понимание травмы эволюционировало от клинических наблюдений Зигмунда Фрейда до современных исследований, которые включают в себя междисциплинарные подходы, охватывающие нейробиологию, лингвистику и культуру.

Современные исследователи подчеркивают, что травматический опыт часто оказывается за пределами языка, порождая множество вопросов о том, как он может быть выражен, переработан и осмыслен. Репрезентация травмы может принимать различные формы, включая телесные симптомы, бессознательные фантазмы, символические образы и нарративы. Однако эти способы выражения нередко оказываются фрагментарными и неполными, что требует особых подходов в понимании и лечении.

По мнению Бродерика и Траверсо, исследования травмы возникли среди ученых-гуманитариев в двадцатом веке как реакция на «болезненное зрелище войны» [6]. В книге «Понимание психоанализа» Шарп утверждает, что «поскольку прошлый век в целом был, безусловно, веком травм... что неудивительно, пронизывает большую часть европейской мысли двадцатого века [22]. Бродерик и Траверсо отмечают, что первоначально исследователи заинтересовались травматической памятью «в рамках психологии и психиатрии» [6]. Многие концепции, возникшие в науках о психическом здоровье, были перенесены в исследования истории, общества и культуры. Междисциплинарная и постоянно развивающаяся область исследований травмы возникла на основе этих интересов и пересечений. Поэтому трудно провести четкое различие между понятием травмы в его первоначальном «психологическом понимании» и его использованием в «социокультурной сфере».

Кроме того, концепция травмы оказала большое влияние на развитие исследований последствий Холокоста в 1990-х годах. Однако Каплан утверждает, что исследования травмы «зародились в контексте исследований Холокоста» [16]. Отсутствие ясности в вопросе о том, какая область (исследования травмы или исследования Холокоста) была создана первой, предполагает симбиотические отношения между двумя областями, в которых обе области влияют друг на друга.

Популярность исследований травмы возросла еще больше, когда такие ученые, как Кэти Карут, «начали применять дебаты, связанные с травмой, – изначально разработанные применительно исключительно к Холокосту, – к другим катастрофическим историческим событиям» [16].

При обсуждении травмы важно ссылаться на основополагающие работы первого психоаналитика Зигмунда Фрейда. В книге «По ту сторону принципа удовольствия» Фрейд пересмотрел свою гипотезу о принципе удовольствия после того, как заметил повторение травматических событий в снах людей, переживших Первую мировую войну [26]. Это повторение травмы происходило против воли выжившего и бросило вызов представлению Фрейда о том, что люди всегда стремятся к удовольствию как сознательно, так и бессознательно. Чтобы лучше объяснить повторение травмы, Фрейд предположил, что «психика инстинктивно стремится к овладению кризисом и делает это через повторение-компульсию» [26]. Таким образом, психика возвращается к травматическому опыту в попытке овладеть травмой через присутствие тревоги. Фрейд развивает это объяснение травмы в работе «Моисей и монотеизм», описывая период латентности, «расположенный между фактическим травматическим событием и последующим повторением травмы в виде необъяснимых символов» – в случае с пережившими Первую мировую войну эти необъяснимые символы появлялись в их снах [25]. Травматическое событие подавляется, а затем, после периода задержки, вновь проявляется через ассоциативные цепочки.

В 1990-е годы в области изучения травмы были сделаны и другие значительные открытия. Карут возродила теорию травмы Фрейда, в частности, выделив период латентности «внутри самого травматического события, в то время как оно происходит». Карут отметила, что, «травма в результате аварии... не регистрируется в полной мере» жертвой в момент аварии. Таким образом, травма получила новое определение: «патология травматического опыта должна [больше] определяться не самим событием или искажением этого события, а структурой самого опыта», поскольку, пишет Карут, «травма – это атемпоральная задержка, которая переносит индивидов за пределы шока первого момента». Карут считает, что «воздействие травматического события заключается именно в его запоздалости, в его отказе быть просто расположенным, в его настойчивом появлении вне границ любого отдельного места или времени» [7, 8]. Теория травмы Карут была в качестве доминирующего дискурса в исследованиях травмы до середины 2000-х годов, когда Каплан разработала новый подход к травме, который частично произошел от теорий Карут. Каплан отмечает, что многие исследователи травмы утверждали, что «травма имеет аффект, но не имеет смысла». Каплан же в своей работе напротив утверждает, что травма может иметь смысл, когда ею делятся, поскольку

