

Питання теоретичні

Вадим Василенко

УДК 82.09: 572

ОПРИЯВНЮЮЧИ НЕЗРИМЕ, ПРОГОВОРЮЮЧИ НЕВИМОВНЕ: КАТЕГОРІЯ ТРАВМИ В ОБ'ЄКТИВІ СУЧАСНИХ ДОСЛІДЖЕНЬ

У статті проаналізовано проблему репрезентації, літературний і культурний контексти травми як однієї з центральних категорій у сучасній літературній антропології. Зосереджено увагу на питаннях про роль свідка та функцію свідчення у процесі дослідження травми. До аналізу залучено праці дослідників, які репрезентують студії травми як автономний розділ сучасної гуманітаристики, заснований на результатах психоаналітичних спостережень.

Ключові слова: травма, свідок, свідчення, горе, скорбота, меланхолія, політика, тоталітаризм.

Vadym Vasylenko. Manifestation of Invisible, Articulation of Unspeakable: Category of Trauma through the Lens of Modern Research

The paper analyzes the problem of representation, the literary and cultural contexts of the category of trauma as one of the central ones in contemporary literary anthropology. The focus is on question about the role of the witness and the function of testimony in the process of researching trauma. The author analyzes the works of the scholars who represent trauma studies as an autonomous direction, based on the results of psychoanalytic researches.

Keywords: trauma, witness, testimony, mourning, dolor, politics, totalitarianism.

Наприкінці ХХ – початку ХХІ ст. поняття травми (від грецького “рана”) стало об'єктом значної уваги в гуманітарній науці, що зумовило виокремлення нового розділу знань – студій травми (“Trauma Studies”). Завдяки напрацюванням учених із різних дисциплін (історії, культурології, соціології, філософії, літературознавства тощо) категорія травми мігрувала за межі психології, психіатрії, (пост)психоаналізу, на ґрунті яких визріло питання про деструктивну природу травматичних переживань індивідуума чи спільноти, зокрема національної. Прикметно, що ця міграція актуалізувала питання, пов'язані з проблематизацією тем біополітики й адміністративного, ідеологічно заангажованого насильства, зміною суспільної моралі внаслідок осмислення історичних, соціальних, культурних катастроф тощо. Водночас вона внесла виразний етичний аспект у розуміння й потрактування тієї чи тієї історичної події, твору культури. Дослідники, що розуміють травму як невід'ємний (якщо не визначальний) елемент історії та культури ХХ ст., зосереджуються на питаннях про її природу, трансляцію та способи репрезентації, зокрема фотографію, музику, кінематограф, літературу, мас-медіа тощо.

Сучасні визначення травми, які базуються переважно на теорії психоаналізу, мають досить розлогу оптику значень, утім домінує серед них ідея про те, що травма не відсилає до якоїсь реальної події, а є механізмом “блокади пам'яті”. Цю “блокаду” визначає ефект після-відчуття, або посттравматичний синдром, набутий унаслідок важкого емоційного потрясіння (загрози смерті, воєнного, сексуального насильств тощо), який зумовлює (іноді безнастанне) відлуння минулого – у спогадах, спалахах пам'яті, галюцинаціях, ілюзіях, стигмах, мовчанні тощо. У цьому сенсі репрезентація травми – це, з одного

боку, розмова про те, як жахливі, хворобливі події виявляють себе, немовби нагадуючи про минуле, – у мові, поглядах, жестах, осяяннях тощо, а з другого – як ці мову, погляди, жести, осяяння (не) розуміють і (не) сприймають інші. Крім того, травма означає не лише болісну дію, а й своєрідну трансмісію – передачу пам'яті про трагедію через покоління, в інші місця й часи. Питання про міжпоколіннєвий, міжкультурний аспекти травми особливо важливе для розуміння того, як прийдешні покоління успадковують, відтворюють і (художньо) репрезентують пам'ять про катастрофи ХХ ст. Зауважу, що ця пам'ять є компіляцією свідчень про такі апокаліптичні події, що їх відтворення французький філософ Еммануель Левінас пропонує розглядати як “репрезентацію в дужках”, наголошуючи на обмеженості ресурсів пам'ятання і способів зображення травматичної реальності. До того ж ця компіляція така складна, що на питання про те, яка (історична чи культурна) катастрофа вплинула на зародження й формування (пост)травматичної свідомості, визначальної для історії та культури ХХ ст., однозначно відповісти неможливо. Серед спектра катастроф ХХ ст. сучасні дослідники говорять про Голодомор і Голокост, Першу, Другу світові, Холодну війни, Хіросіму й Чорнобиль, війну з тероризмом, які трансформувалися в культурні артефакти, зокрема тексти (художні, наукові), ставши конститутивними частинами культурної пам'яті й ідентичності.

Проблематика вивчення, осмислення й репрезентації історичного, соціального, культурного досвідів ХХ ст. в політиці, медіа, літературі, музиці, кіно загалом невіддільна від понять свідка та свідчення, концептуальних для досліджень травми. В одній із перших праць, присвячених вивченню категорії травми, американська дослідниця – літературознавець і культуролог Шошана Фелман – називає ХХ ст. посттравматичним, зауважуючи, що провідною дискурсивною моделлю, яка аргіогі йому властива, є свідчення. Розмірковуючи над проблемою “розриву значень”, поміченою впродовж роботи з медіа-свідченнями жертв Голокосту, у книжці “Свідчення очевидців: Криза свідчення в літературі, психоаналізі й історії” (1992), написаній у співавторстві з психоаналітиком, одним із творців архіву медіасвідчень про Голокост Дорі Лауб, Ш. Фелман розмірковує про “радикальну кризу історії, яка переростає у кризу літератури, позаяк література стає свідком (можливо єдиним) цієї історичної кризи, не артикульованої в межах історичної науки” [22, 92]. Дослідниці йдеться насамперед про конструювання теорії, яка дасть відповідь на два визначальні питання: як репрезентація перетворюється у своєрідну форму свідчення та яку роль у цьому процесі відведено фігурі свідка? Водночас у межах цієї теорії вона прагне актуалізувати такі свідчення, інтегровані в культурний і літературний простори, які, ймовірно, виключено із простору юридичного, зокрема, через те, що вони мають на собі маску “fiction” – художньої вигадки, уяви, домислу тощо. За маскою “fiction”, нагадує Ш. Фелман, криється оповідь, яка постає не безпосереднім відображенням об'єктивної дійсності, а спробою і способом творення дійсності альтернативної. Увиразнюючи своє твердження про літературу як “особливий тип свідчення”, у цій книжці, а також у статті “Сліпота закону та її форми, або Свідчення невидимого” (2002) Ш. Фелман артикулює ідею, яку можна вважати фундаментальною в сучасних дослідженнях травми. Зокрема, вона вказує, що літературу “можна визначити (описати та зрозуміти) як особливий тип свідчення”. Це пов'язано з тим, що “письменники часто мусять свідчити, вдаючись до письма, тоді, коли вони знають або інтуїтивно відчують, що на суді історії (і, я додам тепер, і на суді закону) свідчення очевидців зазнають поразки; коли вони знають, що всі інші види свідчень із різних причин не спрацюють або що події по завершенні не матимуть свідків.

