

Серія «Зміна парадигми»



Аляйда Ассман

Простори спогаду

Форми та трансформації
культурної пам'яті





Серія «Зміна парадигми»

Заснована 2001 року. Випуск 15

Аляйда Ассман

ПРОСТОРИ СПОГАДУ

Форми та трансформації культурної пам'яті



DIE HERAUSGABE DES BUCHES WURDE UNTERSTÜTZT VOM
НЕ ВИДАННЯ ЗДІЙСНЕНЕ ЗА ПІДТРИМКИ
UMSETZUNGSPROGRAMM DES GOETHE-INSTITUT KIEW
ПРОГРАМИ ПЕРЕКЛАДІВ ГЕТЕ-ІНСТИТУТУ І
UND DER INTERNATIONALE RENAISSANCE FOUNDATION
МІЖНАРОДНОГО ФОНДУ "ВІДРОДЖЕННЯ"



GOETHE-INSTITUT
KIEW

Видання здійснене за сприяння
Кисво-Святошинського відділення Дитячого фонду України

Aleida Assmann

Erinnerungsräume

Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses

VERLAG C.H. BECK MÜNCHEN

Аляйда Ассман

Простори спогаду

Форми та трансформації культурної пам'яті

Київ
Ніка-Центр
2012

УДК 130.2
ББК 71.0
А90

Переклад з німецької:

Ксенія Дмитренко, Лариса Доронічева, Олександр Юдін

Наукова редакція: канд. філол. наук *Олександр Юдін*

Однією з найперспективніших, активно затребуваних і популярних галузей сучасного соціогуманітарного знання є студії з дослідження пам'яті – соціальної та національної, історичної та культурної, колективної, сімейної, індивідуальної тощо. Саме дослідженню культурної пам'яті й присвячена одна з найцікавіших робіт знаної німецької дослідниці Аляйди Ассман. Під культурною пам'яттю авторка розуміє притаманний кожному суспільству і кожній епосі набір текстів, зображень і ритуалів, завдяки яким певна група людей стабілізує та передає далі власне бачення себе самої, це колективне знання про минуле. Книжка складається з трьох частин, перша з яких присвячена функціям, друга – засобам і третя – носіям культурної пам'яті.

Розрахована на студентів і викладачів гуманітарних факультетів, а також на всіх, хто цікавиться питаннями філософії, історії, культурології, історії літератури.

Українською перекладено вперше.

Переклад за виданням:

Aleida Assmann *ERINNERUNGSRÄUME. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses* (ISBN 978-3-406-58532-6)

- © Verlag C.H. Beck oHG, München, 2009
- © Переклад. К.Дмитренко, Л.Доронічева, О.Юдін, 2012
- © Наукова редакція. О.Юдін, 2012
- © Оригінал-макет. Видавництво «Ніка-Центр», 2012
- © Серія «Зміна парадигми». Видавництво «Ніка-Центр», 2001

ISBN 978-966-521-609-4
ISBN 978-966-521-162-4 (Серія
«Зміна парадигми»)

ЗМІСТ

Das kulturelle Gedächtnis в сучасних дослідженнях пам'яті (<i>Гелінада Грінченко</i>).....	9
Передмова.....	19
Вступ.....	20
Перша частина. ФУНКЦІЇ	
I Пам'ять «ars» і «vis».....	34
II Секуляризація пам'яті – memoria, fama, історія	40
1. Мистецтво пам'яті та пам'ять про померлих	40
2. Фама.....	45
<i>Сльози Александра на могилі Ахілла</i>	46
<i>Храми слави та пам'ятники</i>	50
3. Історія	55
<i>Походження й пам'ять</i>	55
<i>Історичне значення</i>	57
<i>Могила забуття</i>	60
<i>Монументи, релікти, захоронення</i>	62
III Боротьба спогадів у шекспірівських історичних драмах	69
1. Спогад та ідентичність.....	71
2. Спогад та історія	77
3. Спогад і нація.....	83
4. Епілог у театрі	93
IV Вордсворт і рана часу	98
1. Memoria і спогад	98
2. Спогад та ідентичність.....	104
<i>Джон Локк і Девід Г'юм</i>	104
<i>Вільям Вордсворт</i>	110
3. Пригадування: спогад і уява.....	113
4. Анамнеза: містичне відображення	117
V Скрині пам'яті	124
1. Пам'ять як ковчег – християнська мнемотехніка Гу'о Сен-Вікторського.....	125
2. Скринька Дарія – Генріх Гейне	129
3. Жорстокий ящик – Е.М. Форстер.....	136

VI	Функціональна пам'ять і накопичувальна пам'ять —	
	два модули спогаду	141
	1. Історія та пам'ять	141
	2. Функціональна пам'ять і накопичувальна пам'ять.....	144
	<i>Завдання функціональної пам'яті</i>	149
	<i>Завдання накопичувальної пам'яті</i>	151
	3. Розмова про історію та пам'ять	
	із Кшиштофом Пом'яном	154

Друга частина. МЕДІЇ

I	До метафорики спогаду	158
	1. Метафори письма: дошка, книга, палімпсест	160
	2. Метафори простору	167
	<i>Розкопки</i>	171
	3. Часові метафори пам'яті.....	175
	<i>Проковтування, пережовування, переварювання</i>	176
	<i>Замерзання й відтавання</i>	178
	<i>Сон і пробудження</i>	179
	<i>Заклинання духів</i>	181
II	Письмо	190
	1. Письмо як засіб увічнення та підмурок пам'яті.....	192
	2. До конкуренції письма й образу як медій пам'яті	202
	<i>Письмо як консервована енергія</i>	202
	<i>Френсіс Бекон і Джон Мільтон</i>	203
	3. Занепад літер — Бертон, Свіфт.....	209
	4. Від текстів до слідів.....	217
	<i>Вільям Вордсворт</i>	218
	<i>Томас Карлайл</i>	220
	5. Письмо і слід	223
	6. Сліди й відходи.....	226
III	Образи	232
	1. <i>Imagines agentes</i>	236
	2. Символи й архетипи	239
	3. Образи жінки у чоловічій пам'яті	243
	<i>Мона Ліза як Magna Mater (Волтер Пейтер)</i>	243
	<i>Коханець як колекціонер (Марсель Пруст)</i>	248
	<i>Реконструктивна та вибухова образна пам'ять</i> <i>(Джеймс Джойс)</i>	251
IV	Тіло	257
	1. Написи на тілі	257
	2. Стабілізатори спогаду	265
	<i>Афект</i>	267

Символ.....	271
Травма.....	274
3. Хибні спогади.....	281
Американські «False-Memory-Debate».....	283
Критерії достовірності спогадів у oral history.....	286
«Істинність» хибних спогадів – чотири показові випадки.....	290
4. Воєнна травма в літературі.....	296
Травма та міф – «Єгипетська Елена» Гофманстала.....	297
Травма і фантастика – «Бійня номер п'ять» Курта Воннегута.....	302
Травма й етнічна пам'ять – «Церемонія» Леслі Мармон Силко.....	308
V Місця.....	317
1. Пам'ять місця.....	317
2. Місця поколінь.....	320
3. Священні місця та міфічні ландшафти.....	322
4. Приклади пам'ятних місцевостей – Єрусалим і Тибет.....	324
5. Пам'ятні місця – Петрарка в Римі, Цицерон в Афінах.....	327
6. Genius loci – руїни та заклинання духів.....	333
7. Могили й могильні камені.....	340
8. Травматичні місця.....	346
Аушвіц.....	347
Місце пам'яті всупереч волі – топографія терору.....	352
Аура пам'ятних місць.....	355

Третя частина. НАКОПИЧУВАЧІ

I Архів.....	360
II Довговічність, руйнація, залишки – проблеми консервації й екологія культури.....	365
III Симуляції пам'яті на пустищі забуття. Інсталяції сучасних митців.....	376
1. Ансельм Кіфер.....	377
2. Зигрид Зигурдсон.....	381
3. Анна та Патрик Пвар'є.....	384
IV Пам'ять як страшний скарб.....	390
1. Кристіан Болтанскі – «The Missing House».....	393
2. Цикл фотографій Наомі Терези Залмон «Речові докази»... ..	396
V По той бік архіву.....	401
1. Колекціонер лахміття – до зв'язку між мистецтвом і відходами.....	402

2. Маленький музей для залишків світу – Ілля Кабаков.....	409
3. Енциклопедія мертвих – Данило Кіш.....	416
4. Бібліотека милості – Томас Лер.....	420
5. Лава та сміття – Дурс Грюнбайн.....	422
Підсумок: До кризи культурної пам'яті	426
Іменний покажчик	430

DAS KULTURELLE GEDÄCHTNIS В СУЧАСНИХ ДОСЛІДЖЕННЯХ ПАМ'ЯТІ

Однією з найперспективніших, активно затребуваних і популярних галузей сучасного соціогуманітарного знання є студії з дослідження пам'яті – соціальної та національної, історичної та культурної, колективної, сімейної, індивідуальної тощо. У цьому переліку саме дослідження культурної пам'яті відіграють певну інтегративну роль, адже вони пропонують найбільш широкі можливості з пошуку та дискутування теоретичних і методологічних стандартів нової інтердисциплінарної ініціативи, що вже зараз поєднує істориків і філологів, антропологів і соціологів, філософів і психологів, дослідників та істориків культури, мистецтв, літератури чи медіа. Поряд із монографіями, присвяченими узагальненню теоретико-методологічних засад сучасних *cultural memory studies*, і розробками конкретно-тематичних сюжетів¹ про стрімкий розвиток цих студій свідчать публікації хрестоматій та антологій теоретичних текстів з дослідження пам'яті², видавничий проект спеціалізованого міждисциплінарного журналу «*Memory studies*»³, ціла низка міжнародних конференцій з теорії та практики дослідження культурної пам'яті⁴, відкриття й успішна реалізація відповідних магістерських програм⁵, проведення регулярних семінарів⁶ тощо.