выжившие могут «выбрать осмысленный дискурс, чтобы поделиться опытом травматического события». «Рассказ о травме как о значимом событии может помочь жертве, и «рассказ о травме позволяет сопереживать, что продвигает вперед и рассказчика (жертвы), и получателя (свидетеля)». Таким образом, Каплан призывает «представлять травму таким образом, чтобы это вело к примирению» [17, 18].

Репрезентация травмы – сложный и многослойный процесс, глубоко укоренённый в индивидуальной и культурной динамике. В своей сути она отражает борьбу между невозможностью символизации и необходимостью интеграции опыта, который кажется одновременно личным и чужим. Этот процесс можно сравнить с восстановлением разбитого зеркала, где каждый осколок отражает часть истины, но целостная картина остаётся искажённой. Или как попытка оживить картину, написанную на треснувшем стекле: воспоминания фрагментированы, а образы искажаются через призму боли.

Травма может манифестировать через бессознательное сопротивление, телесные симптомы или даже через невозможность рассказать историю. Фрейд считал, что травма задерживается в психике, "застывая" вне доступа языка, подобно тяжёлому камню, утонувшему в глубинах подсознания. Лакан говорил об обитании травмы в "Реальном" – области, где слова бессильны и где воспоминания приобретают форму безмолвных криков. В современном подходе травма обретает тело в нарративах и символах, проявляясь в самых неожиданных формах – от повторяющихся сновидений, напоминающих осколки ночных кошмаров, до произведений искусства, которые становятся молчаливыми свидетелями боли.

По мнению многих исследователей, репрезентировать травматический опыт невозможно, но необходимо. Этот вопрос о кажущейся «непредставимости и невообразимости личной и коллективной травмы пронизывает исследования травмы с момента их зарождения» [4]. Карут также говорит об этом парадоксальном понятии, присущем травматическому опыту, утверждая, что «именно фундаментальное смещение, подразумеваемое любым травматическим опытом, является одновременно свидетельством события и невозможности прямого доступа к нему» [7, 8]. Здесь Карут также указывает на то, что память о травматическом опыте является одновременно свидетельством события, которое должно быть рассказано, но в то же время к нему никогда нельзя получить прямой доступ из-за «раскола внутри непосред-

ственного опыта, который характеризует само травматическое событие» [7].

Как утверждают Биссхофф и Ван де Пир, «в исследованиях травмы существует общее мнение, что воспоминание и репрезентация – важные шаги в работе с травматическим опытом и что они даже могут служить превентивными инструментами в будущем» [4]. Каплан также выступает за необходимость репрезентации, утверждая, что если мы остановимся на том, чтобы считать травму непрезентабельной, мы рискуем загнать ее «в таинственный круг оккультизма, чего-то неприкосновенного и недостижимого» [15, 16]. Каплан утверждает, что репрезентация травмы необходима, поскольку она может «перевести зрителя в позицию свидетеля, открывая пространство для эмпатической идентификации... идентификации, которая позволяет зрителю войти в опыт жертвы через повествование произведения». Кроме того, Герин и Халлас (2007) не согласны с мнением, что визуальные произведения не могут репрезентировать историческую травму; напротив, они утверждают, что существует множество визуальных произведений, которые могут дать возможность проявить самостоятельность в репрезентации и осмыслении травматического опыта в истории [13].

Психоаналитик Кристева утверждает, что «связывание аффектов со словами в публичном пространстве» необходимо для того, чтобы преодолеть травму и страдания, связанные с тем, что нас «отторгли» и дегуманизировали. Более конкретно, она утверждает, что «именно через образную интерпретацию мы можем связать слова и аффекты и залечить раны» [19]. Другие ученые обращаются к ограничениям и потенциальным опасностям творческого представления травмы [11, 7, 8, 23]. В своей книге «О боли других» Сонтаг также исследует подобные ограничения, в частности, на примере фотографии травматического опыта, и задается вопросом, действительно ли репрезентации способствуют сопереживанию зрителей, или же они просто создают вуайеристское зрелище чужой травмы [23].