Письменники свідчать не лише тоді, коли вони знають, що в інший спосіб знання здобути неможливо, але – що важливіше – коли вони знають або відчують, що знання, попри свою доступність, у якийсь інший спосіб не може бути виражено <...>. Я показала, що таких письменників можна схарактеризувати (й визначити) як передчасних свідків (“література часто заходить уперед”) і що їхнє мистецтво, оповідь, літературний стиль і художня риторика є передчасними способами свідчення й оцінювання дійсності в ситуації, коли всі інші типи знання недоступні або їх визнано неефективними” [12, 550].

Провідною інтелектуальною й дискурсивною стратегією для розуміння поняття свідчення, на думку Ш. Фелман, може бути метонімія (від грецького “перейменування”), яка полягає в заміні одного слова іншим: у концепції літератури-свідчення, виснуваної Ш. Фелман, ідеться про заміщення автором як заангажованим свідком собою, власним тілом, тіла та голосу Іншого. “Свідок несвідомо дає свідчення власним тілом” [23, 163], – стверджує вона у праці “Суд над несвідомим: Суди і травми ХХ століття” (2002). Тут дослідниця обґрунтовує ідею, висловлену в передмові до книжки “Скандал тіла, що промовляє: Дон Жуан із Джоном Остіном, або Спокушання двома мовами” (1980), де вона серед іншого пише: “Тіла, що промовляють, виробляють мовленнєві акти, які перевершують будь-які філософські інтерпретації та дидактичні цілі (зокрема мої власні). Загалом я прагну не лише прочитати цю перформативну владу мови, а й задіяти її – продемонструвати в дії...” [24, 9].

Іманентним твором-свідченням, який змушує реагувати на Іншого, чути того, кого досі було не почуто, і бачити те, що до цього зоставалося непоміченим, Ш. Фелман вважає кінострічку “Шоа” (1985) французького режисера-документаліста Клода Ланцмана, у якій він уперше продемонстрував, що кінематограф може виконувати функцію свідчення. У цій дев’ятигодинній стрічці – серії інтерв’ю, а також у книжці “Шоа: Усна історія Голокосту” (1985) К. Ланцман змусив своїх реципієнтів – тих, хто вижив у таборах смерті, повертатися до травматичних спогадів, фіксуючи камерою лакуни, мовчання, затори і збої в мовленні, які вказували, що мова, безсила впоратися з пережитим, “зраджувала” мовця, ставала для нього непереборною блокадою. Удаючись до такого прийому, а також використовуючи метод зйомки збільшеним планом, К. Ланцман засвідчив “злам репрезентації”, до того ж цілком очікуваний: розмова про Жахливе, яке, увірвавшись у життя, зруйнувало усталену, звичну картину світу, перевернувши уявлення про те, що загалом може трапитися, а чого трапитися не може, завершується емоційним, когнітивним колапсом, “мовним вигоранням” – безмовністю, онімінням. Створений на основі історичної апорії як ускладненні, що здається непереборним, – розбіжності фактів і правди, констатації та розуміння, цей фільм, на думку Ш. Фелман, став своєрідною “ревізією бачення”. У своїй рецензії на кінострічку К. Ланцмана вона пише про те, що “Шоа” (з іврити – лихо, катастрофа) як твір-репрезентація посідає місце власне свідчення: це “свідчення і водночас демонстрація неможливості письма”, а водночас “подія без свідків, до того ж подвійна. Свідчити про неї зсередини неможливо; зсередини смерті не свідчать, голосу для здушеного горла не існує. Але свідчити про неї зовні також неможливо” [1, 177]. На думку дослідниці, “винахід фільму полягає насамперед у тому, що він дає змогу побачити знову те, чого насправді ніхто ніколи не бачив уперше, що залишалося незримим <...>. Фільм бере на себе відповідальність за свій час, постулюючи важливість нашої епохи як свідчення, як часу, в якому процес свідчення випробував на собі (“undergone”) травматичний досвід” [21, 41]. Своє твердження Ш. Фелман розвиває в книжці “Свідчення очевидців”, зазначаючи: “Свідчити перед аудиторією мовців і спостерігачів – це більше,

ніж повідомляти про факт або подію чи звертатися до того, що було пережито, зафіксовано та закріплено в пам'яті. Пам'ять тут покликано фактично для того, щоби звертатися до Іншого, вражати слухача, апелювати до спільноти <...>. Тому свідчити – означає не так оповідати, як довірятися та довіряти свою оповідь Іншому” [22, 204].

Наголошуючи на доцільності медіарепрезентації як форми свідчення, зі свого боку Д. Лауб додає: глядацька аудиторія К. Ланцмана ніколи не зможе стати сучасником обговорюваної події, але, попри це, вона може стати носієм пам'яті про неї, бо “слухати розповіді про травму – означає частково переживати її самому” [22, 57]. Ця позиція Д. Лауб загалом суголосна ідеї Ш. Фелман про те, що межа між Я та Іншим зникає тоді, коли Я посідає місце Іншого, позаяк свідчення конструюються через діалог із Іншим, а тому потребують того, що він у своїй розвідці “Мистецтво і травма” (1995) називає “вираженням глибинного взаємозв'язку”, джерелом “базового людського взаєморозуміння” [26, 991].

Концептуальною працею, у якій дослідження травми органічно пов'язано з літературним дискурсом і політичним контекстом, стала книжка “Література на згарищі історії” (2013) провідного теоретика студій травми, американського літературознавця й культуролога Кеті Карут. Тут вона актуалізує проблему, окреслену у виданні “Незатребуваний досвід: Травма, наратив та історія” (1996) та передмові до редакovanого нею збірника “Травма: Дослідження пам'яті” (2009). Наголошуючи на метафоричній мінливості травми як мови про непережите, неусвідомлене вповні, К. Карут актуалізує спектр питань, непроминальних для дослідників травми. Як можна описати те, для чого бракує слів і немає апробованих культурою форм вираження? Як можна пам'ятати те, що стерто з пам'яті, чи те, що перебуває за межами розуміння та сприйняття? Як може те, що в кардинальний і незворотний спосіб змінило життя, зоставатися водночас непережитим? Як може те, що є невід'ємною частиною Я, бути до того ж недоступним?