Справжній «меморіальний бум», що виник у 80-ті рр. минулого століття, на сьогодні не збавляє темпу, охоплює дедалі більше розмаїття тем і залучає до відповідних студій все більшу кількість науковців. Протягом останніх десяти років дослідження пам'яті (в її культурному, історичному та соціальному, колективному й індивідуальному вимірах) посіли помітне місце і в українській соціогуманітаристиці, на користь чого свідчать, наприклад, дисертаційні дослідження⁷ й опубліковані монографії⁸, статті загальнотеоретичного характеру⁹, тематичні випуски наукових збірників¹⁰ тощо.

Початок розвитку концепту культурної пам'яті (так само, як і пам'яті історичної, національної, колективної) пов'язують з уже широко відомими на сьогодні ідеями Мориса Альбвакса щодо соціокультурної зумовленості індивідуальної пам'яті, пригадування й забування, взаємодії й протистояння історії та пам'яті, маніпулювання образами пам'яті з легітимацийною метою тими

чи іншими соціальними групами. Утім, конститутивною рисою концепту культурної пам'яті, на думку сучасних фахівців з *memory studies*, стало подолання сформульованої Альбаксом бінарної опозиції між індивідуальним і колективним пригадуванням завдяки перенесенню акцентів з дослідження їхнього протистояння на вивчення того культурного підґрунтя, що впливає на формування цих двох видів пам'яті.

Сучасне визначення культурної пам'яті та відповідні студії з її дослідження характеризуються надзвичайно широким спектром феноменів як можливих об'єктів вивчення та загальною трансдисциплінарністю теорії й методу. Одну з найбільш інтегративних (проте таких, що не помножують, а навпаки, прояснюють сутності) дефініцій культурної пам'яті запропонувала німецька дослідниця Астрід Ерл. У редакторській вступній статті до «Довідника студій культурної пам'яті» вона висунула ідею розуміння культурної пам'яті як взаємодії сучасного з минулим у певних соціокультурних контекстах¹¹. Таке широке визначення, на її думку, дозволяє залучати до проблемного поля студій з дослідження культурної пам'яті як різні виміри та рівні пам'яті, так і «ненавмисні» й імпліцитні засоби культурного пригадування, ненаративні (візуальні чи тілесні) форми пам'яті тощо. Так, обґрунтовуючи *виміри* пам'яті, Ерл пропонує виходити з антропологічно-семіотичного розуміння культури, що охоплює її соціальні (відносини, інституції), матеріальні (артефакти, медіа) та ментальні (культурно визначені шляхи мислення) аспекти. Звідси постає можливість застосування концепту культурної пам'яті як найширшого загального терміна для поєднаного вивчення соціальної, матеріальної та ментальної (когнітивної) пам'яті. Що стосується двох головних *рівнів* пам'яті – індивідуальної та колективної – то їхня дихотомія, продовжує німецька дослідниця, походить із двох радикально відмінних концептів культури. Для одного з них характерний розгляд культури як суб'єктивної категорії значень, що містяться у мозку людей, інший розуміє культуру як патерни публічно доступних символів, об'єктивованих у суспільстві*. Звідси походить диференціація

* Цю ідею, на яку в своїй статті посилається А. Ерл, висловив Дж. Олік, обґрунтовуючи існування індивідуалістського та колективістського підходів до розуміння колективної пам'яті. На його думку, в сучасних дослідженнях існують два конкурентні концепти колективної пам'яті – той, що звертається до *сукупності* соціально зумовлених індивідуальних спогадів, і той, що зосереджений на аналізі *колективного феномену* як такого, – різниця

двох рівнів, на яких взаємодіють культура та пам'ять: рівень індивідуальний (когнітивний) і рівень колективний (соціальний/медійний), де перший пов'язаний з соціально зумовленою біографічною пам'яттю, а другий – з символічним порядком, інституціями та практиками, якими певні соціальні групи конструюють спільне минуле. Проте найпродуктивнішим, на наш погляд, є введення поняття різних *засобів* пригадування, що існують у культурі, яке, за твердженням Ерл, руйнує найменш обґрунтовану ідею Альбвакса щодо опозиції між пам'яттю й історією. Цю опозицію долає спрямованість дослідницької ініціативи не тільки і не стільки на те, що пригадується (факти, дати), а на те, як, яким чином здійснюється згадування, які змісти та значення припускає згадуване минуле. Так, Перша світова війна може згадуватися як міфічна подія («війна як апокаліпсис»), як частина політичної історії («війна як перша велика катастрофа двадцятого століття»), як травматичний досвід, як частина сімейної історії – і все це є різними засобами відсилання до минулого. З цієї перспективи історію потрібно розглядати окремою формою культурної пам'яті, а історіографію – її специфічним медіумом¹².

У цьому широкому діапазоні теоретико-методологічних пошуків і практичних досліджень проблем культурної пам'яті однією з найбільш послідовно розроблених концепцій є теорія *kulturelle Gedächtnis*, обґрунтована в роботах німецьких дослідників Яна та Аляйди Ассман. Центральна теза цієї теорії полягає у термінологічному диференціюванні та доведенні якісної різниці між двома реєстрами колективної пам'яті – між пам'яттю комунікативною, базованою на повсякденній комунікації, та пам'яттю культурною, що спирається на символічні культурні об'єктивації. Виходячи з базових ідей Альбвакса стосовно соціальної природи пам'яті, у рамках теорії *kulturelle Gedächtnis* комунікативну пам'ять (яку деякі дослідники небезпідставно вважають «пасер-

між якими майже не артикулюється у відповідній літературі. Перше, індивідуалістське, розуміння колективної пам'яті, за Оліком, відкритих до врахування психологічних, неврологічних і когнітивних факторів пригадування, але нехтує соціальними та владними «технологіями пам'яті». Друге, колективістське, – надає особливого значення соціальному та культурному моделюванню публічної та персональної пам'яті, але зневажає аналізом індивідуально-психологічного конституювання цих процесів. Саме за цими підходами і стоять наведені вище два відмінні концепти власне культури, що залучають різні методологічні стратегії та продукують різні види знання в цілому. Див.: Olick J. Collective Memory: The Two Cultures / J. Olick // Sociological Theory. – November 1999. – № 17:3. – P. 333–348.

бицею» ассманівської теорії культурної пам'яті) розуміють як таку, що виникає шляхом повсякденної інтеракції, транслюється в межах декількох поколінь, відображає власні уявлення членів групи про те, що вони вважають своїм минулим, і передбачає рівну міру компетентності кожного, хто тлумачить це минуле. Цей рівень колективної пам'яті належить до предметної сфери усної історії, він є протилежним і відмежованим від пам'яті культурної, яка, власне, й виступає головним об'єктом дослідження Яна та Аляйди Ассман¹³.

Одну з перших дефініцій культурної пам'яті Ян Ассман запропонував у роботі «Колективна пам'ять і культурна ідентичність»: «Під культурною пам'яттю ми розуміємо властивий кожному суспільству і кожній епосі набір текстів, зображень і ритуалів, які постійно використовуються та через "підтримання" яких група стабілізує та передає далі власне бачення себе самої; це колективне знання переважно (але не винятково) про минуле, на якому група засновує усвідомлення власної єдності та своєрідності»¹⁴. На відміну від комунікативної культурної пам'яті характеризує дистанція від сьогодення, й саме ця дистанція маркує її темпоральний горизонт. Культурна пам'ять має свої «точки фіксації», але її горизонт не змінюється з часом. Цими точками фіксації постають вирішальні й доленосні події в минулому, пам'ять про які підтримується за посередництвом культурних форм (тексти, ритуали, пам'ятки) й інституціональних типів комунікації (декламація, свята, участь у громадських заходах), які Ян Ассман пропонує називати «фігурами пам'яті». Під час повсякденної комунікації ці свята, промови, символи й образи утворюють «острівці минулого», місця повністю іншої темпоральності тимчасово припиненого часу¹⁵.

Наочну різницю між цими двома видами пам'яті у вигляді таблиці автор запропонував у своїй найвідомішій роботі «Культурна пам'ять: Письмо, пам'ять про минуле і політична ідентичність у високих культурах давнини»¹⁶ (див. табл.).

Дослідження того, як суспільства пам'ятають і як через спогади уявляють самі себе, Ян Ассман свідомо обмежив Стародавнім світом, тобто певними «початками та вихідними пунктами». Не в останню чергу, як він сам зазначає¹⁷, це обмеження пов'язано з появою роботи, присвяченої культурі пам'яті Нового часу, а саме докторської дисертації Аляйди Ассман «Простори спогадів. До культурного конструювання часу й ідентичності», що окремою книжкою під назвою «Простори спогадів. Форми та трансфор-

	Комунікативна пам'ять	Культурна пам'ять
Зміст	Історичний досвід у межах індивідуальних біографій	Міфічна первісна історія, події абсолютного минулого
Форми	Неформальна, слабо оформлена, природна, виникає в інтеракції, пов'язана з повсякденністю	Заснована, високий рівень оформлення, ритуальна комунікація, свято
Засоби	Живі спогади в органічній пам'яті, безпосередній досвід і усні оповіді	Усталені об'єктивації, традиційне символічне кодування/інсценування в слові, образі, танці й ін.
Структура часу	80–100 років, часовий горизонт у 3–4 покоління, який зсувається разом із сучасністю	Абсолютне минуле міфічної давнини
Носії	Неспецифічні, сучасники певної групи, що пам'ятає	Спеціалісти – носії традиції

мації культурної пам'яті» (яка й до сьогодні залишається одним з найвідоміших досліджень авторки) була видана 1999 року¹⁸.