Британский искусствовед и исследовательница травмы Поллок посвятила последние годы изучению отношений между травмой и искусством. В своей работе Поллок выделила следующие характеристики травмы:

1. Травма, кажется, существует во вневременной, непространственной сфере: она существует постоянно и не имеет времени. «Подобно чужаку, живущему в сознании, она колонизирует хозяина. Субъект не имеет о нем никакого представления

или даже не способен иметь такое представление [20, 21].

2. Травма также может быть своего рода отсутствием: хотя она существовала всегда, травму можно понимать как постоянное отсутствие. Ее можно сравнить с внутренней тенью, не имеющей формы [20, 21].

3. Третья – самая спорная часть дискуссии о травме, которая заключается в том, что травма считается «нерепрезентативной»: с точки зрения репрезентации, травма часто рассматривается как полный и неустраняемый другой/чужой. Более того, это другой субъекта. Однако Поллок предлагает не воспринимать травму как «событие» во времени, а думать о травме через «следы встречи» с этим событием. Таким образом, встреча с травмой представляет собой своего рода «послесловие», которое может быть расширено по смыслу. [20]. Именно благодаря этому чужая боль и травма могут войти в сферу искусства.

4. Травма может быть передана: эта характеристика включает в себя вопрос о том, чья это травма. «Травма, передающаяся от поколения к поколению, в настоящее время считается феноменом, который можно наблюдать» [21].

Если суммировать вышесказанное, то мы можем сказать, что последние исследования в области травмы и травматического опыта предлагают несколько уровней анализа репрезентации травмы. Она может манифестировать через бессознательное сопротивление, телесные симптомы или даже через невозможность рассказать историю. Фрейд считал, что травма задерживается в психике, "застревая" вне доступа языка, подобно тяжёлому камню, утонувшему в глубинах подсознания. Лакан говорил об обитании травмы в "Реальном" – области, где слова бессильны и где воспоминания приобретают форму безмолвных криков. В современном подходе травма обретает тело в нарративах и символах, проявляясь в самых неожиданных формах – от повторяющихся сновидений, напоминающих осколки ночных кошмаров, до произведений искусства, которые становятся молчаливыми свидетелями боли, от разрушения связного повествования до мощных архетипических образов.

Репрезентация травмы, таким образом, включает в себя несколько ключевых процессов. Во-первых, это процесс символизации, когда травматический опыт постепенно обретает форму, пригодную для выражения в языке, образах или действиях. Во-вторых, процесс нарративизации, который позволяет интегрировать разрозненные воспоминания в связную историю. Также задействован процесс аффективной переработки, при котором интенсивные эмоции, связанные с травмой,

трансформируются в более управляемые психические состояния. Важным является и телесный процесс, когда тело становится хранителем и выразителем травматического опыта, проявляя его через соматические симптомы или движения. Наконец, репрезентация травмы связана с процессом реконструкции идентичности, где субъект заново осмысливает своё "Я" с учётом травматического опыта. Эти процессы взаимосвязаны и часто разворачиваются нелинейно, требуя поддержки и времени для их завершения.

Визуальное искусство обладает весомым потенциалом в репрезентации травмы, помогая фиксировать, осмысливать и трансформировать ее. Оно может быть пространством свидетельства, переживания и диалога, предлагая новые формы взаимодействия с травмой, памятью и коллективным опытом.

Мы предполагаем, что визуальное искусство обладает уникальным потенциалом в работе с травматическим опытом, позволяя фиксировать, осмысливать и трансформировать его как на индивидуальном, так и на коллективном уровнях. В отличие от вербальных способов передачи, визуальное искусство использует язык образов, текстур, пространства и формы, что даёт возможность выразить те аспекты травмы, которые остаются за пределами словесного описания. Визуальное искусство создаёт материальные формы, которые могут фиксировать следы травматического события, превращая хаотичные, неосознаваемые переживания в осмысленные образы. Визуальное искусство даёт возможность не только зафиксировать травматический опыт, но и создать эмоциональное пространство, где зритель может взаимодействовать с ним, осмысливать и перерабатывать его.