Рефлексуєючи над проблемою “недоступного минулого”, яке зафіксовано в пам'яті, наче слід, який свідомість не може ні виразити, ані стерти, К. Карут зауважує: образ травматичної події ніколи не відображається раціонально та свідомо. Травма, закорінена в минулому, не усвідомлюється цілком, а повертається в нав'язливих видіннях або повтореннях: “Травматичні видіння та повторення – це не спотворення реальності, – твердить дослідниця. – Скоріш за все вони виникають через надмір побаченого” [9, 561]. Намагаючись концептуалізувати поняття травми, у “Незатребуваному досвіді” К. Карут указує, що “травма є чимось значно більшим, ніж звична патологія: це завжди історія рани, яка волає, озиваючись до нас, щоби розповісти про реальність істини, до якої інакше ніяк не дістатися” [19, 4]. Цю ідею вона розвиває в дослідженні “Травма, час та історія” (2009), яку починає зі слів: “Травма – це не лише патологія, а й спосіб або спроба вираження істини” [9, 561]. І пояснює: “І в дискусіях про відновлення пам'яті, і в суперечках про категоризацію центральний момент – і складність концептуалізації – травми полягає у спробі репрезентувати досвід, який міг би безперешкодно відбитися в мозку, залишаючись до того ж недоступним для свідомості й мислення” [9, 566]. І далі: “Я вважаю, що теорія травми не повинна прочитуватися лише як теорія, вона мусить бути зрозумілою у своїх найглибших висловлюваннях, як своєрідне свідчення <...>. Не лише травма і не лише теорія, але як прохід між життям і смертю або як нескінченне свідчення виживання. І в цьому наше завдання – у клінічній практиці, теоретичних роздумах, читанні літератури й інституційних утвореннях: підкоритися цьому глибоко історичному та гранично сучасному заклику – бути свідком” [9, 581].

Апелюючи до ідеї З. Фрейда, що спогади про травму неминуче повертаються у свідомість, але відтворити їх загальнозрозумілою, доступною мовою неможливо, К. Карут вважає, що зарадити в такій ситуації може письмо. Загалом вона стверджує, що письмо (як художнє, так і документальне), як ніщо інше, здатне зафіксувати невідконтрольний часу та невідвладний свідомості процес повторення, повернення травми, а водночас реалізувати наскрізне “бажання пам’ятати”. В одному з інтерв’ю online-журналу “Уроки історії. ХХ століття”, опублікованому під назвою “Архів, подія та історична травма” (2015), К. Карут зауважує, що “бажання пам’ятати” загалом невіддільне від травми, бо воно нагадує про неможливість реалізувати бажане: “З одного боку, здається, що це і є бажання пам’ятати. Тобто повернутися до якогось моменту в минулому, щоби дізнатися про нього чи зрозуміти його. Але слово “абсолютне” дає нам зовсім інше розуміння цього “бажання”. Це пов’язано, скажімо, з бажанням свідомості повернутися в момент до травми і приготуватися до неї. Отже, виходить, що це не спроби що-небудь збагнути, а спроби запобігти шоківому ефекту від тієї чи тієї події <...> тобто довідатися про неї заздалегідь” [11].

Художні та філософські тексти, на яких зосереджено увагу К. Карут (це проза О. де Бальзака та В. Енсена, драматургія А. Дорфмана, політологічні трактати Х. Арендт, психоаналітичні студії З. Фрейда, літературознавчі праці Ж. Дерріди та ін.), стали поштовхом до розмірковувань дослідниці “про те, як і чому зникає історія в “нормальному” сенсі та чому в якомусь іншому, важко уявному трактуванні вона все ж зостається можливою. Або інакше: про те, як люди організують, освоюють, осмислюють індивідуальний і колективний досвід; як думають, пишуть, творять і, зрештою, виживають у ситуації гострої нестабільності. Ця ситуація рівновелика ХХ століттю, але не завершена разом із ним”, – на думку Карут, ми й далі живемо в “еру історичних катастроф” [6, 368]. “Історія зникнення та повернення лежить в основі глибокої рефлексії про травму в ХХ ст.” [18, 57], – стверджує К. Карут. І продовжує: “У письмі Бальзака, Арендт, Енсена, Фрейда, Дерріди ми натрапляємо на такі наративи, у яких історія травми не обмежується вказівкою на катастрофу, а промовляє мовою, яка по завершенні жеврітиме на іншому березі травми” [18, 92].

Важливим для розуміння того, якого значення К. Карут надає темі свідчення, може бути твердження, що письмо як одна з форм репрезентації – це єдине, що зостається в умовах, коли людину, людство, історію загалом поставлено на кін знищення. “У логіці, яку пропонує дослідниця [К. Карут. – В. В.], людський досвід – це дорогоцінне “пальне історії”, а література – “вогнетривкий залишок”, – зазначає в одній із рецензій на книжку К. Карут сучасна дослідниця. – Вона постає з попелу пережитого, бо вміє говорити мовою попелу, – і це стосується мистецтва загалом, зокрема психоаналізу як мистецтва” [6, 372]. Важко не помітити, що у своєму центральному твердженні, а також у назві книжки К. Карут актуалізує та реінтерпретує ідею Ханни Арендт, яка в одній із розмов, опублікованій під назвою “Що зостанеться? Зостанеться рідна мова”: Бесіда з Гюнтер Гаус” (1954), стверджувала: після війн і геноцидів у ХХ ст. вцілілою зосталася лише рідна мова, у якій автор може відчувати себе суб’єктом [16, 2]. Водночас К. Карут продовжує традицію італійського філософа Джорджо Агамбена, який у книжці “Що зостається після Освенцима? Архів і свідок” (1998) – праці, присвяченій проблемі мови-свідчення (яку він у передмові до французького перекладу, втім, називає “не книжкою з історії, а дослідженням з етики”), пише про нове, деформоване життя “мови після Освенцима”. Зосереджуючи увагу на особливій ролі мови у процесі свідчення, Дж. Агамбен зазначає: “Слід, яким мова [свідчення. – В. В.] немовби окреслює

те, про що свідчити неможливо, не є його висловом. Це слово іншої мови, яка народжується тоді, коли слово вже не на початку [алюзія до Іоаннового “На початку було слово...” – В. В.], коли воно відсторонене від початку для того, щоби – просто – стати свідченням” [1, 204].