У цій роботі поряд із обґрунтуванням принципової відмінності між пам'яттю як «ars» і «vis» (пам'ять як сховище/зберігання знання та пам'ять як процес/реконструкція/пригадування), Аляйда Ассман вводить дуже важливі для розуміння процесів активації та забування змісту культурної пам'яті поняття накопичувальної та функціональної пам'яті. Функціональну пам'ять авторка називає населеною та живою, пов'язаною з певною групою, вибірковою, аксіологічно спрямованою, такою, що породжує смисл і орієнтована на майбутнє. Накопичувальна (акумулятивна) пам'ять, своєю чергою, є ненаселеною та безлюдною аморфною масою роз'єднаних елементів, «простором невикористаних, неамальгамованих спогадів», які не пов'язані з сучасністю, а являють собою певне сховище депопулізованих реліктів. В одній з наступних своїх робіт Аляйда Ассман пропонує наочну різницю між цими двома видами пам'яті у схожому на таблицю Яна Ассмана вигляді¹⁹:

	Накопичувальна пам'ять	Функціональна пам'ять
Зміст	Інший, вихід за межі сучасності	Власний, базування сучасного на певному минулому
Структура часу	Анахронічна: двочасовість, Вчора поруч із Сьогодні, контрпрезентаційність	Діахронічна: прив'язування Вчора до Сьогодні
Форми	Недоторканність текстів, автономний статус документів	Селективне = стратегічне, перспективне використання спогадів
Посередники та інститути	Література, мистецтво, музей, наука	Свята, суспільні ритуали колективного вшанування
Носії інформації	Індивіди всередині культурної спільноти	Колективні суб'єкти дії

Проте Аляйда Ассман не протиставляє ці види пам'яті, навпаки, вона намагається обійти проблему їхньої опозиції, пропонуючи моделі переднього й заднього тла, де накопичувальна, нежива, латентна пам'ять постає заднім тлом і водночас резервуаром майбутнього пам'яті живої, функціональної, де народжуються змісти та (де)конструюються значення, формуються ідентичності та утворюються цінності й орієнтири.

Подібний інтегративний підхід до пояснення динаміки культурної пам'яті, намагання проаналізувати її феномени з перспективи взаємопов'язаності та взаємозумовленості, а не протиставлення та заперечення, характерний для багатьох інших розробок авторки, де вона продовжує вивчення особливостей, функцій і перспектив існування культурної пам'яті. Так, наприклад, в одному з нещодавніх досліджень Аляйда Ассман, виходячи із запропонованого раніше поділу пам'яті на живу та депопулізовану із властивими їм ознаками та функціями, розмірковує над проблемами культурної пам'яті з точки зору нерозривності й взаємозалежності пригадування й забування з перспективи існування канону (певного втілення «робочої» та «живої» пам'яті суспільства, що визначає та підтримує відповідну ідентичність, є надзвичайно селективним і побудованим за принципом вилучення набором нормативних та утворювальних текстів, місць,

персон, артефактів і міфів) та архіву (інституції, що уособлює пам'ять-референцію, яка постає певним контрбалансом неодмінно редуційному й обмежувальному руху робочої пам'яті). Якщо «канон» орієнтований на підтримку пам'яті, на згадування, то «архів» у цій схемі виступає пам'яттю другого порядку («контрою втрачених і знайдених речей»), яка зберігає те, що було забуто, те, що вже чи ще непотрібно. Проте архів, наголошує авторка, є також селективним, він у жодному разі не всеосяжний, але має власні структурні механізми вилучення, зумовлені класом, расою та гендером. На основі прикладів канону й архіву Аляйда Ассман доводить, що і «активний», і «пасивний» складники культурної пам'яті зафіксовані в інституціях, які не ізольовані, а відкриті одна одній для взаємного впливу, обміну чи перегрупування²⁰.

За роки, що минули після першої публікації «Просторів спогадів...», з-під пера Аляйди Ассман вийшло декілька книг і ціла низка статей, які неодмінно ставали об'єктом пильної уваги наукової спільноти багатьох країн світу. В них авторка продовжила вивчення форм та інституцій культурної пам'яті, її соціального та політичного вимірів, фокусуючи дослідницьку увагу на конструюванні різних видів колективних ідентичностей у відповідних історичних контекстах — від окремих соціальних груп до цілих націй. Проте ідеї й обґрунтування, що містяться в її «Просторах спогадів...», не втрачають актуальності й сьогодні, на користь чого, не в останню чергу, свідчать публікації книжки багатьма іноземними мовами²¹, у тому числі й українською, блискучий переклад якою і пропонує це видання.

Гелінада Грінченко, доктор історичних наук

Посилання

- 1 Лише як приклад: Cultural Memory: Essays on European Literature and History / Ed. by E. Caldicott and A. Fuchs. — Bern: Peter Lang, 2003. — 422 p.; Cultural Memory: Resistance, Faith, and Identity / Ed. By J. Rodriguez and T. Fortier. — Austin: University of Texas Press, 2007. — 154 p.; Memory in mind and culture / Ed. by P. Boyer, J. Wertsch. — Cambridge University Press, 2009. — 323 p.; Mediation, Remediation, and the Dynamics of Cultural Memory / Ed. by A. Erll, Ann Rigney. — Walter de Gruyter, 2009. — 250 p.; Cultural Memories: The Geographical Point of View / Ed. by P. Meusburger, M. Heffernan, E. Wunder. — Springer, 2011. — 383 p.
- 2 Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook / Ed. by A. Erll, A. Nünning. — Berlin and New York: Walter de Gruyter & Co,

2007. — 441 p.; *The Collective Memory Reader* / Ed. by J. Olick, V. Vinitzky-Seroussi, D. Levy. — Oxford University Press, 2011. — 528 p.
- 3 Номери журналу «Memory Studies» розміщені за адресою: <http://mss.sagepub.com>
 - 4 Див., наприклад: <http://igrs.sas.ac.uk/research/transculturalmemory.htm>; <http://www.kent.ac.uk/kiash/archives/events/culturalmemory/index.html>
 - 5 Див., наприклад: <http://igrs.sas.ac.uk/postgraduate/mamres-programmes/cultural-memory/>
 - 6 Див., наприклад: <http://www.columbia.edu/cu/seminars/seminars/cultural-studies/seminar-folder/cultural-mem.html>
 - 7 Як приклад наведемо докторські дисертації: Стародубцева Л. В. Память и забвение в истории идей: мнемоническая герменевтика культуры : автореф. дис. ... д-ра филос. наук : 09.00.04 : спец. «Філософська антропологія, філософія культури» / Лидия Владимировна Стародубцева, 2003. — 37 с.; Жадько В. О. Исторична пам'ять у системі духовного світу особистості сучасного українського соціуму (соціально-філософський аналіз) : автореф. дис. ... д-ра філос. наук : 09.00.03 : спец. «Історія філософії» / Віктор Олексійович Жадько. — К., 2007. — 36 с.; Кислюк К. В. Українська історіософія як феномен культурної пам'яті : автореф. дис. ... д-ра культурології : 26.00.04 : спец. «Українська культура» / Костянтин Володимирович Кислюк. — Х., 2009. — 38 с.; Грінченко Г. Г. Українські остарбайтери в системі примусової праці Третього райху: проблеми історичної пам'яті : автореф. дис. ... д-ра іст. наук : 07.01.06 : спец. «Історіографія, джерелознавство та спеціальні історичні дисципліни» / Гелінада Геннадіївна Грінченко. — К., 2011. — 40 с.
 - 8 Стародубцева Л. В. Лики памяти. Культура эпохи «пост» / Л. В. Стародубцева. — Х. : ХГАК, 1999. — 266 с.; Стародубцева Л. В. Мнемозина и Лета. Память и забвение в истории культуры : моногр. / Л. В. Стародубцева. — Х. : ХГАК, 2003. — 696 с.; Жадько В. О. Исторична пам'ять в розвитку духовності особистості (соціально-філософський аспект) : моногр. / В. О. Жадько. — К. : Ніка-принт, 2006. — 480 с.; Кислюк К. В. Історіософія в українській культурі: Від концепту до концепції / К. В. Кислюк. — Х. : ХДАК, 2008. — 288 с. та інші.
 - 9 Див., наприклад: Масненко В. Исторична пам'ять як основа формування національної свідомості / В. Масненко // Український історичний журнал. — 2002. — № 5. — С. 49–62; Грінченко Г. Колективна (соціальна) пам'ять: критика теорії та методу дослідження / Г. Грінченко // Схід — Захід: Історико-культурологічний збірник. — Вип. 13–14. — Х.: ТОВ «НТМТ», 2009. — С. 11–24; Кісь О. Колективна пам'ять та історична травма: теоретичні рефлексії та тлі жіночих спогадів про Голодомор / О. Кісь // У пошуках власного голосу: Усна історія як теорія, метод та джерело. Зб. наук. ст. / За ред. Г. Г. Грінченко, Н. Ханенко-Фрізен. — Х.: ПП «ТОРГСІН ПЛЮС», 2010. — С. 171–191; Стасевич Ю. Концепція культурної пам'яті Яна та Алейди Ассман як основа для подальших досліджень, пов'язаних із проблематикою культурної пам'яті /

