

# ВИОЛА ХИЛЬДЕБРАНД-ШАТ<sup>1</sup>

## УКОРЕНЕНИЕ И ОТРЫВ ОТ КОРНЕЙ: МЕТАФОРЫ ПЕРМАНЕНТНОГО И ТРАНЗИТОРНОГО

*К ВОПРОСУ О СТРАТЕГИЯХ ФУНКЦИИ ПАМЯТИ В ИСКУССТВЕ*

*Перевод немецкого оригинала на русский язык Елизаветы Догадкиной, Ирины Соломоновой, Арины Неклюдовой<sup>2</sup>*

### Аннотация

Издание посвящено проблемам выражения культурно-исторической памяти через современное искусство. Автор детально анализирует аспекты возможностей художественной коммуникации для создания насыщенных сообщений с таким содержа-

---

<sup>1</sup> Доктор *Виола Хильдебранд-Шат* — специалист по теории искусства и литературы. Она является преподавателем Университета Гёте во Франкфурте-на-Майне (Германия) и приглашенным преподавателем кафедры всеобщей истории искусства исторического факультета МГУ имени М. В. Ломоносова. Ее основные научные интересы включают в себя взаимосвязи между текстом и изображением, в частности, художественным обликом книги. Для получения дополнительной информации: [www.hdschat.de](http://www.hdschat.de).

<sup>2</sup> *Елизавета Догадкина* — сотрудник Музея архитектуры имени А.В.Щусева в Москве; *Ирина Соломонова*, *Арина Неклюдова* представляют кафедру всеобщей истории искусства исторического факультета МГУ имени М.В. Ломоносова. Перевод выполнен под общей редакцией *Степана Ваняяна* (профессор кафедры всеобщей истории искусства Московского государственного университета имени М.В.Ломоносова, доктор искусствоведения, член Редакционной коллегии АУ, [vaneyans@gmail.com](mailto:vaneyans@gmail.com)).

нием, способным ответить на болезненные вызовы, возникающие как в результате травмирующих процессов исторического прошлого, так и в отношениях, которые в настоящее время формируются.

**Ключевые слова**

Память, пост-память, современное искусство, социальная травма, городская среда, кросс-культурные проблемы.

Не вызывает сомнения, что искусство во многих смыслах служит Памяти и в этой своей функции применяется целенаправленно. Тут имеются в виду не только памятники и монументы, но также и всевозможные предметы, которые привозятся домой из путешествий как сувениры, и своей формой или техникой должны напоминать о ремеслах, обычаях и чужой культуре. Памяти служат также целые выставки, особенно когда они устраиваются после смерти художника, в связи с годовщинами или особыми событиями. Но даже в отрыве от таких специфических связей воспоминание снова и снова становится объектом искусства. Взаимосвязь искусства и воспоминания понимается также как наполнение искусства, которое возникает в рамках культуры памяти. Немалая часть его находится в неразрывной части с Холокостом, так что для примера нужно назвать лишь несколько недавних публикаций<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Baer, A., Sznaider, N. *The Memory and Forgetting in the Post-Holocaust Era: The Ethics Of Never Again*, London And New York: Routledge, 2017; Seymour, D.M., Camino, M. (Ed.): *The Holocaust in The Twenty-First Century: Contesting/Contested Memories*, New York; London: Routledge, 2017; Aarons, V. (Ed.): *Third-Generation Holocaust Narratives: Memory in Memoir and Fiction*, Lanham: Lexington Books, 2016; Fehr, M. *Kunst Als Bewußtsein Von Geschichte*. Sigrid Sigurdssons «Vor Der Stille» // Ders., Barbara Schellenwald (Hg.): *Sigrid Sigurdsson. Vor Der Stille. Ein Kollektives Gedächtnis*: Köln, 1995.

Память как тема искусства, искусство как форма рефлексии и изобилие исходящих из неё стратегий и методов не новы, потому что они являются вместе с произведениями основополагающими для процесса создания искусства. Так, искусство всегда служило запечатлению на картинах ситуаций или людей, чтобы сохранить их в памяти на будущее. В то же время, творчество возможно только потому, что возможно воспоминание о воспринятом, увиденном и, следовательно, ставшим объектом изобразительного высказывания. Таким образом, стратегии памяти как основы художественного выражения по-прежнему широко актуальны. Об этом свидетельствует искусство 1970-х годов, начавшееся с переоценки войны и национал-социализма, а также творчество следующего поколения, которое, опираясь на процессы переноса памяти, снова возвращается к этой теме, и в то же время расширяет её в пространстве собственной рефлексии, которая включает их собственный опыт памяти поколения родителей<sup>1</sup>. Помнить и вспоминать, таким образом, оказывается очень сложно, потому что обращение к прошлому всегда связано с будущим, для которого прошлое подготавливается и сохраняется. Самые разнообразные способы обхождения с прошлым