Якщо німецький літературний антрополог М. Вайнберг у праці “Проти концепції культурної травми” (2008) вказує на те, що свідомо репрезентація травми за власним визначенням неадекватна, бо “травма – це недоступна правда спогадів” [25, 231], то К. Карут, натомість, зауважує, що цю “недоступну правду спогадів” можна виразити через безмовність – утрату мови, оніміння. Загалом вона доходить того ж висновку, що й Дж. Агамбен, стверджуючи: безмовність, себто нездатність мертвих свідчити про себе, мусить стати початком нової мови – мови, яка виражає неспроможність говорити про катастрофу. Зокрема, Дж. Агамбен пише: “Щоби свідчити, мова повинна поступитися безмов’ю, визнати свою неспроможність для свідчення. Мова свідчення більше не несе сенсу, але, відмовляючися від сенсу, вона тим самим наближається до безмов’я і, зрештою, досягає інакшої безсенсовості – безсенсовості повноправного свідка, того, хто за власним визначенням не може свідчити” [1, 178]. Покликаючись на одну з історій Примо Леві – про трирічного хлопчика, якого ніхто не навчив говорити й невиразну мову якого ніхто із в’язнів концтабору не міг розібрати, Дж. Агамбен зазначає: лише непізнаване, незрозуміле, нерозбірливе слово є “мовою свідчення”, яка репрезентує досвід безмовності й відсутності суб’єкта мовлення. Безмовність і відсутність, продовжує він, указують на неможливість свідчити про невимовний травматичний досвід, а нерозбірлива мова трирічного хлопчика з Освенцима є словом Іншого, позбавленим сенсу та перетвореним на невиразний шум, що може наблизити нас до “втраченої мови”, яку ми, ймовірно, ніколи не почуємо: “Потрібно, щоби цей позбавлений глузду звук став, своєю чергою, голосом чогось або когось, хто зовсім з інших причин не може свідчити про себе сам. Інакше кажучи, щоби неможливість свідчення, ця основоположна “вада” людської мови, визнала свою поразку і здалася, поступившись місцем іншій неможливості свідчити – тій, у якої немає мови” [1, 203–204].

Для того, аби прояснити, як зароджується “історія зникнення та повернення, що лежить в основі глибокої рефлексії про травму”, у розділі “Брехня та історія” К. Карут удається до розгляду концептуальних есеїв “Істина й політика” та “Брехня в політиці” Х. Арендт, які ввійшли до її книжки “Між минулим і майбутнім. Вісім управ політичної думки” (1964), присвяченої проблемі взаємозв’язку політики із брехнею як зумисною неправдою (“deliberate lies”), а також сучасної історії з відсутністю чи безмовністю свідків. Розглядаючи мову як засіб і водночас інструмент конструювання політичного дискурсу й пропаганди, у цих трактатах Х. Арендт аналізує механізм, що нагадує прийом “нав’язливого повторення” (“Wiederholungszwang”), про яке пише З. Фройд. Взаємозв’язок праць Х. Арендт і З. Фрейда, акцентований К. Карут, увиразнює ідею про те, що в ХХ ст. зароджується новий тип історії, яка не ставить за мету говорити про себе, а прагне, натомість, знищити власну пам’ять і зрештою – саму себе.

Говорити неправду, свідомо чи несвідомо обманювати – для політика означає викривлювати, заперечувати реальність, а це, на думку Х. Арендт, не форма демонстрації свободи, а зловживання нею. Аналізуючи градацію політичної брехні в політиці й політикумі ХХ ст., Х. Арендт розвінчує всі можливі різновиди брехні та регресивні форми політичного активізму, пишучи про сучасну політичну брехню як про форму професійної діяльності (політтехнологів, іміджмейкерів тощо). Традиційну політичну брехню, наголошує вона, було скеровано на конкретні факти, приватні інтереси, політичні цілі: ця брехня

стосувалася відомостей, які ніколи публічно не оприлюднювалися, або намірів, які не могли бути такими ж достовірними, як факти. Натомість брехня, тиражована в умовах панування сучасних мас-медіа, розквіту політичного піару й іміджмейкінгу (Х. Арендт уживає вираз “image-making of global policy”), працює не лише на спотворення, викривлення “істинної реальності”, а на повну заміну її “реальністю хибною”. Зразками такої брехні для Х. Арендт є переписування історії на очах у її свідків і прогресування різних видів іміджмейкінгу: коли будь-який визнаний і доконаний факт може бути відхилено чи проігноровано, якщо він шкодить іміджу (політика, партії, країни тощо). Істотну відмінність між традиційною і сучасною політичною брехнею Х. Арендт розуміє як різницю між ухилянням і заміщенням: якщо традиційна брехня, призначена ворогові, повинна була обманути лише його, то сучасну політичну брехню скеровано на обман усіх і кожного. Ідеться не про приховування чи маніпулювання фактами, а про навмисне витіснення та заміщення їх брехнею. Вона поглинає суспільство разом із тими, хто бреше, вимагаючи не лише перекроїти текстуру загальновідомих фактів, а й витворити зовсім іншу, фіктивну реальність, у яку можна без жодного шва чи тріщини вплести будь-яку неправду: споживачі брехні відмовляються вірити в істину, хоч би з якою вірогідністю її було встановлено та доведено. Інакше кажучи, послідовну й тотальну підміну істини як “того, що ми не можемо змінити” брехнею як витвором “image-making” не обмежено тим, що брехню сприйматимуть як істину, а істину ганитимуть як брехню: державна політика цілеспрямовано знищує сам механізм, за допомогою якого людина орієнтується у світі. Водночас Х. Арендт наголошує на безпосередньому зв'язку політичної брехні з адміністративним та ідеологічно заангажованим насильством – як наслідком виключення (“the violet exclusion”) державою окремих індивідуумів і спільнот поза свої рамки (через оголошення “ворогом народу”, депортацію тощо), стверджуючи: тоталітарні уряди незмінно використовують політичну брехню як перший крок на шляху до вбивства (репресій, терору).

Дослідниця констатує: подивитися на політику з погляду істини означає зайняти позицію свідка – “провідника пам'яті”, “ретранслятора істини”, який перебуває за межами політичного простору. Перебування поза політичним простором, зауважує вона, – це один із модусів самотності, до якого належать усамітнення філософа, самоізоляція вченого чи художника, неупередженість історика чи судді, незаангажованість свідка та репортера. Кожен із них, продовжує Х. Арендт, потребує відданості справі та виключає заангажованість у політику, а політична функція оповідача (історика, судді, письменника, вченого, журналіста тощо) полягає, зокрема, у тому, щоб учити себе й інших приймати “речі такими, якими вони є”. Закономірно, що появу свідка як “ретранслятора істини” Х. Арендт пов'язує зі становленням тоталітарного суспільства, яке незмінно народжується там, де є “маси” – об'єкти “дисциплінарної влади”, сукупність “покірних тіл” [3, 355–356].