- Ю. Стасевич // Вісник ЛНУ імені Тараса Шевченка. – 2011. – №9 (220). – Ч. II, – С. 69–74.
- 10 Схід – Захід: Історико-культурологічний збірник. – 2009. – Вип. 13–14. (Історична пам'ять і тоталітаризм: Досвід Центрально-Східної Європи); Україна Модерна. – 2009. – №15(4). (Пам'ять як поле змагання).
- 11 A. Erll. *Cultural Memory Studies: An Introduction / Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook...* – P. 2.
- 12 Erll A. *Cultural Memory Studies: An Introduction / A. Erll // Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook...* – P. 3–7.
- 13 Про роль і місце концепції культурної пам'яті Яна та Аляйди Ассман у сучасних memory studies див., наприклад: Erll A. *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen. Eine Einführung / A. Erll.* – Stuttgart: Metzler, 2005. – S. 27–33.
- 14 Assmann J. *Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität // Kultur und Gedächtnis / Hrsg. von J. Assmann und T. Hölscher.* – Frankfurt: Suhrkamp, 1988. – S. 15. Збірник, в якому була надрукована ця стаття, був одним з перших у серії публікацій, присвячених проблемам культурної пам'яті, що з'явилися як результат циклу майстерень, лекцій, семінарів і конференцій, проведених ініціативною групою «Археологія літературної комунікації» під керівництвом Яна Ассмана на базі Гайдельберзького університету наприкінці 1980 – на початку 1990-х рр.
- 15 Assmann J.; Czaplicka J. *Collective Memory and Cultural Identity // New German Critique.* – No. 65: *Cultural History/Cultural Studies.* – Spring – Summer, 1995. – P. 129.
- 16 Ассман Я. *Культурная память: Письмо, память о прошлом и политическая идентичность в высоких культурах древности / Пер. с нем. М.М. Сокольской.* – М.: Языки славянской культуры, 2004. – С. 58–59.
- 17 Ассман Я. *Культурная память...* – С. 18.
- 18 Assmann A. *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses / A. Assmann.* – München: Beck, 1999. – 424 S.
- 19 Цит. за: Erll A. *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen...* – S. 32.
- 20 Assmann A. *Canon and Archive / A. Assmann // Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook...* – P. 97–107.
- 21 Див., наприклад, зі змінною назвою переклад англійською: Assmann A. *Cultural Memory and Western Civilization: Functions, Media, Archives / A. Assmann.* – Cambridge University Press, 2011. – 406 p.

ПЕРЕДМОВА

Перш ніж побачити світ, ця робота пройшла певний шлях. У початковому варіанті вона була захищена як докторська дисертація у 1992 р. на філософському факультеті Гейдельберзького університету. Два розділи тієї роботи після серйозної переробки вийшли окремими виданнями: «Робота над національною пам'яттю. Коротка історія про німецьку ідею освіти» (Франкфурт-на-Майні, 1993) і «Час і традиція. Культурні стратегії тривалості» (Відень, 1998). Решта, в довгому процесі бродіння також докорінно змінилася. До переробки й подальшого доопрацювання роботи мене спонукали головним чином контакти з двома дослідницькими групами, з якими я мала можливість плідно співпрацювати в березні 1995 р. у Центрі Гетті в Санта-Моніці й у період літнього семестру 1995 р. у Центрі міждисциплінарних досліджень у Білефельді. Окрему подяку висловлюю Сальваторе Сеттису за співпрацю в «групі пам'яті» у Санта-Моніці та Йорну Рюзену за запрошення до своєї дослідницької групи «Формування історичного смислу».

Частково процес написання перетворився на прядиво Пенелопи через постійні відкидання та додавання. Він так і не зрушив би з місця, якби мене регулярно не турбували листами із запитанням, на якій стадії перебуває книжка? Ян Ассман в одній зі своїх книжок необережно обмовився про вихід незабаром моєї роботи, таким чином давши привід, на мою думку, для зависоких очікувань. Я дякую цим невідомим майбутнім читачам за м'який психологічний тиск, який привів урешті-решт до виходу друком моєї роботи. На заключній стадії редагування рукопису мені допомагали Андреас Крафт з його безмежною турботливістю, лояльністю та терпінням, а також Ернст-Петер Вікенберг, який виявив незабгадну готовність прийти на допомогу та компетентність. Передусім я хочу подякувати Яну Ассману за тривалі жваві бесіди, а також моїм дітям Вінсенту, Давіду, Марлен, Валері та Корині, котрі не тільки мужньо переносили ескапади своєї матері-науковця, а й зробили істотний внесок у створення роботи. Їм і присвячується ця книжка.

Констанц, серпень 1998 р.

Аляйда Ассман

ВСТУП

«Про пам'ять так багато говорять лише тому, що вона більше не існує», – проголошує вислів П'єра Нора, який часто цитують¹. Він стверджує ту закономірність, що певне явище має зникнути, аби бути усвідомленим. Свідомість взагалі розвивається «під знаком минулого». Ця думка цілком відповідає ретроспективному характерові спогадів: спогади виникають лише тоді, коли досвід, якого вони стосуються, завершений і відійшов у минуле. Звернемося спочатку до другої частини твердження, а саме до тези, що пам'ять більше не існує. Чи це дійсно так? Пам'ять справді більше не існує? І яка саме пам'ять?

Той, хто, наприклад, не бачить різниці між справжнім знанням і запам'ятовуванням, змушений буде констатувати, що останнє є мистецтвом і на сьогодні не має нічого спільного з першим. Вивчення напам'ять багатострофних балад уже не є обов'язковим елементом занять з німецької мови. Звичайно, й дотепер існують віртуози пам'яті, які щорічно виступають на змаганнях із запам'ятовування в Лондоні, розраховуючи потрапити завдяки своїм винятковим досягненням на сторінки Книги рекордів Гіннеса². Проте незаперечним є те, що культурний розквіт цього мистецтва далеко позаду. Якщо за часів античності виняткові здібності до запам'ятовування приписувалися полководцям, державним діячам і королям, то сьогодні віртуози пам'яті радше доречні хіба що у вар'єте або ж взагалі така пам'ять вважається патологічним явищем: від мистецтва пам'яті до хвороби один крок. Навіщо вчити напам'ять те, що можна легко знайти у книжках? Занепад завчання напам'ять іде пліч-о-пліч зі швидким поширенням електронних накопичувачів знання. Утім, цінність вивчення напам'ять було поставлене під сумнів задовго до того, як комп'ютери позбавили пам'ять роботи. Вже Платон дотримувався думки, що знання, вивчене напам'ять, не є справжнім знанням. У своєму діалозі «Федр» він не лише піддає критиці письмо, а й іронізує з приводу нової софістської техніки, яка мала

¹ Pierre Nora, *Zwische Geschichte und Gedächtnis*, Berlin 1990, II.

² Ульріх Ернст зібрав до купи всіх віртуозів пам'яті від античності до сьогодення, створених літературною вигадкою та дійсних: «Die Bibliothek im Kopf: Gedächtniskünstler in der europäischen und amerikanischen Literatur», in: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 105 (1997), 86–123.

допомагати дослівному вивченню записаного. Історію мистецтва пам'яті від самого початку супроводжувала фундаментальна критика, і головний її пункт такий: те, що глибоко засіло в пам'яті, не завжди відповідає нормам розуму й емпірики. «Я виб'ю в тебе з голови ці бабині казки!» – знаходимо в одній із сатир Персія³, а в середині XVII ст. лікар і теолог сер Томас Браун розірвав союз між традицією, знанням і пам'яттю, написавши таке: «Знання здобувається через здатність забувати; отже якщо ми прагнемо здобути ясні та ґрунтовні вічні істини, треба позбутися багато чого з того, що засіло в наших головах»⁴. За доби Ренесансу, коли мистецтво пам'яті переживає нове піднесення, посилюється також і критика пам'яті. Гаральд Вайнрих зауважив цю традицію, до якої серед інших належали Сервантес і Монтень. Роман «Дон Кіхот» можна прочитати як маніфест «принципової дисоціації духу та пам'яті», а в монтенівських есеях міститься радикальна «відмова від педагогіки високих досягнень пам'яті»⁵. Взагалі в роботах новочасних авторів пониження пам'яті в ім'я розуму, природи, життя, оригінальності, індивідуальності, інновації, прогресу й інших ідолів сучасності звичайне явище. Вайнрих констатує:

«У будь-якому разі варто уваги те, що вперше констатована Уарте “ворожість” між розумом і пам'яттю починаючи від часів епохи Прогресу призвела до загальної війни проти пам'яті по всій Європі, переможцем з якої зрештою вийшов освічений розум. Відтоді ми всі, анітрохи не соромлячись, маємо погану пам'ять; натомість на слабкий розум скаржаться куди рідше» (579).

Однак, можливо, Нора має на увазі під «пам'яттю» не стільки *пам'ять вивчення* як мнемотехніку, скільки культурну традицію взагалі, *пам'ять освіти*, яка пов'язує індивіда з певною нацією або регіоном⁶. У фейлетонах сучасних газет постійно зустрічаються

³ «...ueteres auias tibi de pulmone reuello». A. Persi Flacci et D. Ivni Iuvenalis Satirac. Edidit Brevique Adnotatione Critica Denvo Instrvxit W.V. Clausen, Oxford University Press 1992. Satvra V, 92/21.

⁴ «Knowledge is made by oblivion, and to purchase a clear and warrantable body of Truth, we must forget and part with much we know». Sir Th. Browne. Selected Writings, ed. by Sir G. Keynes, London 1968, 227.