---

<sup>1</sup> В 1970-х гг. возникло новое сообщество, принадлежащие к которому художники — Ансельм Кифер, Георг Базелиц, Маркус Люперц, Герхард Рихтер, Зигмар Польке — и провозгласившая себя «Новыми дикими» берлинская группа, сложившаяся вокруг Йорга Иммендорфа, Гельмута Миддендорфа, Бернда Циммера, Райнера Феттинга, Бернхарда Коберлинга и Саломе, целенаправленно на фоне экономического подъема ставила вопросы о событиях недавнего прошлого, что задавало тематический курс их работам вплоть до 1990-х годов. Также память, связанная с Холокостом, является центральной темой произведений Кристиана Болтански. В то же время противостояние с прошлым — это также тема молодого поколения, в частности, Уильяма Кентриджа, Кары Уокер, Ширин Нешат.

обуславливают различия произведений, возникающие в рамках культуры памяти. Здесь отражаются не только различные стили, но и индивидуальности художников, каждый из которых имеет собственное прошлое, семейное и национальное происхождение, связанные с ним историю и социализацию. Именно это, в свою очередь, и влияет на восприятие, формирование которого зависит от личного опыта.

Функция памяти в последние десятилетия XX века в Западной Европе была в основном связана со Второй мировой войной, национал-социализмом и Холокостом, в последнее время к ним присоединились также миграционные перемещения и связанный с ними опыт утраты родины и отчуждения. Национал-социализм и Холокост стали особенной темой для поколения художников, для поколения художников, которые, поскольку родились в 1930-40-е гг., связывают себя с этими событиями благодаря личным воспоминаниям или оказываются соединенными с ними непосредственно через поколение родителей. Полемика по поводу различных форм миграции и культуральной инаковости затронула поколение на 10 и 20 лет моложе и продолжается вплоть до настоящего времени, не в последнюю очередь в связи с изменениями, вызванными глобализацией и позднейшими войнами<sup>1</sup>. Как бы ни отличались исторические события, их изучение в любом случае также определяется памятью. Марианна Хирш обозначила доступное переносу воспоминание, определяющее, в частности, непосредственный

---

<sup>1</sup> Среди монументальных сооружений выделяются Штеленфельд работы Петера Айзенманна и новое здание Еврейского музея, оба в Берлине. Помимо этого заслуживают внимания подземная библиотека Михи Ульманна (Бабельплац/Опернплац, также в Берлине, 1994–95), и мемориал Холокоста Рэчел Уайтхред, возведенный перед зданием Еврейского музея на Юденплац в Вене и представляющий собой зеркальный слепок библиотеки Еврейского музея.

опыт, как пост-память. Пост-память или повторная память запускается памятью, опосредованной повествованием и изображениями<sup>1</sup>. Явление пост-памяти Хирш впечатляюще описала на примере тех, кто был изгнан в результате Холокоста из своих стран. Она рассказывает о том, как Родина, потерянная навсегда, остается в памяти пострадавших и продолжает существовать даже тогда, когда места, которые помнят, уже не поддаются обнаружению. Даже если они все еще существуют на самом деле, они настолько изменились, что их уже невозможно примирить с памятью. В отличие от памяти, пост-память характеризуется предварительным поиском, попытками воображаемой реконструкции, которая руководствуется не обстоятельствами, а только их образами. Поэтому изображения, вызываемые в памяти, остаются размытыми и никогда не соответствуют реальным обстоятельствам. Фотографии из прошлого играют особую роль в этом контексте, так как они служат посредником между теми, кто на самом деле еще пережил то, что было запечатлено на снимках, и теми, кто полностью зависит от рассказа и показа иллюстраций, потому что они знают изображенные сцены ничем не отличающиеся от фотографий. Для этого даже не имеет значения, являются ли фотографии индивидуальными или общими, например, видовыми открытками, потому что это не индивидуализированная, а общего характера, обобщенная картинка. Фотографии функционируют и как индексный след, и как материальная связь между прошлым и настоящим; они являются посредниками между прямой памятью и кос-

---

<sup>1</sup> *Hirsch, M. Past Lives: Postmemories in Exil // Poetics Today. Vol. 17. No. 4; Creativity and Exile: European/American Perspectives II. Winter 1996. S. 659–686. Vgl. auch Vgl. Young, J.E. Nach-Bilder des Holocaust, in: After Images. Kunst als soziales Gedächtnis, Neues Museum Weserburg Bremen 2004. S. 25–32..*

венной памятью, которая вызывается только через посредничество, пост-памятью. Харальд Вельцер также неоднократно отмечал, что память в целом никогда не может быть приравнена к визуализации и объективации прошлых событий, так как она всегда связана с настоящим состоянием сознания и текущими обстоятельствами<sup>1</sup>.