Зі свого боку, у політичній історії ХХ ст. К. Карут помічає прийом “перевертання кадру”: брехня вийшла за межі приватного висловлювання і стала межею, усередині якої твориться політичний дискурс. Відтак не брехня існує всередині політики, а політика реалізує себе як систематична брехня. На підтвердження цього К. Карут проводить аналогію з війною, яку публічно не визнають і заперечують як факт, але попри це вона існує імпліцитно, у травматичному досвіді “тих, що вижили”. Якщо війну не визнано, не оголошено чи евфемістично названо конфліктом, учасники бойових дій, повернувшись із фронту, не можуть публічно говорити про себе як про “тих, що вижили”: мова офіційних медіа не надає їм такого визначення, виключаючи з публічного дискурсу та перетворюючи

на “непочутих суб’єктів”. Поширення нового типу політичної брехні у ХХ ст. нагадує серію вибухів, які засвідчують процес народження нового типу історії: вона заперечує саму себе та виключає не лише власне існування, а й свідків та учасників, які “конститууються через власне зникнення” [18, 78]. Однак для К. Карут важить не так, щоби говорити правду всупереч брехні (це, гадається, справа “чесних політиків”), як можливість свідчити про досвід зникнення зсередини нього, себто свідчити про невидимість (“a witness of invisibility”) [18, 53]. Праці Х. Арендт, присвячені дослідженню брехні в політиці, стають лакмусом для розуміння К. Карут такого типу історії, який засновано на (само) зникненні. Вона резюмує: дослідження З. Фройда та Х. Арендт перетинаються на проблемі зникнення, бо й ідея “нав’язливого повторення” як “підсвідомого потягу до смерті”, що його аналізує З. Фройд, і “тотальна брехня” як продукт “image-making” у сучасній політиці, над чим розмірковує Х. Арендт, є двома формами ампутації пам’яті. До того ж, наголошує К. Карут, обидва теоретики працюють “із новим модусом концептуального й історичного виживання перед обличчям історії, яка безнастанно загрожує власним зникненням” [18, 11]. Закономірно, що з’ява такого типу історії передбачає реконцептуалізацію фігури свідка.

Переосмислюючи поняття свідка й увиразнюючи твердження Дж. Агамбена, К. Карут зазначає, що найточнішим або парадоксально можливим в історії ХХ ст. свідком є не той, хто не вижив фізично, а той, кого було поховано живцем, хто вже ніколи не повернеться в історію та власну біографію. “Ідеальний” зразок такої смерті вона подає в розділі “Право мертвих: Історія, примарна власність і закон”, аналізуючи роман “Полковник Шабер” (1832) Оноре де Бальзака. Героя роману – полковника Шабера, учасника наполеонівської війни – після поранення в битві під Прейсіш-Ейлау було поховано живцем у братській могилі, з якої йому дивом удалося вибратися. Повернувшись до Парижа та намагаючись відстояти свої громадянські й людські права, він на власному досвіді переконається: сертифікат про його смерть має куди вагомішу силу, ніж його власна присутність. Усі претензії полковника – на ім’я, дружину та майно визнали неправомірними, передусім рідні, яким така смерть була дуже вигідною. Шаберова дружина (жінка, яку він колись викупив із борделю), вважаючи його загиблим, вийшла заможного й амбітного графа Ферро й, побоюючись утратити становище, відмовляється визнати полковника своїм чоловіком. Загалом у центрі роману О. де Бальзака – прагнення героя повернути собі втрачену ідентичність, зокрема через повернення власності, до того ж поняття власності охоплює не лише дім і майно, а й дружину та становище. Попри те, що Шабер та Дервіль – адвокат, який береться за справу полковника, діють у рамках закону (щоправда, Дервіль удається до деяких юридичних хитрощів), закон, який не визнає полковника, унеможлиблює право на ім’я і статус, немов би хоронячи його живцем, до того ж – хоронячи вдруге (“reenactment of death”, як висловлюється К. Карут). “Мене було поховано під купами мерців, – скаржить він, – а нині поховано під купами паперів, судових справ; мене роздавлено живими людьми, цілим суспільством, яке прагне запроторити мене знов у могилу” [4, 45]. О. де Бальзак у “Полковникові Шабері” демонструє радше алегоричний, аніж реальний сюжет, адже й Шабер, і власність, яку він даремно намагається собі повернути, уособлюють “залишки” епохи Революції, яким у добі Реставрації, репрезентованій лихварською домовленістю та політичним компромісом, а priori немає місця. Зрештою, вважаючи негідним для власної честі звертатися за допомогою до суддівських крючкoderів або залежати від ласки адвоката, Шабер зрікається позовів, претензій і помсти, прирікаючи себе на життя у злиднях. Прикметно, що К. Карут розглядає Бальзаків “етюд із приватного життя” як дослідження про

неможливість подолання травми та проблематику історії, що відбувається і зникає, загрожуючи безслідним зникненням своїм учасникам.