⁵ Harald Weinrich, «Gedächtniskultur – Kulturgedächtnis», in: Merkur 508 (1991), 569–582. Цей есей є також розділом книжки: «Лета. Мистецтво та критика забуття» (München, 1977).

⁶ Психологи пам'яті визначають обидва різновиди пам'яті – пам'ять вивчення і пам'ять освіти – як «семантичну пам'ять».

нарікання щодо зникнення культурної пам'яті, або, наприклад, на свято Йоахіма чути думку, що «потяг до руйнування» — явище не нове. У Німеччині XIX та XX ст. «раз по разу через пересиченість або хаос» відбувалася руйнація зв'язків у сфері політики, а також культури, а бунт молоді наприкінці 1960-х років «разом з багатьма пережитками минулого, старими авторитетами й табу» викоринив також традиції та спогади⁷. Германіст і дослідник творчості Гете Альбрехт Шьоне констатує наявність у сучасному світі повільної культурної революції, «епохального зрушення», внаслідок якого відколюється «цілий континент духовності»:

«Коли йдеться про відрив від фундаменту культури колективних засад і здібностей розуміння, що охоплюють цілі покоління, це стосується не тільки видатних творів давнини. Не меншою мірою це стосується шоденників наших прадідів і листів наших бабусь»⁸.

Комунікація між епохами та поколіннями переривається, коли втрачається певний фонд спільного знання. Так само як «видатні старі тексти», наприклад, «Фауст» Гете, можна читати лише на тлі стародавніших текстів, таких як Біблія, названа Вільямом Блейком «the great Code of Art»⁹, так і записи наших прадідів залишаються зрозумілими лише на тлі сімейних історій, що усно передаються від покоління до покоління. Отже, існує паралель між *культурною* пам'яттю, що охоплює епохи й спирається на нормативні тексти, і *комунікативною* пам'яттю, що передається у вигляді усних спогадів і охоплює, як правило, приблизно три покоління. Шьоне однаково діагностує втрату пам'яті на обох рівнях, культурному та комунікативному.

Нора описує кризу пам'яті як процес відокремлення сучасності від минулого. Він говорить про «прискорене падіння у незворотно мертве минуле», про розрив/переривання того, що «корінилося в пережитому в теплі традиції, в мовчанні звичаїв і в повторенні заповіданого», і визначає руйнівну силу, що задіяна в цьому процесі: «змите донною хвилею історичності». Все, що ми сьогодні розглядаємо як пам'ять, є «її остаточне зникнення в полум'ї історії»¹⁰. Ці твердження можна пов'язати з кризою

⁷ Joachim Fest, «Das Zerreißen der Kette. Goethe und Tradition», in: FAZ vom 21. Juni 1997, Nr. 141. Вираз «ентузіазм руйнації» походить від Гете.

⁸ Albrecht Schöne, Dankrede bei der Verleihung des Reuchlin-Preises am 17. Juni 1995 in Pforzheim, in: Die Zeit Nr. 34, vom 18.8.1995, S. 36.

⁹ Див.: Northrop Frye, The Great Code. The Bible and Literature, London, 1982.

¹⁰ Nora, Zwischen Geschichte und Gedächtnis, II, 18.

пам'яті досвіду, яка полягає в тому, що в процесі зміни поколінь поступово вмирають живі свідки найбільшої катастрофи ХХ-го століття – Голокосту. Історик Райнгард Козеллек пише з цього приводу:

«Зі зміною поколінь змінюється й об'єкт спостереження. З насиченого досвідом, *сучасного минулого* живих свідків постає *чисте минуле*, позбавлене досвіду. <...> З відмиранням спогадів дистанція не тільки збільшується, а й змінюється якісно. Невдовзі починають говорити тільки документи, доповнені картинами, фільмами, меморіалами»¹¹.

Перехід від сучасності до чистого минулого Козеллек описує як заміну живого історичного досвіду науковим історичним дослідженням. Що це означає конкретно?

«Критерії дослідження стають тверезішими, проте також, мабуть, *знебарвленими*, менш насиченими емпірикою, навіть якщо вони обіцяють більш глибоке пізнання та об'єктивність. Моральна непевність, приховані захисні функції, звинувачення та розподіл провини історіописання – всі ці техніки упокорення минулого *втрачають* свій політично-екзистенційний характер, вони *вицвітають* на користь наукового емпіричного дослідження та керованого гіпотезами аналізу»¹².

Знебарвлення, втрата, вицвітання – ось характеристики безперервного процесу забування, який, за Козеллеком, властивий цілеспрямованому рухові до науковості. При цьому особисто Козеллек протиставляє живі спогади абстрактному історичному дослідженню. Історія, за цією моделлю, повинна спочатку «вмерти» в головах, серцях і тілах учасників, щоб уже як наукове знання феніксом постати з попелу досвіду. А поки що учасники, а отже й афекти, домагання та заперечення для наукової перспективи знаходяться під загрозою викривлення. Тож об'єктивність – це не тільки питання про *метод* і критичні стандарти, а й *умертвіння*, відмирання, вицвітання страждань і печалі.

Можна стверджувати, що на сьогодні відбувається процес прямо протилежний описаному Козеллеком. Подія Голокосту не знебарвлюється й не вицвітає з часом, навпаки, парадоксальним чином стає все ближчою й актуальнішою. Нерідко можна зустріти формулювання на кшталт такого: «Що більше від нас віддаляється Аушвіц, то ближче підступає до нас ця подія, спогад про

¹¹ Reinhart Kozelleck, Nachwort zu: Charlotte Beradt, Das Dritte Reich des Traums, Frankfurt a. M. 1994, st 2321, hier: 117.

¹² Reinhart Kozelleck, Nachwort (курсив мій. – А.А.).

цей злочин»¹³. Сьогодні ми маємо справу не з самозапереченням, а навпаки, із загостренням проблеми пам'яті. Аби не зникнути в майбутньому, досвід свідків тих подій має бути перенесеним до культурної пам'яті нащадків. Жива пам'ять поступається таким чином пам'яті, що спирається на підтримку засобів інформації, тобто на матеріальні носії, такі як пам'ятники, пам'ятні місця, музеї та архіви. В той час як спогади індивіда з'являються спонтанно й керуються загальними законами механізмів психіки, на колективному й інституційному рівні ці процеси регулюються цілеспрямованою політикою пам'яті та забуття. А оскільки культурна пам'ять не має здатності до самоорганізації, цю функцію виконують політика та засоби інформації. Перехід від живої індивідуальної до штучної культурної пам'яті є, однак, проблематичним, оскільки він несе небезпеку редукації, інструменталізації спогадів. Таке звуження та висихання можуть бути скомпенсовані тільки за допомогою суспільної критики, рефлексії та дискусії.

Висловлюванню Нора щодо зникнення пам'яті в сучасному світі протистоїть теза з книжки групи американських лікарів-психологів і культурологів. У ній ідеться, навпаки, про зростаюче значення спогадів у суспільному житті, про нове, не знане досі, значення пам'яті в сучасній культурі:

«Ми живемо за часів, коли спогад як ніколи все що стає предметом суспільної дискусії. До спогаду апелюють із метою зцілення, звинувачення, захисту. Спогад став важливою складовою формування індивідуальної та колективної ідентичності й стає ареною як конфлікту, так і ідентифікації»¹⁴.

У той час коли певні види пам'яті перебувають у занепаді, наприклад, пам'ять вивчення й освіти, а також пам'ять досвіду стосовно Голокосту, значення інших форм пам'яті, таких як медіа або політики, вочевидь зростає. Адже минуле, від якого ми з часом все більше віддаляємося, не стає повністю лише надбанням істориків, а продовжує у вигляді суперечливих претензій і обов'язків впливати на сучасність. Абстрактному синтезові історії в однині протистоять сьогодні багато різноманітних і почасти протилежно спрямованих спогадів, які вимагають суспільного визнання. Ніхто не стане заперечувати, що ці спогади, за якими

¹³ Linda Reisch, Geleitwort in: Hanno Loewy, Hg., Holocaust: Die Grenzen des Verstehens. Eine Debatte über die Besetzung der Geschichte, Reinbeck, 1992, 7.

¹⁴ Paul Antze, Michael Lambek, Hgg., Tense Past. Cultural Essays in Trauma and Memory, New York and London, 1997, VII.

стоять власний досвід і домагання, стали живою та войовничою частиною сучасної культури.

Першу частину наведеної цитати Нора підтвердити набагато простіше. Про активність обговорення пам'яті протягом останнього десятиліття свідчить факт постійно й упевнено зростаючого обсягу дослідницької літератури. Інтерес до пам'яті при цьому помітно виходить за межі звичайних кон'юнктурних циклів модних наукових тем. Незгасний інтерес до теми пам'яті, ймовірно, є доказом того, що в межах цієї теми перетинаються, взаємостимулюються та ушільнюються різні теми й інтенси: культурно-наукові, природничо-наукові та інформаційно-технічні. Комп'ютер як симулятивна автономна пам'ять, так само як і дослідження мозку, що здобули нові знання про утворення та розпад нейронних ланцюгів, створюють широкий горизонт для постановки культурно-наукових питань. Уже саме це розмаїття підходів вказує на те, що пам'ять — це феномен, який не має права монополізувати жодна з дисциплін.