Для художественного исследования прошлого это значит, что даже если само произошедшее уже не изменить, всё же через художественную индивидуальность — независимо от персонального стиля — и через воспоминание его представлению придается новая форма, и, так как это воспоминание может различаться у разных групп, в разное время, в разных местах и контекстах, оно, несмотря на одинаковые референции, принимает различные формы выражения.

Как бы ни отличалась политическая подоплека, которая обусловила депортации при нацизме, или которая приводит к бегству из-за войн в Сирии и Африке, эти различные судьбы объединяет опыт «отрыва от корней». Расставание с доверенным и знакомым формируют и опыт отчужденности и утраты родины. Они являются неизбежной судьбой невольного, вынужденного путешествия, которое обуславливают депортация, бегство или эмиграция. И они противоположны доверительному отношению к Родине, чувству защищенности в семье, принадлежности роду и собственной культуре. В этой связи особую роль играют Почва и Земля. На этом фоне земля, почва и связанные с ними «земные» проявления в искусстве несут смыслодержательное заявление, как это видно, среди прочего, из некоторых работ Лоиса Вайнбергера и Ханса Хааке. Уже лингвистически оно проявляется в идиоматических выра-

---

<sup>1</sup> *Welzer, H. Das kommunikative Gedächtnis. Eine Theorie der Erinnerung. München, 2002.*

жениях, как «захват клочка» означает овладение землей, такие выражения, как «мать-земля» или «верхний слой почвы», «заземленный», «заземление», так или иначе относятся к глубокой связи с землёй. Якоб Grimm в своей «Немецкой мифологии» подробно описывает стихию земли, в которой он объясняет важность земли как священной субстанции. Земля — это питательный, энергичный элемент, из которого растут деревья и плоды, и в который они возвращаются, как и все земное, «разлагаются в землю»<sup>1</sup>

Укоренению на земле резко противопоставлен мотив путешествия, центральным и осевым местом которого можно считать вокзал. Он выступает метафорой переходного, которое не связано ни с «там», ни с «здесь», в котором всегда присутствует момент неопределенности в ожидании неизвестного. В память о депортационных поездах, которые в конце 1930-х годов уходили со станций многих немецких городов на Восток, вокзал используется как место художественной интервенции в работах Шимона Атти и Лоис Вайнбергер, и это только два примера. Земля как материал, железнодорожная станция как место, как средство художественного творчества в контексте темы воспоминаний — это лишь два аспекта из многих, которые ставят вопросы о том, в какой степени искусство может соответствовать происшествиям прошлого.

#### *Земля как метафора привязанности к месту*

Земля как элемент, связанный с природой, часто используется в художественном творчестве, в частности, как метафора привязанности к земле в политико-историче-

---

<sup>1</sup> См.: Grimm, J. Deutsche Mythologie (Berlin 1875 — 78) Neu gesetzte, korrigierte und überarbeitete Ausgabe. Marixverlag, Pößneck — Miesbach, 2007.

ском контексте, в котором резонируют понятия привязанности к конкретному месту и родине. Это становится обоснованным на примере двух произведений, созданных в разных местах в разное время, одно — Хансом Хааке, другое — Лоисом Вайнбергером.

Работа Хааке выполняется по приглашению немецкого Бундестага создать концепт художественного оформления северного светового колодца/двора (*Илл. 1*). Хааке предлагает многочастный концепт, основная часть которого состоит из неглубокого резервуара примерно 20 на 7 метров, заполняемого землёй, в которой со временем должны всходить уже присутствующие там семена — не посаженные целенаправленно садовником. По всей поверхности протянулась сформированная из неоновых труб надпись «Населению», которую в первую очередь следует понимать как жест художника, которым он свою работу посвящает населению, но также и как одного из сотрудников бундестага, которых художник пригласил к участию в создании проекта. Чтобы заполнить резервуар в световом дворе, каждый должен был привезти центнер земли из своего земельного округа. Компонент «соучастия» в работе Хааке запланировал как открытый процесс, так что новоизбранные депутаты также могут внести вклад в виде кадки земли. Таким образом в цветочный резервуар попадали семена из всех регионов Германии и определяли его рост. Различные растущие «плечом к плечу» растения должны напоминать о разнообразии среди населения, которое в меньшей степени происходит из региональных предпосылок, чем из многонационального смешения, которое очевидно усиливается в последние десятилетия XX века.