Травма и искусство

Визуальное искусство играет ключевую роль в осмыслении и репрезентации травматического опыта, обеспечивая возможность фиксации, выражения и переработки пережитой боли на индивидуальном и коллективном уровнях. В силу своей медиальной природы оно позволяет артикулировать те аспекты травмы, которые часто ускользают от вербализации, создавая альтернативные формы переживания и коммуникации.

Связь между травмой и искусством глубока и очень актуальна для данной статьи из-за присущей ей неспособности репрезентировать травму [7, 8]. Со временем сформировалось более глубокое понимание влияния травмы на способность к репрезентации, в том числе и в области искусства. В частности, после Холокоста пришло осознание того, что травму не только нельзя репрезентиро-

вать, но и (попытка) репрезентации может лишить травму ее полной сущности и истинного значения [10]. Понимая это, различные теоретики успешно сформулировали силу искусства в травматических контекстах в свете его способности удерживать парадоксальное состояние репрезентации наряду с неспособностью к репрезентации, не разрешая напряженности между ними. Более того, искусство, как это ни парадоксально, является наиболее верной репрезентацией травмы в силу отсутствия в нем логики [10, 12].

Травма характеризуется разрывом в субъективном восприятии времени, языка и памяти, что затрудняет её интеграцию в индивидуальный и культурный нарратив. В этом контексте визуальное искусство выступает как средство фиксации, позволяющее трансформировать хаотичный опыт в знаковую систему. Искусство создаёт возможность символической репрезентации травматического опыта через образы, текстуры, формы и композиционные решения, предоставляя зрителю доступ к переживанию, которое иначе остаётся невыразимым.

При этом искусство использует ту же повышенную чувствительность, которая характерна для травматических ситуаций [22] и связана с превербальным компонентом травмы. Сила искусства заключается в его способности создавать нечто лишённое логики и линейности, что позволяет обрабатывать информацию не только на репрезентативном, но и на сенсорном уровне [3]. Биберман и Шарон-Зиссер отмечают, что сила художественного акта проистекает именно из его способности выходить за границы репрезентации и достигать цели, за которой (казалось бы) ничего нет. По мнению авторов, именно эта способность позволяет повторению быть стимулирующим и оживляющим [3]. Таким образом, данные авторы также устанавливают прямую связь между повторением и неспособностью к репрезентации.

В визуальном искусстве некоторые работы с травматическими темами, настроениями и образами играют важную роль в работе с психологической травмой, а также рассказывают другим о боли, причиненной травматическим опытом. Одна из целей искусства, репрезентирующем травматический аффект – реструктурировать культурную память через индивидуальные перспективы, принимая черты свидетельства, чтобы предотвратить и засвидетельствовать против повторяющегося травматичного опыта.

Кроме того, художественные практики часто работают с понятием "следа", который, будучи остатком разрушительного события, сохраняет связь с травматическим прошлым, но одновремен-

но позволяет его осмыслять и переосмыслять. Таким образом, искусство становится пространством для памяти, позволяя не только зафиксировать травму, но и предложить её интерпретацию.

В коллективном измерении визуальное искусство создаёт возможности для диалога о травме, позволяя обществу столкнуться с историческими и социальными ранами. В этом смысле художественные произведения могут работать как акты свидетельства, трансформируя индивидуальный опыт в коллективную память.

Визуальное искусство выполняет посредническую функцию между индивидуальным и коллективным опытом травмы. Оно создаёт пространство для встречи личной боли и социального контекста, превращая субъективные переживания в часть более широкого культурного дискурса.