Феномен пам'яті завдяки розмаїттю своїх проявів є трансдисциплінарним не тільки в тому сенсі, що жодна дисципліна не може дати йому остаточного й дієвого визначення, він сповнений протиріч і в межах кожної окремої дисципліни. «Пам'ять не можна пояснити», — пише про це Вірджинія Вулф¹⁵. Ця робота керована інтересом охопити якомога більше точок зору на складний феномен спогаду й указати при цьому подальші лінії розвитку та наступність проблем. Саме тому в подальшому постійно чергуватимуться *традиції* — мнемотехніка та дискурс ідентичності, *перспективи* — індивідуальна, колективна, культурна пам'ять, *медії* — тексти, картини, місця, а також *дискурси* — література, історія, мистецтво, психологія і т.д. Марно шукати на наступних сторінках також єдиної *теорії*, оскільки вона навряд чи здатна впоратися з суперечливими даними. Адже сама ця суперечливість є невіддільною складовою проблеми.

I would enshrine the spirit of the past / For future restoration.

Я хочу забальзамувати дух минулого заради зцілення в майбутньому. —

писав поет Вільям Вордсворт. Прямо протилежні цій думці рядки Т.С. Еліота:

Theres no memory you canwrap in camphor / But the moths will get in.

¹⁵ Virginia Woolf, Orlando. A Biography (1928), Harmondsworth, 1975, 56.

Немає жодного спогаду, який можна було б зберігати в камфорі, захищаючи від молі¹⁶.

І ще два приклади. На початку ХХ ст. Італо Звево писав:

«Минуле є завжди новим. Воно повільно змінюється разом з життям, що крокує вперед. Частина минулого, що потонула в забутті, спливають на поверхню, інші, менш важливі, опускаються на дно. Сучасність диригує минулим, як оркестром. Вона вимагає саме цих тонів, а не інших. Отже, минуле з'являється то надовго, то на мить. То воно звучить, то замовкає. В сучасному задіяна тільки та частина минулого, яка покликана освітити чи затінити його»¹⁷.

Майже одночасно із Звево Марсель Пруст зауважив: «Книжка з прихованими в нас, створеними не нами характеристиками, це наша єдина книжка»¹⁸. Опис Звево пропонує позицію систематичної теорії пам'яті, відповідно до якої минуле – це вільна конструкція, що ґрунтується на сучасності в кожному конкретному мить. За концепцією пам'яті Пруста, навпаки, сучасність певною мірою зумовлена минулим, що знаходиться поза владою суб'єкта. Згідно з таким поглядом, сучасність має складні стосунки з минулим. Пруст порівнює цю наявність минулого в сучасній людській свідомості з фотографічними негативами, про які не можна стверджувати завчасно, будуть вони колись проявлені чи ні.

Наводилося багато причин для того, щоб пояснити нове домінування та привабливість парадигми пам'яті: кінець філософії історії, що стверджує завершення сучасності та очікування майбутнього, кінець філософії суб'єкта, що спирається на незалежного раціонального та суверенного індивідуума, кінець дисциплінарної наукової парадигми з її прогресивною спеціалізацією. Культурно-наукова тематика пам'яті у цьому контексті виступає не тільки як нове проблемне поле, а й особливий спосіб опрацювання проблем, що перетинаються на загальносупільному рівні.

Але цих аргументів навряд чи достатньо для того, щоб пояснити таку одержимість дослідженням пам'яті, яка властива і нашій роботі. На відміну від традиції, що безперервно наро-

¹⁶ William Wordsworth, *Prelude*, 1805, XI, v. 342–43; T.S.Eliot, *The Cocktail Party*, London 1969, 49.

¹⁷ Italo Svevo, *Zeno Cosini*, Hamburg 1959, 467.

¹⁸ Marcel Proust, *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit*, Frankfurt 1957, Band 7, 275; frz. Ausgabe: *A la Recherche du Temps Perdu*. Band III, Edition Galimard, 1964, 880.

джується та продовжується, рухи пам'яті спорадичні та нервові, вони певною мірою зумовлені течією. Спогад завжди потребує поштовху; за Гайнером Мюллером, роботу спогадів стимулює шок. Мабуть, найсильнішим стимулом для роботи пам'яті була катастрофа руйнації та забуття в середині ХХ-го століття. І як наслідок наприкінці цього століття, ознакою якого на погляд європейців, а надто німців, стало небачене вивільнення насильницького знищення, адвокати совісті рушили до місця катастрофи, подібно до Симоніда з римської легенди. Той, хто виходить із цього зв'язку між руйнацією та спогадом, навряд чи вбачатиме в процитованій на початку думці Нора парадокс, а натомість побачить у тематизації пам'яті ще одну форму, за якою нащадки приймають і опрацьовують спадок жахів ХХ-го століття.

Ця робота складається з трьох частин, перша з яких присвячена функціям, друга – засобам і третя – носіям культурної пам'яті. Оскільки різні *функції* пам'яті наведені в різноманітних теоріях і дискурсах, ця частина починається та закінчується з'ясуванням понять. Із розрізненням понять «зберігання» та «спогад» пов'язане розрізнення пам'яті як мистецтва та сили, і завдяки цьому розглядаються дві цілком незалежні традиції дискурсу: з одного боку, загальновідома традиція риторичної мнемотехніки, з другого – психологічна традиція, яка подає пам'ять як одну з трьох душевних здібностей або ж як внутрішні почуття. Якщо одна традиція спрямована на організацію та формальну структуру знання, то друга – розглядає взаємодію пам'яті з уявою та розумом. Протиставлення пам'яті як «ars» і «vis»¹⁹ представлене у цьому розділі ще ширше, адже керівний інтерес цієї роботи полягає в тому, щоб поряд з мнемотехнічною функцією впорядкування знання розкрити багато інших функцій пам'яті. Всі вони обертаються переважно навколо зв'язку спогадів і особистості.

Поминання покійних, посмертна слава й історична пам'ять – це три форми ставлення до минулого, які виокремились у період нової історії й виступають як функції культурної пам'яті, що конкурують. Два наступних розділи ілюструють на літературних прикладах прояви політики пам'яті в найширшому сенсі. В обох випадках ідеться про значення спогадів стосовно проекту формування ідентичності. В історичних п'єсах Шекспіра національна ідентичність формується через історичну пам'ять, тоді як у «Прелюдіях» Вордсворта індивідуальна ідентичність утворюється біографічними спогадами. В обох випадках у центрі уваги значення

¹⁹ Мистецтво ... сила (лат.). – Прим. пер.

реконструктивних спогадів, які завжди включають забування як невіддільну складову процесу. Наступний розділ «скрині пам'яті» порушує питання вибору та значення змісту пам'яті. Що важливо, а що ні? І як можна захистити важливе? Тут ітиметься про пам'ять як архе, яке структуроване таким чином, що включає важливі християнські знання в духовний простір, але також про пам'ять як маленьку скарбничку, оспівану Гейне як сховище літератури, важливої для життя й смерті; і насамкінець про крах книгосховища, з яким тягар ворожої до життя культурної пам'яті летить у безодню й розбивається на шматки. В останньому розділі першої частини порушується питання вибору та ємності й вводиться поняття «накопичувальна» та «функціональна» пам'ять, що будують місток до пам'яті як «ars» та «vis» і водночас провіщують останню частину цієї роботи.

Якщо досліджувати пам'ять з медичного або психологічного погляду, цілком закономірно було б сконцентрувати увагу винятково на органічному вимірі нейронних структур і процесів. Однак, якщо розглядати цю тему в культурно-науковій перспективі, перед нами постають технічні та культурні *медії*, *засоби* пам'яті. Визначивши культуру як «колективну пам'ять, що не наслідується», російські вчені культурно-семіотичної тартуської школи Юрій Лотман і Борис Успенський таким чином підкреслили залежність культурної пам'яті від певних практик і засобів²⁰. Ця пам'ять не продовжується сама по собі, вона постійно переглядається, встановлюється, передається та привласнюється. Культури й індивідууми створюють свою пам'ять інтерактивно шляхом комунікації через мову, зображення та ритуальні повторення. Як індивідууми, так і культури організують свою пам'ять за допомогою зовнішніх носіїв і культурних практик. Без них неможливо створити пам'ять, яка б охоплювала епохи, разом із тим це означає, що з розвитком і зміною цих носіїв змінюються за потреби також спосіб і принцип зберігання пам'яті. Технічні носії охоплюють систему запису в найширшому сенсі, адже від початку ХІХ ст. вони зберігають не тільки мову, а й зображення, а починаючи з ХХ ст. — ще й голоси та звуки.

Тому другий розділ присвячений медіям, носіям, які слугують матеріальною опорою для культурної пам'яті та взаємодіють з людською пам'яттю. Кожна індивідуальна пам'ять знаходиться сьогодні в оточенні цілої низки технічних засобів пам'яті, які

²⁰ Jurij Lotman, Boris A. Uspenskij, *The Semiotics of Russian Culture*, Ann Arbor 1984, 3.

стирають межу між внутрішніми та зовнішніми психічними процесами. Те, що цю межу взагалі важко зберегти, найкраще демонструє метафорика, за допомогою якої філософи, митці та науковці описали механізми людської пам'яті. Вже найдавніші описи пам'яті використовують метафори технічних систем запису, які своєю чергою відбивають зміни в історії носіїв: від воскових дощечок і пергаменту до фотографії, фільму, ПК. У цьому контексті на тлі сучасності вимальовується зміна епохального масштабу: письмо, керівну метафору пам'яті, що існує протягом двох з половиною тисяч років, заступити мегатроп електронної мережі. Письмо розвивається дедалі більше в напрямку посилення. В якому напрямку відбулося зрушення основних передумов теорії пам'яті? Від часів зародження письма в Єгипті дві тисячі років до нової ери й дотепер існують свідчення, що відводять письму перше місце серед інших засобів пам'яті та підносять його як найнадійніший чинник тривалості. Ця культурна мета увічнення здається тісно пов'язаною із західноєвропейською метафізикою письма, яка визначила дух як нематеріальну позаісторичну силу й проголосила письмо її конгеніальним носієм. У світлі електронних технологій зберігання під час дослідження пам'яті, навпаки, діє принцип перманентного переписування та реконструювання спогадів. У технології зберігання, як і в дослідженні структури мозку, ми спостерігаємо сьогодні зміну парадигми, коли уявлення щодо тривалого запису замінюється принципом повторюваного переписування.