Другие составные части — выход в Интернет и веб-камера. На сайте можно найти информацию о концепте проекта, в том числе имена участвовавших депутатов, а также наблюдения за изменениями, происходящими в заполненном землей резервуаре, так как установленная



в здании камера направлена на внутренний двор с бассейном и передает изображения в режиме реального времени. Этой окруженной зеленью надписью Хааке ответил на размещенную в 1916 г. на западном портале Рейхстага фразу «Немецкому народу» и, заменив слово «народ» на «население», дал понять, что посвящение не может использоваться в первоначальной формулировке. Однако эта замена вызвала бурные дискуссии, поскольку она затронула фундаментальные вопросы понимания нации и национальности, в рамках которых неизбежно должны учитываться изменения в численности населения Германии, произошедшие после окончания войны. Сначала по причине иммиграции иностранных рабочих в годы экономического подъема, затем после окончания холодной войны под влиянием глобализации структура населения по всей Германии изменилась и характеризовалась продолжающимся смешением различных национальностей<sup>1</sup>. Замена слова «народ» на «население» имплицитно связана со стремлением избавиться от ассоциаций с национал-социалистическим режимом, который ставил своей целью обеспечить чистоту немецкой расы, исключив из нее все инородные элементы. Дистанцируясь от термина «народ», Хааке выявляет его неуместность, которая

---

<sup>1</sup> См. дискуссию об этом: «Der Bevölkerung». Aufsätze und Dokumente zur Debatte um das Reichstagsprojekt von Hans Haacke, hrsg. v. Michael Diers und Kaspar König, Köln 2000. В дебатах обсуждался вопрос о том, не имеет ли Совет по искусству права принимать решение об осуществлении художественного проекта, если он должен быть реализован с политическими подтекстами в таком важном месте, как резиденция немецкого Бундестага. В качестве реакции на внутреннюю и внешнюю парламентскую дискуссию Совет по искусству на своем шестом заседании 25 января 2000 г. вновь рассмотрел проект Хааке, но не поставил на голосование свое предыдущее решение, а лишь подтвердил его и подчеркнул, что он не рассматривает посвящение «населению» как дистанцирование от фронтонной надписи на здании Рейхстага.

стала особенно очевидной на фоне прошедших событий. Выражением «население» он не только показывает, что национальные притязания на «народ» в Германии не имеют оснований, но призывает и даже подталкивает, к тому, чтобы принимать во внимание многонациональность жителей Германии. Смещение также отражается в процессе роста растений, стебли которых стали заметны вскоре после начала работ. С одной стороны, наполняющая клумбу земля отсылает к национал-социалистической политике крови и почвы, но в то же время с помощью ростков растительности она доводит эту политику до абсурда. (Некоторые члены парламента тоже привезли почву из своих стран).

Первоначально, однако, в связи с творчеством Хааке, обсуждались отношения между искусством и политикой, а также между публичными заказчиками и автономией искусства в целом. В этом контексте была также поставлена под сомнение художественная ценность творчества Хааке. Однако вся дискуссия, вызванная работой, была частью концепции Хааке. Вопрос об обычном праве, неудовлетворенных политических или социальных претензиях связан практически со всеми его художественными произведениями. Его работы затрагивают слабые места, но они также дают толчок к размышлениям над темами, которые они провозглашают.

#### *Корни и их утрата как метафора*

Почва и заложенная в ней жизнь занимают центральное место также в работах Лоиса Вайнбергера. Художника основательно занимают природные пространства, экологические структуры и взаимодействие человека и природы, проявляющееся как в её использовании и истощении, так и в её защите. Он показывает сложную структуру отношений через работы со свободнорастущими растениями, которые завоевывают свою территорию, приспособлива-

ются к новым условиям и защищают себя от существующих посадок. Их можно встретить на азотистых почвах, в местах, не возделываемых человеком, на краях жилых районов, на стройплощадках и завалах (руинах) и, как правило, считаются сорняками, поэтому они клеймятся непосредственно через добавление приставки как «противопоставленные» полезным травам, нежелательные и нелюбимые насаждения. Выраженное здесь отторжение, также встречается в официальной речи, где такие растения называют рудеральными, что происходит от «rudera» как термина для обозначения кучи обломков или обломков, который также встречается в таких терминах, как «рудиментарный», т.е. «не полностью развитый», «атрофированный» или во французском языке «грубый» для обозначения «неотесанный», «суровый».

Рудеральные растения являются также темой работ Вайнбергера, которые он показал в 1997 г. на documenta X (Илл. 2). Несмотря на то, что Вайнбергер равномерно расположил свои работы в различных точках выставки, главным пунктом для него являлась территория старого железнодорожного вокзала, который с момента строительства новой железнодорожной станции в кассельском Вильгельмсхёе используется только для региональных перевозок. В период проведения documenta, однако, он стал частью выставочной программы. В боковом крыле здания вокзала он устанавливал работу под названием «Клетка», которая, хотя решена без растительности, все же содержит указания на основополагающие для его творчества концепции. На полу лежит старый матрас, рядом с ним — энциклопедия редких растений, старая вывеска из бомбоубежища с призывом к экономии света, а также несколько фотографий. На снимках запечатлен художник, причем один из них — портрет, сделанный русским уличным мастером, другой — сделан на открытом поле перед Бранденбургскими воротами в Берлине с лейкой в руке. Другая часть работы включает телефонную будку времен