Рассуждая об опыте, свидетеле и свидетельстве, ЛаКапра определяет субъектные позиции жертвы, стороннего наблюдателя, преступника и соучастника. Особый интерес для репрезентации травмы в искусстве представляет позиция вторичного свидетеля. Вторичный свидетель рассматривает травматическое событие через призму уже интерпретированного опыта, свидетельства, которые могут быть переданы различными способами; в то время как первичный свидетель является сторонним наблюдателем или, в некоторых случаях, жертвой самого травматического события. Хотя художник иногда выступает в роли вторичного свидетеля, позиция зрителя всегда находится в роли вторичного свидетеля. По мнению ЛаКапры, эта позиция весьма проблематична. Вторичный свидетель испытывает «эмпатическую неуспокоенность» или «приглушенную травму» при просмотре визуального свидетельства (или художественного пересказа) травмы. По мнению ЛаКапры, процесс идентификации с этим свидетельством потенциально может быть основан на «квазижертвенных процессах виктимизации и самовиктимизации» [17, 18]. В этом случае вторичный свидетель может стать своего рода суррогатной жертвой, принимая на себя неаутентичный голос. Брешет же пишет о том, что зритель всегда является вторичным свидетелем и впоследствии становится участником понимания травматического опыта другого [5].

В визуальный художник и психоаналитик Эттингер рассуждает об аффективной способности травмы быть разделенной через интимные встречи между художником и произведением искусства, зрителем и произведением искусства, художником и зрителем, субъектом и объектом [9].

В своем эссе «Искусство / Травма / Репрезентация» историк искусства Поллок теоретизирует ре-

презентацию травмы в визуальном искусстве, предлагая, что «переход от травмы может быть понят как переход в нарративность, которая устанавливает время, паузу, в которой память формируется и, следовательно, пространственно оформляется» [20, 21].

Чтобы распутать это внутреннее колебание к и от возможной репрезентации травмы в искусстве, Поллок предлагает думать о травме «не как о событии (которое мы не можем знать), а как о встрече, которая предполагает некое пространство и время, некий зазор, а также другой вид участвующей инаковости». Такое рассмотрение позволяет выделить специфическое отношение к «деструктурирующей пустоте, которая есть травма, перестающая быть травмой с появлением структурирования репрезентации» [20, 21].

Беннет утверждает, что искусство играет важную роль в репрезентации травмы, создавая эмоциональное и сенсорное пространство, в котором зритель может не просто воспринимать изображённое событие, но и переживать его на аффективном уровне. В отличие от традиционного исторического или документального подхода, художественные формы репрезентации не просто передают информацию о травматическом опыте, а вовлекают зрителя в процесс его осмысления. Беннетт подчёркивает, что эмпатическая визуальность (*empathic vision*) позволяет избежать дистанцированного взгляда и создавать более глубокие, телесные и эмоциональные способы взаимодействия с памятью о травме. Таким образом, искусство становится не только свидетельством прошлого, но и активным участником в процессе его переработки, способствуя личному и коллективному осознанию травматического опыта [2].

ЛаКапра рассматривает искусство как ключевой инструмент в процессе осмысления и переработки травмы, противопоставляя два подхода: "повторение" (*acting out*) и "преодоление" (*working through*). Он утверждает, что искусство может либо фиксировать травматический опыт в виде навязчивого воспроизведения боли, либо способствовать его интеграции в культурную и личную память. По мнению ЛаКапры, эффективная художественная репрезентация травмы не должна быть просто документальным воспроизведением события, но должна создавать пространство для его осмысления, рефлексии и критического переосмысления. В этом контексте искусство становится не только формой свидетельствования, но и средством реконструкции разрушенного опыта, предлагая новые способы взаимодействия с травматическим прошлым и помогая зрителю преодолеть его воздействие [17,18].

Хирш вводит понятие "постпамяти" (*postmemory*), описывая, как травматический опыт передаётся последующим поколениям через культурные и художественные практики. В отличие от личной памяти, основанной на непосредственном переживании событий, постпамять формируется через рассказы, фотографии, документальные свидетельства и художественные изображения, которые становятся медиаторами между прошлым и настоящим [14].