Намагаючись побудувати діалог між теоріями травми, горя і дослідженнями істориків, які реконструюють сліди тоталітарного насильства, у книжці “Криве горе: Пам’ять про непохованих” (2013) британський психоаналітик і культуролог Олександр Еткінд аналізує феномен горя як психоемоційного, культурного, інтелектуального станів радянського й пострадянського періодів. У фокусі дослідницької уваги О. Еткінда – теоретичний інструментарій “роботи горя” та культурні форми його репрезентації: зразки радянського кіно, пам’ятники жертвам ГУЛАГу, тексти “магічного історизму” тощо. На думку О. Еткінда, якщо травма є відповіддю на ситуацію, в якій опинилося Я, то горе, натомість, “є відповіддю на ситуацію Іншого” [20, 27]. “Мертві не зазнають травми, її відчувають живі. Історичні процеси катастрофічного масштабу завдають травми першому поколінню. Їхні сини й доньки – онуки жертв, злочинців і свідків – відчувають уже не травму, а горе...” [20, 13], – пише він. Ідею протиставлення горя травмі дослідник розвиває також у своєму інтерв’ю online-журналу “Гефтер”, опублікованому під назвою “Привиди горя” (2016), де, зокрема, стверджує: “Травма працює несвідомо, а горе належить свідомості. Із цього випливає, що ситуацій горя значно більше, ніж ситуацій травми. Горе підвладне спостереженню, глядач сам про нього розповість. На відміну від травми, яка належить мові дослідника, горе репрезентує людський світ; після соціальної катастрофи горе стає цим світом” [7]. Таку бінарну опозицію (зіставлення та протиставлення понять травми й горя) О. Еткінд нашаровує на хронометричний параметр – історію пам’яті й амнезії трьох поколінь: ранньорадянських батьків, їхніх пізньорадянських дітей і пострадянських онуків. Усе ж ідея протиставлення понять горя і травми (її можна вважати центральною у книжці О. Еткінда) здається не вельми продуктивною. Важко не погодитися із твердженням Ернста ван Альфена, який у розвідці “ГУЛАГ і спадок сталінізму: Репрезентація травми й постпам’яті” (2016) зазначає, що “горе – це відповідь не на ту ситуацію, яка сталася з Іншим, а на ту, що сталася саме з Я; це реакція на втрату Іншого, але в цьому випадку втрачає не Інший, а Я” [2]. Здається, з цієї позиції можна переглянути питання про складність розуміння та меморіалізації радянських терору й репресій. Водночас поділ травми і горя винятково між поколіннями нащадків, як це робить О. Еткінд, видається не зовсім коректним: у рецензії “Криве горе” в панорамі глобальної пам’яті Сергій Ерліх небезпідставно зауважує, що за такого підходу коло травмованих необґрунтовано звужується, тоді як його варто було б розширити [8, 350]. У цьому випадку йдеться про “тих, хто вижив” – жертв радянського терору та їхніх рідних, які переживають травму не безпосередньо, а опосередковано – через історичні артефакти, твори культури тощо.

Горе, у якому оприявлено пам’ять про тих, кого радянська система поховала ще за життя, О. Еткінд називає “кривим” через його невизначеність, часову загубленість і загалом неканонічність. Метафора “кривого горя”, винесена в назву книжки, демонструє парадоксальну взаємодію “нав’язливого повторення” та “спогаду” – двох, здавалось би, взаємовиключних механізмів опрацювання минулого. Проаналізований З. Фройдом процес “нав’язливого повторення”, суть якого полягає в тому, що травмований не сприймає спогад як минуле, а гостро переживає його, наче повторює травму [14, 211], насправді відображає не так хворобливе повторення травматичного досвіду, як релевантність минулого щодо сучасного. У праці “По той бік принципу задоволення” (1920) теоретик психоаналізу дійшов висновку, що носій травми “не може пригадати все витіснене (можливо, найістотніше) й унаслідок цього не переконується

у правильності повідомленої йому конструкції. Він мусить повторювати витіснене, щоби... згадувати про нього як про частину свого минулого” [13, 205]. За висновком З. Фрейда, нездатність відмежувати нинішній день від минулих подій, усвідомити часову дистанцію від травматичного досвіду, породжує болісні відчуття, що внеможливліє зцілення. “Пацієнт, можна сказати, прив’язаний до травми” [15, 13], – констатує він. І додає: у момент травми час ніби зупиняється. Спогад, натомість, покликаний не відтворювати травматичний досвід, а згадувати, відрізняючи минуле від теперішнього. Взаємодія спогаду та “нав’язливого повторення” як наскрізних рис радянської та пострадянської культур продукує “викривлені образи, у яких свідоме дослідження минулого поєднано з його відтворенням у спотворених формах” [20, 30]. Якщо в радянський час, наголошує О. Еткінд, цензура тоталітарного над-Я призводила до того, що пам’ять про державні терор і репресії проникала у світ ненормальним, “викривленим” способом, зокрема через літературу, то в пострадянський період ця ситуація не зазнала принципових змін: це горе “ще й досі криве” [20, 4].

Основний фокус уваги О. Еткінда все ж скеровано на (пост)радянську, (пост)тоталітарну літературу, яку він розглядає як “криве дзеркало” тоталітаризму, зауважуючи: катастрофічне минуле метафорично трансформується в художніх текстах. Твори літератури й мистецтва раннього та пізнього радянських і пострадянського періодів заселяють симулякри, подібні на привидів, духів і монстрів, з’яву та значення яких О. Еткінд аналізує у двох останніх розділах “Кривого горя”; своїм існуванням вони засвідчують “пам’ять про непохованих”. Неналежна, викривлена “робота горя”, переконаний дослідник, підживлює симулякри в сучасній пострадянській культурі, немовби оживляючи примари тоталітарних репресій і терору. До речі, в інтерв’ю журналу “Археологія російської смерті” він укотре повторює: ці образи – “один із багатьох проявів культурної меланхолії, занурення в минуле та нехтування сьогоденням” [10, 136].

Прикметно, що аналіз механізмів посттравматичної культури, запропонований О. Еткіндом, перегукується з ідеєю російського історика й соціолога Діни Хапаєвої, котра в книжці “Готичне суспільство: Морфологія кошмару” (2008) показує, як травматичне минуле впливає на формування того, що вона називає сучасною “готичною культурою”. Д. Хапаєва демонструє, як “репресія пам’яті”, забуття злочинів тоталітарного минулого позначається на політичних і суспільних змінах, а також розмірковує, як впливає на становлення сучасного “готичного суспільства” той факт, що на зміну об’єктивному “часу науки” приходять “час кошмару” – уявлення про незворотний, безперервний, суб’єктивний час. Унаслідок кризи раціональності, втрати інтересу до людини, вказує дослідниця, сучасний культурний простір буквально “окуповано” нелюдьми, містичними створіннями, монстрами (відьмами, вампірами тощо), які витісняють із нього людину й людське. Перетворення монстра на “героя нашого часу” – центрального суб’єкта пострадянського “fantasy” – та зведення людини до периферійного персонажа, констатує вона, знаменує радикальний розрив із естетикою попередніх епох, пройнятих духом антропоцентризму, і загалом усією традицією європейського гуманізму.