ГДР, демонстрирующую вырванную трубку — явный след вандализма. Через окно комнаты можно увидеть часть переднего двора с разбитой мостовой, сквозь которую уже начинают пробиваться растения. Привезенные из Восточной Европы семена были намеренно пророщены художником на этом месте<sup>1</sup>. Похожее озеленение Вайнбергер инициировал на железнодорожных рельсах, которые, однако, не заметны посреди уже существующего ландшафта. Эта невидимость учитывается художником и является частью его концепции. Как бы то ни было, посетители documenta замечают работу благодаря указаниям экспозиционных путеводителей и экспликаций<sup>2</sup>. Эксплицитное указание на осмотр заставляет их задуматься о том, что они обычно упускают из виду. Таким образом, Вайнбергер проводит параллель с установками на подавление или игнорирование, которые преобладали в годы национал-социалистического господства. Так же, как не принималась во внимание регламентация еврейской жизни нееврейским населением, не обсуждалась все более острая диффамация, а в конце концов и депортация, потому что их якобы не замечали.

Не является совпадением и то, что Вайнбергер избрал вокзал в качестве месторасположения своей работы. С Кассельского вокзала с начала 1940-х годов отправлялись поезда, перевозившие евреев со всего северного Гессена в восточноевропейские концентрационные лагеря в Риге, Майданеке и Терезиенштадте. Сначала их сгоняли в гимнастические залы двух городских школ на Шиллерштрассе, на месте которых сегодня располагается школа Арнольда Боде. Чтобы добраться до вокзала, колонны (заклучен-

---

<sup>1</sup> См.: Ruderalneinfriedung, 1993.

<sup>2</sup> Лоис Вайнбергер. Растения и все, что едино с ними. Кассель, 1997, железная дорога с местной растительностью и новыми посадками, длина 100 м.

ных?) проходили через весь центр города. Как следует из документов этот маршрут был детально разработан и утвержден национал-социалистической бюрократией. К старой документации относятся также фотографии сожжения книг на Фридрихсплац и разрушения синагоги на Бремерштрассе. Все это свидетельствует о том, насколько заметными были бесчинства в общественной сфере и вряд ли кто-либо из жителей Касселя мог им противостоять.

Своей работой на путях Вайнбергер побуждает посетителей documenta присмотреться, чтобы через это «присматривание» перебросить мост к историческим событиям, которые могли разыгаться только в той, а другие в иной форме, потому что население как раз не присматривалось. Даже если картина массового марша более 2000 человек никак не может сравниться с тонким смешением аборигенных и восточноевропейских трав, замысел художника вполне ясен. Он противопоставляет попыткам закрыть глаза, характерным для прошлого, целенаправленное всматривание, которое, именно потому, что объект как таковой едва заметен, дает тем больший повод для размышлений. В связи с установленной неподалеку «клеткой», ассоциативный ряд продолжается далее, проходя через знак бомбоубежища к военному управлению, через разбросанные по земле документы и уничтоженному телефону и, наконец, до бывшей ГДР и России, чьи коммунистические системы включали практики, не чуждые национал-социалистическому аппарату подавления. Взгляд в сторону ГДР актуален постольку, поскольку здесь не происходила переоценка национал-социализма — после войны государство скорее дистанцировалось от национал-социалистических событий и даже во время общей денацификации утверждало, что не имеет никакого отношения к недавнему немецкому прошлому. Таким образом, и даже в большей степени, чем в Федеративной Республике, ответственные

за депортацию и концентрационные лагеря лица могли вновь занять ответственные должности в органах государственного управления.

Если в намеренном выборе дорожных рельс как места озеленения на первый план выдвигается отсылка к депортации, то нельзя упускать из виду и другие ссылки, которые художник включает в свое произведение. Важным в этом контексте является тот факт, что семена посаженных им на рельсах растений происходят из восточноевропейских стран. Поскольку указание на Восточную Европу присутствует и в реликтах «Клетки», Вайнбергер, опираясь на память, приводит к тому, что большинство всех концентрационных лагерей было расположено в Восточной Европе, и, ориентируясь на более поздние события — указывает на повторяющиеся волны иммиграции граждан немецкого происхождения, проживающих в различных странах Восточной Европы, а также евреев, проживающих в Советском Союзе. Причиной таких миграционных перемещений, являются репрессии, жертвами которых люди себя видели<sup>1</sup>. Однако после эмиграции их трудности не заканчиваются, так как интеграция в новую жизненную среду оказывается сложной. Привычки и взгляды отличаются от тех же у жителей Германии. Последними мигранты воспринимаются как чужеродные или игнорируются до такой степени, что вносимые знания и навыки, получают мало или вообще не получают признания. Эта стигматизация тем более важна, что социальная система Германии, безусловно, предусматривает средства для интеграции иммигрантов. Вместо этого, приезжих считают чужими и помещают в странную область напряженности, в которой они не становятся ни

---

<sup>1</sup> О иммиграции русских в Германию см. каталог выставки: *Ausgerechnet Deutschland! Jüdisch-russische Einwanderung in die Bundesrepublik*, hrsg. von Dmitrij Belkin und Raphael Gross, Berlin, 2010.