Хирш особенно акцентирует внимание на том, как искусство играет роль в этом процессе, помогая не просто воспроизводить травматический опыт, но и трансформировать его, делая доступным для новых поколений, не являющихся его непосредственными свидетелями. То есть, художественные произведения не просто фиксируют исторические события, но и позволяют зрителю пережить эмоциональный аспект травмы. Хирш отмечает, что традиционные документальные изображения (например, фотографии концентрационных лагерей) имеют ограниченный эффект – они могут вызывать шок или дистанцированность. Современное искусство предлагает новые способы репрезентации, используя метафоры, символизм, абстракцию, что делает травматический опыт более личным и вовлекающим. По мнению Хирш, искусство создаёт эмоциональный мост между поколениями, позволяя потомкам травматических событий не только помнить, но и перерабатывать опыт своих предков [14]. Концепция постпамяти Хирш объясняет, как визуальное искусство помогает непосредственным потомкам переживших катастрофу осмыслять травматическое прошлое, не испытывая его лично. Художественные формы репрезентации травмы выходят за рамки документального изображения, создавая новые способы переживания, эмоционального вовлечения и критического осмысления истории. В этом контексте искусство становится важнейшим медиатором между поколениями, обеспечивая не только сохранение памяти, но и её трансформацию в актуальные формы коллективного переживания.

Рассмотренные нами исследования наводят на мысль, что репрезентация травм - как упрямая попытка травматического аффекта быть виденным, признанным, но всегда становящаяся неудавшейся, и превращающаяся в навязчивое повторения, в продолжение симптоматического повторения. Это как будто закольцованное желание символизации сталкивается с неудачей, превращаясь в навязчивое повторение.

Это связано с тем, что травма по своей природе часто повторяет себя в различных формах (навязчивые повторения, психосоматические реакции и

пр.). В визуальном искусстве это может выражаться в бесконечном воспроизведении травматических образов, которые фиксируют боль, но не способствуют её преодолению.

В связи с чем возникает вопрос, как визуальное искусство может помочь выйти за пределы этого закольцованного лабиринта? Какие стратегии позволяют не просто воспроизводить травматический опыт, но и перерабатывать его, создавая возможность осмысления, трансформации и интеграции.

Мы предполагаем, что этому может помочь переход свидетельствования к переработке – создание и исследование произведений визуального искусства, которые не только фиксируют травматический опыт, но и способствуют его интеграции (пример: работы Кристиана Больтански, исследующие память и утрату через личные архивы). Также мы предполагаем, что интерактивные формы визуального искусства и взаимодействия с ним – то есть вовлечение зрителя в процесс осмысления увиденного, – способны не только быть образом травмы, но и способствовать осмыслению травматического опыта не только на индивидуальном, но и на коллективном уровне.

Выводы

В качестве заключения нам хотелось бы вынести для размышления некоторые пункты, касающиеся репрезентации травмы в искусстве. Во-первых, мы полагаем, что визуальное искусство, как и ритуалы, обладает схожим эффектом, который заключается в попытке справиться с последствиями травмы. Визуальное искусство способно на это, потому что оно может перевести неопишемую, невыразимую боль через образы. Говоря более техническим языком, визуальное искусство может создать переходное пространство, в котором граница между субъектом и объектом становится размытой, и благодаря свидетельству зрите-

ля, появляется возможность справиться с травматическим опытом. Во-вторых, что касается вопроса о том, можно ли репрезентировать травму, то философ Агамбен в своей работе «The Remnants of Auschwitz: The Witness and the Archive» обсуждает значимость свидетеля для другого, подразумевая, что выжившие обязаны свидетельствовать о тех, кто пережил травматический опыт, и мы согласны о важности свидетеля при работе с последствиями травмы, и полагаем, что в данное время наблюдается недостаток отечественных исследований в данной области [1].

Мы также предполагаем, что задача, которую реализует визуальное искусство – не реконструирование травмы, а интерпретирование ее следов. Поллок также утверждает, и с чем мы согласны, что визуальное искусство может оказать положительное воздействие на следы травматического опыта во всей культуре посттравматической эпохи, то есть служить инструментом работы с последствиями травматического опыта, как на коллективном, так и на индивидуальном уровнях [20, 21].

Репрезентация травмы в искусстве часто превращается в навязчивое повторение, отражая невозможность полного осмысления пережитого. Травма по своей природе склонна к повторению в различных формах, и в визуальном искусстве это проявляется через постоянное воспроизведение болезненных образов, которые фиксируют боль, но не способствуют её преодолению. Важно искать стратегии, позволяющие не просто воспроизводить травматический опыт, но и перерабатывать его, создавая пространство для осмысления и интеграции. Интерактивные формы искусства также могут способствовать осмыслению травмы не только на индивидуальном, но и на коллективном уровне.