Щоби скласти уявлення про те, як культура, зокрема література, стає місцем (архівом), де зберігається пам’ять про травму, варто звернутися до праці “Походження німецької барокової драми” (1928) Вальтера Беньяміна, у якій він, досліджуючи алегоричний світ німецької барокової драми (“Trauerspiel”), пише про “гру скорботи”, що значною мірою нагадує “дію скорботи”, обґрунтовану З. Фрейдом. Відрізняючи два способи реагування людини на надважкі переживання, З. Фрейд зазначає: меланхолія, що виникає як результат втрати

уявного чи реального об'єкта (зокрема, батьківщини, історії, культури тощо), передбачає безнастанне звернення до травматичного досвіду, натомість скорбота – це усвідомлення непоправної втрати, а також потреби забути нещастя. З. Фройд пише: “Випробування реальністю показало, що улюбленого об'єкта більше немає, і тепер необхідно відвернути все лібідо від зв'язків із цим об'єктом... Фактично “Я” після завершення дії скорботи знову стає вільним і нескованим” [14, 213–214]. Розмірковуючи над витоками німецького “театру скорботи”, В. Беньямін пропонує розглядати риторичну концепцію алегорії, з одного боку, як репрезентацію травматичного минулого, а з другого – як своєрідний ключ до розуміння складного світу меланхоліка. “Волю до алегорії” В. Беньямін трактує як особливого роду “первинне бажання”, закладене в структурі меланхолії: “...алегорія – це єдина розвага, доступна меланхолікові” [5, 140, 194, 199], – стверджує він. Значення алегорії В. Беньямін розкриває через метафору “ангела історії” (“Angelus Novus”), котрий завмер, повернувшись обличчям до минулого, у якому він бачить лише “суцільну катастрофу, що нагромаджує руїни над руїнами”. Це історичний час, сконструйований із безперервного руйнування, занепаду, який можна виразити перевантаженим зовні (формою), але спустошеним внутрішньо (змістом) тропом алегорії. Однак “шалений вітер, що дме з Едему”, наповнює крила ангела “такою силою, що він уже не може їх згорнути” – він завмер на мить, “щоби підняти мертвих і склеїти уламки”, себто виконати функцію символічного “воскресіння” (“Erlösung”) явищ профанного, історичного світу. Природу процесу “воскресіння” В. Беньямін розглядає через дві, здавалось би, несумісні метафори – театру й розкопок, які оприявнюють “дію травми”. На думку вченого, “розкопування” минулого – у землі, архіві, продуктах масової культури – з одного боку, є функцією актора, який виконує свою роль перед суспільством, а з другого – практичною діяльністю, “дією травми”. Він пише: “Пам'ять не інструмент для вивчення минулого, а його підмурів'я <...>. Той, хто прагне наблизитися до свого похованого минулого, мусить поводити себе як шукач скарбів...” [5, 182]. До речі, З. Фройд, котрий постійно цікавився тим, що і як витісняє пам'ять про минуле, також порівнював несвідоме з археологічним об'єктом – містом, захованим під нашаруванням часу. Процес “розкопування”, продовжує В. Беньямін, не завершується тоді, коли рештки минулого “викопано” й “очищено” від домішок сьогодення. “Розкопки” завершують “дію травми” лише тоді, коли їх оприлюднено, як на сцені театру.

Зосереджуючись на проблемі взаємоперетину горя та гумору, В. Беньямін демонструє значення німецької барокової драми за межами бароко – як стилю та епохи, а також наголошує на травматичній природі сміхової культури, механізмах і принципах її репрезентації. Ніби підтверджуючи слова С. Т. Колріджа про те, що жажливе, за законом людської природи, завжди наближене до сміхотворного, В. Беньямін зауважує: комізм, а вірогідніше жарт є не що інше, як виворот скорботи, яка час од часу опиняється назовні, наче виворіт в одязі показується на вилозі чи каймі. На думку вченого, барокові драми – “це не ті п'єси, від яких стає сумно, а ті, в яких скорбота набуває значення задоволення, це п'єси для сумних” [17, 82]. У сучасного читача, продовжує він, од споглядання барокового світу, “сповненого протиріч”, виникає “питоме запаморочення”. І стверджує: автори барокових п'єс ефективніше впоралися з “роботою горя” за жертвами Тридцятилітньої війни, ніж його сучасники, які пережили Першу світову. Прикметно, що О. Еткінд, актуалізуючи ідею В. Беньяміна, демонструє “роботу алегорії” у третьому розділі “Кривого горя” на прикладі історій непізнаваності тих, що повернулися з радянських концтаборів: вони алегорично втілювали собою “масштаб і ступінь

трансформації людини під впливом держави” [20, 85]. Мотив невпізнання жертв радянських концтаборів після повернення додому, до того ж подвійного, автор утілює в образі Одиссея, якому він надає нового історичного та культурного значення. Радянський Одиссей, змучений блуканнями по островах ГУЛАГу, повернувшись до Ітаки, був нездатний упізнати Пенелопу й Телемаха чи дійти з ними спільної мови, порозуміння.

Оприявнюючи тему “минулого, похованого в сьогодні”, у праці “По той бік принципу задоволення” З. Фройд подає вражаючий приклад цього процесу, відтворений італійським поетом доби Відродження Торквато Тассо в його найвизначнішому творі – поемі “Звільнений Єрусалим” (1581). Фройдова інтерпретація поеми Т. Тассо – один із варіантів того, як можна прочитувати природу травматичного досвіду, зафіксованого в літературі. Крім того, психоаналітичне прочитання історії лицаря-хрестоносця Танкреда, запропоноване З. Фройдом, стало важливим елементом теорії травми, зокрема в полеміці між К. Карут і Р. Лейс про те, що таке травма. Оповідаючи про перший хрестовий похід, облогу й узяття Єрусалима військами хрестоносців наприкінці XI ст., Т. Тассо зображує сцену, в якій лицар Танкред в одному з боїв смертельно ранить свою кохану Клоринду, не впізнавши її, одягну в чужинські обладунки. Після поховання Клоринди він опиняється в зачарованому лісі, що навіває на нього жах: замахнувшись мечем на дерево, Танкред мимоволі згадує про скоєне вбивство, а потім чує голос Клоринди, яка дорікає йому за те, що він поранив кохану. З. Фройд у своєму аналізі поеми Т. Тассо вбачає в діях Танкреда “нав’язливе повторення”: герой змушений повторювати скоєне насильство, і цей процес безнастанно, циклічно повторюється. У своєму дослідженні травми К. Карут додає до Фройдового прочитання поеми Т. Тассо деякі важливі деталі, наприклад, грецьку етимологію слова “травма”, що буквально означає “рана”. Зокрема, вона пише: “Цей голос, що волає до героя, у парадоксальний спосіб вивільняється через нову рану. Танкред не лише повторює свій учинок, а й через це повторення вперше знаходить можливість почути голос, звернений до нього, який повідомляє про те, що він скоїв. Голос коханої, звернений до нього, стає свідченням минулого, яке він ненавмисно повторив. Таким чином, історія Танкреда відображає травматичний досвід як загадку повторюваних і неусвідомлюваних людських дій і водночас як загадку інобуття (“otherness”) внутрішнього голосу, що озивається з рани, голосу, який став свідком справжніх подій, не до кінця усвідомлених Танкредом” [19, 9]. Натомість Р. Лейс доводить, що в поемі Т. Тассо рану завдано Клоринді, а травму переживає Танкред [27, 292–297]. Травма Танкреда, на її думку, є відповіддю на біль, завданий Іншому, тому, переживаючи скорботу за кохану, лицар витворює у власній уяві страхітливий образ Клоринди у вигляді дерева. Зі свого боку, рефлексуючи над травмою, яку переживає Танкред, О. Еткінд пропонує розглядати психологічний стан героя через категорію горя, звертаючи увагу на деякі приховані елементи, які zostалися непоміченими для К. Карут і Р. Лейс – послідовниць З. Фройда. У своєму прочитанні поеми Т. Тассо він наголошує: Танкред “сповнений провини, жаху та горя, але не схоже, щоби він був травмований. Він не забув слів Клоринди, але передає їх, як почув – у лапках. Горе Танкреда набуває форми коханої, перетвореної в дерево, яке промовляє, мов привид, замкнутий у жахливе тіло, що володіє рідним, упізнаваним голосом. Танкред, скорботний злочинець, справді відчуває “нав’язливе прагнення”, але це не прагнення повторити вбивство. Скоріше він нав’язливо згадує і знов уявляє собі втрачену кохану, а це можна зробити лише за допомогою магії” [20, 87]. На цьому прикладі ідея З. Фройда про “нав’язливе повторення” “спрацьовує лише тоді, якщо ми припустимо, що Танкред