друзьями, ни врагами. Эта амбивалентность, уже заложенная в понятии «чужого», вызывает раздражение и, как впечатляюще демонстрирует Джон Хатчинсон, способствует ассоциированию его с чем-то пейоративным<sup>1</sup>. Из-за «чужого» или даже просто «другого», знакомая структура порядка приходит в волнение и в крайних случаях оказывается в страхе перед тем хаосом, который может вызвать «другое» в связи с отсутствием права интегрировать в существующие структуры свои привычные систематизирующие связи.

Согласно распространенным представлениям, восточноевропейские привычки признаются устаревшими и, следовательно, неконкурентоспособными в социальной экономике. Как и импортируемые из Восточной Европы растения, которые нежелательны подобно сорнякам в уже возделанной среде, и которые нарушают желанную эстетику, так и иммигранты стигматизируются как чужеродные тела. Вайнбергер пытается этим подчеркнуть, что то, что является чуждым и в культивируемом контексте норм, воспринимается как оскорбительное, является не более чем саморегенерирующейся природой, которая может служить «моделью для альтернативных жизненных стратегий»<sup>2</sup> и, таким образом, быть эффективной в качестве политической метафоры<sup>3</sup>.

Озеленение путей содержит в себе также далеко идущие заявления, которые раскрываются в первую очередь

---

<sup>1</sup> Vgl. *Hutchinson, J.M.C. Strangers and Weeds // Weinberger, L. Bonner Kunstverein. Katalog. Dublin, Innsbruck, 2002. S. 54, 55; ders.: A Biography of an Invasive Terrestrial Slug: The Spread, Distribution and Habitat of Deroceras Invadens // NeoBiota, Bd. 23, 2014. S. 17–64.*

<sup>2</sup> *Hegyí, L. Lois Weinberger, der Gastgeber. Interpretation als Integration, in: Lois Weinberger, Kat. Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, 2000. S. 9.*

<sup>3</sup> См.: *Rollig, S. Möglichkeiten von Differenz, in: Lois Weinberger, Kat. Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, 2000. S. 38–42.*

в контексте творчества Вайнбергера. Так, перемещение растений является метафорическим выражением таких социальных явлений, как изгнание, депортация и миграция, в рамках которых растения или их семена занимают место людей. В большинстве случаев художник локализует свое вмешательство в рамках культурно, социально и экономически определенного круга интересов. Завоеванную вторгшимися растениями территорию он анализирует с социальной точки зрения, показывая таким образом, в какой степени определение сорняка как сорняка является социальным конструктом, который в свою очередь связан с экономическими проблемами, например, в сельском хозяйстве, в частности, в землепользовании для полевых и садоводческих работ, которые основываются на одном лишь голом, но присущем системе расчете затрат.

Введенные Вайнбергером растения показали в новом контексте свою жизнеспособность и выносливость; они интегрируются в существующие условия настолько глубоко, что вскоре исчезают всякие различия. Приспосабливаемость зелени, в свою очередь, можно считать метафорой удавшейся ассимиляции, самого позднего, второго поколения иммигрантов, что теперь лишь слегка заметно по той странности, которая когда-то беспокоила родителей. В то же время изменилось и общество. Под влиянием глобализации смещаются национальные сферы деятельности. В населении отдельных стран проявляется гораздо более сильный мультикультурный фон, чем в первые десятилетия после войны, на что также ссылается Хааке в созданном им для Рейхстага произведении.

#### *Вокзал как место для размышлений*

Таким образом, работа Вайнбергера на Кассельском вокзале, созданная в рамках documenta X выходит далеко за рамки национал-социалистических отсылок и доказывает свою вневременную актуальность, особенно в связи



с волной беженцев и вызванных ей интеграционных мер. В этом отношении работа Вайнбергера отличается от прочих художественных интервенций, созданных в память о депортации. Железнодорожный вокзал, напротив, остается интересным местом художественной интервенции в память о Холокосте.