Кожен носій відкриває певний специфічний підхід до культурної пам'яті. Письмо, що наслідує мову, зберігає інакше й інше, ніж зображення, які зберігають враження та досвід, незалежні від мови. Так звані *imagines agentes*²¹ від часів римської мнемотехніки відповідала особлива сила запам'ятовування, пізніше її було відкрито в символах і архетипах, що сягають світу особистих фантазій і культурного підсвідомого. Як самостійний носій може виступати також тіло людини, якщо фізичні та ментальні процеси запам'ятовування закріплюються не тільки нейронно, а й соматично. Тіло закріплює спогад через звичку й підкріплює його силою афекту. Афект як фізична складова спогаду якісно амбівалентний: його можна розглядати і як ознаку автентичності, і як рушійну силу фальсифікації. Якщо прихований в організмі

²¹ Активні, наділені впливом образи (лат.). Докладніше про це у третьому розділі другої частини. — Прим. ред.

спогад цілком відрізаний від свідомості, ми говоримо про травму. Під цим ми розуміємо інкапсульований в організмі досвід, який виражається в певних симптомах і блокує шлях до отримання спогаду. Нарешті, до екстерналізованих носіїв пам'яті належать місця, які через значущі релігійні, історичні чи біографічні події стають пам'ятними. Місця можуть зберігати та засвідчувати пам'ять навіть після фази колективного забуття. Через певний період зникнення традиції прочани та зацікавлені минулим туристи повертаються назад до визначних для них місць, аби знайти ландшафт, монумент або руїни. При цьому відбувається так звана *реанімація*, коли місце оживлює спогад, а спогад – місце. Пам'ятні місця не можуть зберігати біографічну та культурну пам'ять, вони у поєднанні з іншими носіями пам'яті лише стимулюють і підтримують процеси згадування. Там, де зникає традиція, виникають місця примар, надані вільній грі фантазії та поверненню витісненого.

У третій частині йдеться про місце пам'яті іншого типу, а саме архів. Архів прямо не пов'язаний із тілом або місцем, в яких пам'ять уособлюється чуттєво, й у цьому сенсі на відміну від них є абстрактним і носить загальний характер. Передумовою для виконання архівом функції накопичувача колективного знання є матеріальні носії, які безпосередньо зберігають пам'ять. Насамперед це письмо. Отже, архіви залежать від технічних засобів. Можливості архівації даних зросли з появою технології нової системи запису, такої як фотографія, кіноплівка, аудіоплівка та відео, що створює, однак, для архівістів нові проблеми зберігання інформації.

Архів – це не тільки місце, де зберігаються документи з минулого, а й місце, де це минуле конструюється, створюється. Ця конструкція визначається не тільки суспільними, політичними та культурними інтересами, а й значною мірою панівними засобами комунікації та техніками запису. Виникнення архіву пов'язане з виникненням матеріально зафіксованого шрифту, який кодує інформацію таким чином, щоб її могли прочитати майбутні покоління. З переходом до електронно-динамічної системи запису структура архіву докорінно змінюється. Місце рядів полиць із папками та шухлядками, вкритими пилом століть, посіли високотехнологічні інформаційні машини з швидко зростальними обсягами зберігання та швидкістю обробки інформації. Можливо, ера цифрових технологій винайде зовсім нові форми архівації й зможе архівізувати сам архів як застарілий пам'ятник давнини.

Однак причина кризи культурної пам'яті сьогодні полягає не тільки в проблемах, які створює поява нових технічних засобів. Про це свідчить творчість чотирьох митців, народжених після Другої світової війни, які відчують себе в ситуації втраченої культурної пам'яті. Ставлячи свою творчість на службу саморефлексивній роботі пам'яті, вони відкривають такі накопичувачі, як книга або архів, як нові художні форми. Прикметно, що мистецтво одразу ж починає шосили опікуватися проблемами пам'яті, тільки-но суспільство опиняється перед загрозою її втрати або ж має бажання її позбутися. При цьому художня пам'ять не працює як накопичувач, а лише його симулює, концентруючись на проблемі згадування та забування. Адже митців цікавить не технічний накопичувач, а «страсний скарб», в якому вони вбачають художню основу мистецтва. Через це таке мистецтво водночас грає роль дзеркала, або, як зазначив Гайнер Мюллер, індикатора актуального стану забуття й заміщення в колективній свідомості. Отже, про повну втрату культурної пам'яті взагалі не йдеться. Це питання на сьогодні порушує переважно мистецтво, що відкрило для себе кризу пам'яті як нову тему й винаходить нові форми, в яких утілюється динаміка культурного згадування та забуття.

Поза межами архіву в процесі товарообігу накопичуються *відходи*. Зростає кількість відходів як залишків цивілізації, які накопичуються самі по собі, без попереднього наміру, неважко класифікувати як перевернутий образ архіву. Відходи як «негативний накопичувач» — це не тільки емблема відчуження та забуття, а й новий образ латентної пам'яті, що оселилася між функціональною та зберігальною пам'яттю й продовжує існувати від покоління до покоління на нічийній землі між присутністю та відсутністю. Межа між архівом і сміттям видається при цьому напрочуд рухливою. Кшиштоф Пом'ян указав на те, що сміття — це не обов'язково останній ступінь у кар'єрі речі, а лише ознака фази дисфункціоналізації, за якої предмет випадає з утилітарного кругообігу. Нейтралізований у такий спосіб, предмет може набути нового значення, а саме: він може отримати статус значущого символу. Отже, непомітний залишок перетворюється на «семіофор», тобто на видимий символ чогось невидимого та невідчутного, як, наприклад, минуле або людська особистість²².

Навіть якщо історичний або мистецький погляд здатен перетворити прозаїчні залишки на поезію пам'яті, все одно залиша-

²² Kzhysztof Pomian, *Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln*, Berlin 1986, 92.

ється багато зайвого, того, до чого не хочеться повертатися, або того, що не можна повернути. Решта – це зайве, що може бути як архівом, так і сміттям. У будь-якому разі зайві залишки ніколи неможливо повністю ліквідувати. Сміття для архіву структурно так само важливе, як і забування для пам'яті. Усвідомити це *ex negativo*²³ допомагають мистецькі інсталяції та фантастичні оповідання, які проводять експеримент з пам'яттю, архівуючи сміття.

²³ Від протилежного (*лат.*). – *Прим. пер.*

Перша частина
ФУНКЦІЇ

I ПАМ'ЯТЬ «ARS» I «VIS»

До пам'яті, як і до Рима, ведуть багато шляхів – теологічні, філософські, медичні, психологічні, історичні, соціологічні, літературо-, мистецько- та медіазнавчі. На літературознавчому шляху ми знову ж таки опиняємося на роздоріжжі: на одному вказівнику написано слово «ars», на другому – «vis». Спершу про поняття «ars». Літературознавчі дослідження пам'яті останнім часом торують свій шлях переважно крізь ворота римської мнемотехніки. Мнемотехніка – це мистецтво пам'яті, і мистецтво тут слід розуміти в застарілому значенні як техніку. Мнемотехніка має не лише давню традицію, а й незабутню легенду заснування, яку ми ще докладніше розглянемо в наступному розділі. За цією легендою, такий собі Симонід уперше застосував цей метод у катастрофічній ситуації. Він спромігся після обвалу даху в будинку, в якому нещодавно гостював, ідентифікувати скалічені тіла гостей за порядком їхнього розміщення. Метод, спонтанно застосований Симонідом, перетворився в мнемотехніці на свідому навчальну техніку. При цьому з елементів місця й зображення розвився певний різновид ментального шрифту, яким можна писати в пам'яті як на чистому аркуші. Шляхом застосування цієї техніки, яка перетворила процес запам'ятовування з акустичного на візуальний, об'єкти знання та тексти за допомогою чітких зображень, що легко запам'ятовуються, мають бути зафіксовані в голові так само надійно, як літери на аркуші паперу. Римська мнемотехніка була замислена як методика, яку можна засвоїти шляхом навчання й застосовувати для будь-яких потреб, а її метою є надійне зберігання й ідентичне відтворення даних. Мнемотехніка нехтує виміром часу. Час не входить до структури процесу, який зважаючи на це заявляє про себе як винятково просторовий метод.

Цей метод можна застосовувати в будь-якій ситуації. Користуючись ним, можна запам'ятати судову промову, яку треба прочитати напам'ять задля більшої переконливості, або Біблію, або матеріал для екзаменаційної роботи з медицини. Що саме треба запам'ятати й з якою метою, більше не є предметом мнемотехніки, замисленої суто як інструмент. Доки в межах культури й у стінах освітніх інституцій, що до неї належать, щось вивчатиметься

та завчатиметься напам'ять, існуватимуть відповідні фізичні та ментальні мнемотехніки, які, на відміну від римської, не тільки ґрунтуватимуться на навичках зору та здатності до візуалізації предметів в уяві, а й включатимуть слухові навички через повторення звукових структур і фізичні навички через ритмічні рухи тіла, рахування на пальцях тощо.