виконує “подвійну дію”: він фізично відтворює минуле й водночас магічно дистанціюється від нього, визнає свою втрату й перевтілює її, перетворюючи чуттєву реальність Клоринди на моторошний образ людинодереву” [20, 87]. Загалом, доповнюючи одне одного, К. Карут, Р. Лейс та О. Еткінд залишають простір для нових, альтернативних осмислень поеми Т. Тассо.

Отже, проблемний і тематичний діапазони сучасних досліджень травми дедалі розширюються: як категорія антропологічного історичного досвіду травма потребує концептуального аналізу в культурній і літературній площинах. Насамперед ідеться про те, у який спосіб і за допомогою яких художніх засобів її виражено в тому чи тому тексті (художньому, документальному тощо). Такий аналіз неможливий без звернення до концептуальних понять психоаналітичної теорії, соціологічного й історичного знань, а також функції метафоричного узагальнення.

ЛІТЕРАТУРА

1. Агамбен Дж. Свидетель // *Синий диван*. – 2004. – № 4. – С. 177–204.
2. Альфен ван Э. ГУЛАГ и наследие сталинизма: Репрезентация травмы и пост-памяти // *Уроки истории: XX век*. – 18 марта 2016. – Режим доступа: <http://urokiistorii.ru/node/53119>.
3. Арндт Х. Истоки тоталитаризма – Москва: ЦентрКом, 1996. – 672 с.
4. Бальзак О. Полковник Шабер // *Бальзак О. Собр. соч.*: В 24 т. – Т. 2. – Москва: Правда, 1960. – 540 с.
5. Бенъямин В. Происхождение немецкой барочной драмы. – Москва: Аграф, 2002. – 288 с.
6. Венедиктова Т. Языки пепла // *Новое литературное обозрение*. – 2015. – № 1. – С. 368–372.
7. *Горе не горькое*: Постсталинское государство в поисках утраченного времени. Беседа с Александром Эткиндром / Беседовали И. Чечель, А. Марков, М. Немцев // *Гефтер*. – 20.05.2016. – Режим доступа: <http://gefter.ru/archive/18622>.
8. Эрлих С. Е. “Кривое горе” в панораме “глобальной памяти” // *Историческая экспертиза*. – 2016. – № 3. – С. 245–254.
9. Карут К. Травма, время и история // *Травма*: Пункты: Сб. ст. – Москва: Новое литературное обозрение, 2009. – С. 561–581.
10. Простаков С. Интервью Александра Эткинда // *Археология русской смерти*. – 2016. – № 2. – С. 136–145.
11. Суберина Е. Архив, событие и историческая травма. Интервью с профессором Корнельского университета Кэти Карут // *Уроки истории: XX век*. – 14 января 2015. – Режим доступа: <http://urokiistorii.ru/node/52378>.
12. Фелман Ш. Слепота закона и ее формы, или Свидетельство невидимого // *Травма*: пункты: Сб. ст. – Москва: Новое литературное обозрение, 2009. – С. 516–557.
13. Фрейд З. Основной инстинкт. – Москва: Олимп, 1997. – 656 с.
14. Фрейд З. Печаль и меланхолия // *Основные психологические теории в психоанализе. Очерк истории психоанализа*: Сборник. – Санкт-Петербург: Алетейя, 1998. – С. 211–231.
15. Фрейд З. Вступ до психоанализу. – Київ: Основи, 1998. – 710 с.
16. Arndt H. “What Remains? The Language Remains”: A Conversation with Günter Gaus // *Arendt H. Essays in Understanding 1930–1954* / Ed. J. Kohn. – New York, 1994. – P. 1–24.
17. Benjamin W. The Origin of German Tragic Drama. – New York: Verso, 1985. – 256 p.
18. Caruth C. Literature in the Ashes of History. – Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2013. – 144 p.
19. Caruth C. Unclaimed Experience: Trauma, Narrative and History. – Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1996. – 168 p.
20. Etkind A. Warped Mourning: Stories of the Undead in the Land of the Unburied. – Stanford, CA: Stanford University Press, 2013. – 328 p.
21. Felman S. In an Era of Testimony: Claude Lanzmann’s “Shoah” // *Yale French Studies*. – 1991. – № 79. – P. 39–81.
22. Felman S., Laub D. Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History. – New York: Routledge, 1992. – 314 p.
23. Felman S. The Juridical Unconscious: Trials and Traumas in the Twentieth Century. – Cambridge: Harvard University Press, 2002. – 272 p.
24. Felman S. The Scandal of the Speaking Body: Don Juan with J. L. Austin, or Seduction in Two Languages. – Stanford, CA: Stanford University Press, 1983. – 150 p.
25. Kansteiner W., Weillnbock H. Against the concept of cultural trauma // *Media and Cultural Memory. An international and Interdisciplinary Handbook*. – Berlin, 2008. – P. 229–241.
26. Laub D., Podell D. Art and Trauma // *International Journal of Psychoanalysis*. – 1995. – Vol. 76. – P. 991–1005.
27. Leys R. Trauma: A Genealogy. – Chicago: University of Chicago Press, 2000. – 312 p.

Отримано 25 червня 2017 р.

М. Куїв