В этом же контексте находится одна работа, которую Хорст Хохайзель установил в 1993 году в начале одного из путей на вокзале Касселя (Илл. 3). Она состоит из багажной тележки 1930-х годов, которая — как нам снова и снова напоминают — едва ли воспринимается как памятник, потому что мимоходом ее принимают за служебный вагон компании Deutsche Bahn. При этом вагон загружен деревянными ящиками для инструментов кассельской фирмы Henschel, в которых можно увидеть лежащие камни, завернутые в бумагу. Они являются частью коллекции мемориальных камней, которая была собрана Хохайзелем в рамках проведенного вместе со школьниками проекта. Каждый камень обозначает одного из депортированных и убитых евреев, а имена, на листах бумаги записываются адреса, даты рождения и депортации, часто дополняемые личными комментариями тех, кто участвовал в проекте. Но именно потому, что багажный вагон на платформе кажется потерянным, создавая что-то вроде маргиналии в типичной суете вокзала, работа Хохейзеля также напоминает об одной из связанных с депортациями вероломных практик, которые были направлены на сокрытие от депортируемых истинной цели «переселения». Их багаж загружался в отдельный вагон, который даже не покидал вокзал вместе с поездом, потому что его заранее отцепляли. Таким образом, депортируемые лишались своего имущества, а немного позже многие из них лишались и жизни.

Примечательно, что сам художник не выкладывает этот проект у себя на странице, хотя он постоянно работает с темой национал-социализма и в рамках этого направ-

ления создал целый ряд мемориалов и памятников<sup>1</sup>. Только во время *documenta 13* дуэт художников Джанет Кардифф и Джорджа Буреса Миллера с помощью своего объекта привлекает внимание к работе Хохейзеля «Video-Walk», которая «проносит» посетителей, оснащенных наушниками и смартфонами, по железнодорожному вокзалу, делая остановки перед багажной тележкой, в то время как голос из наушников вызывает в их памяти прошлое<sup>2</sup>.

Между тем сам Хохайзель скептически относится к своей работе с камнями, так как он заметил — особенно во время *documenta X* — что путешественники к камням в вагоне добавляли гравий с железнодорожных путей. Их действия следовали еврейскому ритуалу маркирования камнями мест памяти и погребения. Данная традиция восходит к погребальным культам прошлого, когда необходимо было ограждать свежие могилы камнями от животных. Таким образом, художник задался вопросом: «Могут ли немцы не еврейского происхождения в некотором мемориальном сооружении использовать еврейские ритуалы, применять еврейский способ выражения скорби? Сегодня я говорю: Нет! Памятник на земле преступников должен быть совершенно другим. Памятник против преступности и преступников»<sup>3</sup>.

Тот факт, что во время последних выставок «Документы» неоднократно и интенсивно в фокус попадал вопрос

---

<sup>1</sup> К этим работам относится реконструкция фонтана Ашрот в Касселе. Он был разрушен в 1939 году во время беспорядков, учиненных национал-социалистами, так как был подарен городу еврейским промышленником. Работы Хохейзеля не являются реконструкцией в обычном смысле, так как художник только вылил форму старого фонтана, чтобы затем погрузить его по самую верхушку в землю. «Настоящий памятник, — говорит Хохайзель, — это прохожий, который стоит на нем и думает о том, почему здесь что-то потерялось».

<sup>2</sup> См. *Begleitbuch documenta 13, Ostfildern*. 2012. S.334.

<sup>3</sup> Цит. по: *Schulz-Jander, E. Erinnerung hat keine Gestalt // Ausst. Katalog. Zermahlene Geschichte. Kunst als Umweg, Weimar 1999*. S. 134.

о национал-социализме и истреблении евреев, связан с возникновением самой *documenta*. Основанная в 1955 году Арнольдом Бодом, первая выставка должна была показать наиболее важные направления современного искусства, которые развивались за пределами Германии во время национал-социализма, но которые в послевоенные годы были мало известны — не говоря уже о том, чтобы выставлены. Для постепенной реинтеграции Германии в международную культурную среду необходимо было решить проблему отставания в художественной сфере<sup>1</sup>. В отличие от других регулярных международных выставок, таких как Венецианская биеннале, кассельская *documenta* с самого начала ассоциировалась с функциями культурной политики. В их идеологическое оснащение входила и концепция свободы, которая должна была применяться ко всему художественному творчеству, но которая в первые годы проведения *documenta* должна была особым образом утверждать себя против социалистического реализма. Предпочтение, отдаваемое абстрактному искусству на первых трех выставках *documenta*, отражает конфликт между Востоком и Западом в период «холодной войны». В пику диктуемым социализмом реалистическим тенденциям, которые доминировали в искусстве Восточного блока, выбор в пользу абстракции обозначил курс на свободное художественное развитие искусства на Западе<sup>2</sup>.

Работы Вайнбергера и Хохейзеля — это только два примера, в которых станция становится местом художествен-

---

<sup>1</sup> Об основании *documenta* см.: *Kimpel, H.* *Documenta: Mythos und Wirklichkeit*, Köln 1997.

<sup>2</sup> О противостоянии абстракции и реализма как политическом заявлении см.: *Guilbaut, S.* *Wie New York die Idee der modernen Kunst gestohlen hat. Abstrakter Expressionismus, Freiheit und Kalter Krieg*, Dresden, Basel 1997.