Список источников

1. Agamben G. The Remnants of Auschwitz: The Witness and the Archive. New York: Zone Books, 2002. 179 p.
2. Bennett J. Empathic Vision: Affect, Trauma, and Contemporary Art. Stanford: Stanford University Press, 2005. 208 p.
3. Biberman E., Sharon-Zisser S. Death is the mother of beauty. Tel-Aviv Press, 2014. 59 p.
4. Bisschoff, Lizelle and Stefanie van de Peer. Art and Trauma in Africa: Representations of Reconciliation in Music, Visual Arts, Literature and Film. London: I.B. Tauris, 2013. 50 p.
5. Bresheeth H. Projecting trauma: War photography and the public sphere // Third Text. 2006. Vol. 20. № 1. P. 57 – 71.
6. Broderick Mick, Antonio Traverso. Interrogating Trauma: Collective Suffering in Global Arts and Media. London: Routledge, 2011. 206 p.
7. Caruth C. Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History. London: The Johns Hopkins University Press, 1996. 167 p.
8. Caruth Cathy Trauma: Explorations in Memory. Baltimore, Md: Johns Hopkins University Press, 1995. 277 p.

9. Ettinger B.L. Art as the transport-station of trauma // *Interdisciplinary handbook of trauma and culture*. 2016. P. 151 – 160.
10. Felman S., Laub D. *Testimony: Crises of witnessing in literature, psychoanalysis, and history* // Taylor & Francis. 1992. 70 p.
11. Friedlander, Saul. *Probing the Limits of Representation: Nazism and the Final Solution* // Cambridge: Harvard University Press. 1992. 407 p.
12. Gaitini, M. The unthinkable: Representation and the encounter with trauma // *The Psychoanalytic Review*. 2020. № 107 (6). P. 499 – 515.
13. Guerin F., Hallas R. (ed.). *The image and the witness: Trauma, memory and visual culture*. London: Wallflower Press, 2007. P. 14.
14. Hirsch M. The generation of postmemory // *Poetics today*. 2008. Vol. 29. № 1. P. 103 – 128.
15. Kaplan E.A., Wang B. (ed.). *Trauma and cinema: Cross-cultural explorations* // Hong Kong University Press. 2004. Vol. 1. 205 p.
16. Kaplan A.E. *Trauma Culture: The Politics of Terror and Loss in Media and Literature* // Rutgers UP. 2005. 192 p.
17. LaCapra D. Trauma, absence, loss // *Critical inquiry*. 1999. Vol. 25. № 4. P. 696 – 727.
18. LaCapra D. *Writing history, writing trauma* // JHU Press. 2014. 226 p.
19. Oliver, Kelly. *Witnessing: Beyond Recognition* // MN: University of Minnesota Press. 2001. 110 p.
20. Pollock G., *After-affects/After-images: Trauma and aesthetic transformation in the virtual feminist museum*. // Manchester: Manchester UP. 2013. 224 p.
21. Pollock G. Art/trauma/representation // *Parallax*. 2009. Vol. 15. № 1. P. 40 – 54.
22. Ellis C.A.J. *Understanding Psychoanalysis* Matthew Sharpe and Joanne Faulkner Stocksfield, UK: Acumen Publishing, 2008, 240 pp. // *Dialogue: Canadian Philosophical Review/Revue canadienne de philosophie*. 2009. Vol. 48. № 3. P. 682 – 686.
23. Sontag S. *Regarding the Pain of Others*. New York: Picador, 2003. 68 p.
24. Van der Kolk B.A., Fislis R. Dissociation and the fragmentary nature of traumatic memories: Overview and exploratory study // *Journal of traumatic stress*. 1995. Vol. 8. P. 505 – 525.
25. Фрейд З. Психоанализ. Религия. Культура. М.: Ренессанс, 1992. Р. 136 – 256.
26. Фрейд З. По ту сторону принципа удовольствия. М.: ООО «Фирма СТД», 2006. Р. 227 – 289.