ного вмешательства, развивающего тему памяти о депортации. Другой пример — работа Шимона Атти, который впервые стал известен благодаря серии работ под названием «site unseen». В различных городах Германии художник посетил некогда населенные евреями районы, и сравнивал нынешнее положение с довоенным. Для этого он проецировал старые фотографии домов в виде слайдов на фасады новостроек<sup>1</sup>. Так как жители этих домов часто появлялись на изображениях, прошлое оживало на световых полотнах, покрывающих стены домов, и как в палимпсесте стертые слои появлялись вновь. Эти образы показывали свою ответственность перед лицом нового переживания прошлого в том самом месте, где очевидно, что это прошлое безвозвратно утеряно. Таким образом, работа Атти становится непосредственным отражением конструкта, который Хирш назвал пост-памятью.

В 1993 году в соавторстве с Маттиасом Майлем Атти организовал акцию названную «Поезда». В ней также ключевую роль играет проекция старых фотографий. На стены, поезда и рельсы он проецировал лица еврейских жителей, которые получал от членов еврейских общин (Илл. 4). Тот же принцип, что и в «site unseen», однако дополненный идишской газетой «The Future» 1923 года, титульный лист которой проецировался на пол под информационными табло. Пусть текст читается с трудом, но чужой язык действует как сигнал и дает опорные точки, в контексты которых можно поместить призрачно возникающие лица. Кроме того, Атти дал в тексте четкое объяснение своей Акции. Он задал вопрос об этих людях, о том, откуда они прибыли и куда направлялись, а также сразу же дал ответ, что это были евреи, депортированные во время национал-социализма. Акция началась 9 ноября,

---

<sup>1</sup> Об этом цикле работ см.: *Muir, P. Shimon Attie's Writing on the Wall. History, Memory, Aesthetics. Farnham/Surrey, 2010.*

в годовщину Хрустальной ночи, и продлилась в течение двух недель. Последующим своим исчезновением она в значительной степени символизирует отсутствие каких-либо следов, напоминающих нам о депортациях на вокзалах. Память о прошлом, которая вызывается на две недели, является временной, как кратковременная мигающая мысль. Поезда, прибывающие и отбывающие со станции, являют своими формами объективизацию транзиторности, присущей темпоральности. На станциях не приятно задерживаться, люди на них пребывают в неопределенном состоянии между прибытием и отъездом, временной задержки. Прежде всего, станции ассоциируются с путешествиями и моментом неопределенности, связанным с каждым путешествием.

Атти реализовал подобную инсталляцию на главном вокзале Гамбурга, но здесь он полностью сконцентрировался на проекции лиц, без сопроводительных текстов. Вокзальная администрация также запретила ему проецировать изображения на поезда и рельсы, так что лица депортированных были видны только на стенах

Хотя между связанными с землей работами Хааке и Вайнберга, с одной стороны, и проектами, осуществляемыми на вокзалах и вокруг них, с другой, практически нет формального контакта, все они в равной степени возникают в память о недавних исторических событиях, и все работы находятся в общественных пространствах, в местах, которые не только общедоступны, но и — как, например, железнодорожные вокзалы — особенно оживлены. Все работы продолжают носить транзиторный характер. Во всех них есть нечто преходящее, либо потому, что, как и растительность Хааке и Вайнбергера, они подвержены естественному процессу изменений, либо, как и слайд-проекция Атти и видеопрогулка Кардиффа и Миллера, они рассчитаны только на фиксированную длительность. Такая темпоральность может быть выражением неуверенности в том, как следует относиться к па-

мяти о Холокосте. Тем не менее, заметно, что распоряжения о мемориалах Холокоста издаются лишь спустя 40 лет после событий, и что в свою очередь мемориалы, возведенные в этой среде, существуют в формах, деформирующих традиционное представление о мемориале. Ярким примером является колонна, возведенная Йохеном и Эстер Герц в гамбургском районе Гарбург, в свинцовой оболочке которой прохожие могли оставить комментарий. Затем на протяжении многих лет колонна опускалась все глубже и глубже в землю до тех пор, пока, наконец, о ней не осталась только документация. На бульжниках, уложенных на площади Шлоссплац в Герце (Саарбрюккен), также имеется надпись на стороне, обращенной к земле, и, таким образом, невидимой. Хохайзель также описывает как «негативный памятник» свой утопленный в земле фонтан Ашрот в Касселе, которым он напоминает о разрушении национал-социалистами фонтана, подаренного городу еврейским промышленником Зигмундом Ашротом, и, таким образом, призывает к памяти о Холокосте. На вопрос о том, в какой степени события, связанные с национал-социализмом и Холокостом, можно ответить с помощью искусства, вряд ли можно дать исчерпывающий ответ. Конечно же, существующие примеры показывают усилия по деликатному изучению, они дают пищу для размышлений и, прежде всего, они способствуют тому, что события не погружаются на дно истории. Но понять события в их полном объеме и воспроизвести их через монументы, памятники или произведения искусства, вероятно, невозможно.