References

1. Agamben G. *The Remnants of Auschwitz: The Witness and the Archive*. New York: Zone Books, 2002. 179 p.
2. Bennett J. *Empathic Vision: Affect, Trauma, and Contemporary Art*. Stanford: Stanford University Press, 2005. 208 p.
3. Biberman E., Sharon-Zisser S. *Death is the mother of beauty*. Tel-Aviv Press, 2014. 59 p.
4. Bisschoff, Lizelle and Stefanie van de Peer. *Art and Trauma in Africa: Representations of Reconciliation in Music, Visual Arts, Literature and Film*. London: I.B. Tauris, 2013. 50 p.
5. Bresheeth H. Projecting trauma: War photography and the public sphere. *Third Text*. 2006. Vol. 20. No. 1. P. 57 – 71.
6. Broderick Mick, Antonio Traverso. *Interrogating Trauma: Collective Suffering in Global Arts and Media*. London: Routledge, 2011. 206 p.
7. Caruth C. *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*. London: The Johns Hopkins University Press, 1996. 167 p.
8. Caruth Cathy *Trauma: Explorations in Memory*. Baltimore, Md: Johns Hopkins University Press, 1995. 277 p.
9. Ettinger B.L. Art as the transport-station of trauma. *Interdisciplinary handbook of trauma and culture*. 2016. P. 151 – 160.
10. Felman S., Laub D. *Testimony: Crises of witnessing in literature, psychoanalysis, and history*. Taylor & Francis. 1992. 70 p.
11. Friedlander, Saul. *Probing the Limits of Representation: Nazism and the Final Solution*. Cambridge: Harvard University Press. 1992. 407 p.
12. Gaitini, M. The unthinkable: Representation and the encounter with trauma. *The Psychoanalytic Re-view*. 2020. No. 107 (6). P. 499 – 515.

13. Guerin F., Hallas R. (ed.). The image and the witness: Trauma, memory and visual culture. London: Wallflower Press, 2007. P. 14.
14. Hirsch M. The generation of postmemory. Poetics today. 2008. Vol. 29. No. 1. P. 103 – 128.
15. Kaplan E.A., Wang B. (ed.). Trauma and cinema: Cross-cultural explorations. Hong Kong University Press. 2004. Vol. 1. 205 p.
16. Kaplan A.E. Trauma Culture: The Politics of Terror and Loss in Media and Literature. Rutgers UP. 2005. 192 p.
17. LaCapra D. Trauma, absence, loss. Critical inquiry. 1999. Vol. 25. No. 4. P. 696 – 727.
18. LaCapra D. Writing history, writing trauma. JHU Press. 2014. 226 p.
19. Oliver, Kelly. Witnessing: Beyond Recognition. MN: University of Minnesota Press. 2001. 110 p.
20. Pollock G., After-affects/After-images: Trauma and aesthetic transformation in the virtual feminist museum. Manchester: Manchester UP. 2013. 224 p.
21. Pollock G. Art/trauma/representation. Parallax. 2009. Vol. 15. No. 1. P. 40 – 54.
22. Ellis C.A.J. Understanding Psychoanalysis Matthew Sharpe and Joanne Faulkner Stocksfield, UK: Ac-umen Publishing, 2008, 240 pp. Dialogue: Canadian Philosophical Review. Revue canadienne de philosophie. 2009. Vol. 48. No. 3. P. 682 – 686.
23. Sontag S. Regarding the Pain of Others. New York: Picador, 2003. 68 p.
24. Van der Kolk B.A., Fisler R. Dissociation and the fragmentary nature of traumatic memories: Over-view and exploratory study. Journal of traumatic stress. 1995. Vol. 8. P. 505 – 525.
25. Freud S. Psychoanalysis. Religion. Culture. M.: Renessans, 1992. P. 136 – 256.
26. Freud Z. Beyond the Pleasure Principle. M.: OOO Firma STD, 2006. P. 227 – 289.

Информация об авторе

Барке К.А., аспирант, Московский государственный психолого-педагогический университет, [kseniabarke@gmail.com](mailto:kсениabarke@gmail.com)

© Барке К.А., 2025