Літературознавчі дослідження пам'яті дотепер були досить сильно зорієнтовані на античну мнемотехніку. «Мистецтво пам'яті» Френсис Йейтс, дослідниці епохи Відродження й фахівця з окультних течій початку Нового часу, перша робота, яка у 60-ті роки ХХ ст. наново відкрила світові втрачену традицію. 25 років потому до неї приєдналися літературознавці Ренате Лакман і Ансельм Аверкамп. Вони продуктивно сприйняли парадокс «забутого мистецтва пам'яті» й поєднали мнемотехніку з передовими теоріями інтертекстуальності, психоаналізу та деконструкції. Відтак антична теорія риторичної пам'яті набула несподіваної актуальності та виявилась як літературознавчий підхід напрочуд продуктивною²⁴. Безперечне значення цієї традиції буде знову і знову підтверджуватися на наступних сторінках. Водночас слід особливо уважно розглянути ті підходи до теми пам'яті, які не можна осмислити на основі топологічної організації знання. Тут передусім ідеться про взаємозв'язок між спогадами й ідентичністю, що залишився поза увагою мнемотехніки, тобто про культурні акти згадування, пам'яті, увічнення, рефлексії, планування наперед і не в останню чергу про присутнє в кожному з цих актів забування.

Шлях до пам'яті, позначений як «ars», я називатиму *накопичення*, маючи при цьому на увазі будь-яку механічну дію, спрямовану на ідентичність зберігання та відтворення. За використання матеріальних засобів це домагання здається цілком природним: ми пишемо комусь листа, виходячи з того, що коли він досягне місця призначення, адресат отримає сто відсотків написаного тексту, а не певний відсоток від надісланого. Те саме стосується книг, які ми купуємо, і файлів, які ми відкриваємо на ПК; ми можемо очікувати, що через певний проміжок часу всі байти залишаться незмінними. Мнемотехніка доводить, що накопичення

²⁴ Renate Lachmann, *Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne*, Frankfurt a. M. 1990; Anselm Haverkamp, Renate Lachmann, Hgg., *Gedächtniskunst: Raum – Bild – Schrift, Studien zur Mnemotechnik*, Frankfurt a. M. 1991; Anselm Haverkamp, Renate Lachmann, Hgg., *Memoria. Vergessen und Erinnern, Poetik und Hermeneutik XV*, München 1993.

можливе навіть без використання матеріальних носіїв і техніки. Накопичення — це також одна зі спеціальних функцій людської пам'яті, якщо говорити про запам'ятовування об'єктів знання, тобто літургійних текстів, віршів, математичних формул або історичних дат.

Справи стоять зовсім по-іншому, якщо ми підходимо до пам'яті, керуючись указівкою, яку дає нам слово «vis». Якщо Цицерон — батько мнемотехніки, то Ніцше, до якого ми ще неодноразово звертатимемось, є батьком парадигми особистісної пам'яті, що формує ідентичність. У процесі згадування знову присутній вимір часу, який під час накопичення іммобілізується та долається. Активне втручання часу в процес пам'яті призводить до фундаментальних розбіжностей між зберіганням і відтворенням. Якщо точна відповідність між ними для мнемотехніки була визначальною, то в процесі згадування вони не збігаються. Отже *зберігання як дії* я протиставлятиму *згадування як процес*. На відміну від вивчення напам'ять, згадування не навмисна дія; ми пам'ятаємо щось або ні. Коректніше кажучи, до спогаду нас підштовхує щось, що усвідомлюється пізніше. Ф.Г. Юнгер, який вніс одну з численних пропозицій щодо розрізнення понять «пам'ять» і «спогад», з одного боку, проводить паралель між «пам'яттю» та її «змістом», тобто знанням, а з другого — пов'язує «спогади» й особистий досвід. Він пише: знанням «можуть навчити або можна навчитись. Але спогадів ані навчитись, ані навчити не можна»²⁵. Процес згадування реконструктивний за своєю природою; він завжди починається з сучасного, й отже, зміни, спотворення, перекручування фактів, переоцінка спогаду в момент його повернення неминучі. Тож у період латентності спогад знаходиться в процесі трансформації, а не зберігається десь недоторканим, як у сейфі. Слово «vis» вказує на те, що в цьому разі пам'ять треба визначати не як захисне вмістилище, а як іманентну силу, як енергію, що діє за власними законами. Ця енергія може через забування ускладнити процес згадування або, наприклад, у ситуації витіснення навіть блокувати його. Керувати цією енергією можуть певні погляди, воля або новий стан потреб, що може привести до нового визначення спогадів. Акт зберігання відбувається попри час і забуття, позбавляючи їх впливу за допомогою певних технік. Акт згадування відбувається в часі, який активно задіяний у самому процесі згадування. Для психомоторики спогадів

²⁵ Friedrich Georg Jünger, *Gedächtnis und Erinnerung*, Frankfurt a. M. 1957, 48.

особливо притаманна тісна взаємодія згадування та забування, які не можуть відбутися одне без одного. Перше не можливе без другого, і навпаки. Можна сказати, що забування – супротивник зберігання, але спільник згадування. Неминуча взаємодія згадування та забування – це частина тієї антропологічної сили, яка не відома ні тваринам, ні машинам. Машини можуть зберігати те, що людина в певному обсязі за допомогою певного виду мнемотехніки може зберегти теж. Але людина, крім того, може згадувати, на що машини поки що не здатні.

Розрізнення *memoria* як *ars* та *memoria* як *vis* походить від двох різних традицій античного дискурсу. В контексті римської риторики *memoria* визначається як одна з п'яти частин риторики: *inventio*, *dispositio*, *elocutio*, *memoria*, *actio*. Паралельно існує психологічний дискурс, в якому *memoria* визначається як *vis*, антропологічно найзначуща *ingenita virtus*²⁶, і виступає як одна з трьох розумових здібностей: фантазія, розум і пам'ять. Уявлення про побудову мозку, характерним для яких було вчення про три внутрішніх чуття, беруть свій початок від часів античності, переходячи через середньовіччя у Новий час. Розвинуте Аристотелем і Галеном, це вчення було систематизоване християнськими, іудейськими й арабськими філософами середньовіччя та дійшло до Нового часу в такій формі²⁷. Три внутрішніх чуття протиставлялися п'ятьом зовнішнім і помішалися в трьох відділах мозку. На відміну від зовнішніх, внутрішні чуття функціонують без прямого контакту із зовнішнім світом; вони належать до когнітивних, або «душевних», здібностей, які обробляють інформацію, набуту від зовнішніх органів чуття. Протягом століть залишалися напрочуд незмінними формулювання, які визначали розташування та функції цих внутрішніх чуттів. У передньому відділі мозку знаходиться *уява*, яка перетворює чуттєві дані на ментальні картини, але може працювати й незалежно від зовнішніх органів чуття, наприклад, самостійно створюючи картини уві сні. В середньому відділі мозку перебуває *сotton sens* (здоровий глузд), який, обробляючи різні чуттєві дані, перевіряє погляди, розрізняє висловлювання, формулює висновки. У задньому відділі мозку зберігається *пам'ять*, яка в одному накопичувачі збирає всі дані та

²⁶ Уроджена чеснота (лат.). – Прим. пер.

²⁷ Aristoteles, Über Gedächtnis und Erinnerung, in: Kleine Schriften zur Seelenkunde, hg. v. Paul Gohlke, Paderborn 1953, 62–74; Harry Austryn Wolfson, «The Internal Senses in Latin, Arabic, and Hebrew Philosophical Texts», in: Harvard Theological Review 28 (April 1935), 69–133.

тримає їх у постійній готовності до відтворення. Камери в цій моделі мозку, з якою ми ще стикнемось як з архітектурною метафорою башти з трьома приміщеннями та жителями, не відокремлені одна від одної, а взаємодіють, узгоджуючи свої функції й контролюючи одна одну. Відокремлення може призвести до певних проблем; наприклад, якби *common sense (ingenium)*²⁸ не впорядковував картини, змальовані фантазією, це призвело б до появи симптомів душевної хвороби.

У XVIII ст. відповідно до інтересів епохи просторова парадигма пам'яті відійшла назад. Класичним прикладом історичної зміни інтересу до пам'яті як *ars* на інтерес до пам'яті як *vis*, є Віко, який виокремив пам'ять з контексту риторики та переніс до антропологічного виміру. Це вдалося йому лише за умови поєднання психологічного *temoia*-дискурсу з іншими й визначення пам'яті поряд з фантазією та *ingenium* як однієї з трьох духовних здатностей людини. Оскільки, за спостереженнями Віко, пам'ять найкраще розвинена у дітей, він дійшов висновку, що на ранній стадії розвитку людства вона повинна була також мати велике значення. Таким чином він переніс риторичну пам'ять до царини не тільки психології, а й історії та генетичної перспективи. У XVIII ст. виникає нова наука – антропологія, побудована з урахуванням цієї історично-генетичної перспективи²⁹.

Першим кроком риторики традиційно є топіка, мистецтво знаходження, або *inventio*. Пам'ять з'являється на сцені пізніше, коли для успішної презентації готовий текст необхідно вивчити напам'ять. У Віко все точнісінько навпаки. Він поставив пам'ять як здатність у самий початок історії розвитку духовних якостей людини. Для нього пам'ять – це сила, що створює культуру в неписьменну давнину, в часи, коли людство ще не знало писемності. Юрген Трабант указав на це продуктивне переміщення поняття пам'яті у Віко: топіка, пише він, «тут очевидно вживається не тільки для позначення складової риторики, а й зародження людського мислення та культури взагалі»³⁰.

²⁸ Природні здібності (*лат.*). – *Прим. пер.*

²⁹ Умовою виникнення нової науки – антропології – Ганс Роберт Яусс називає нову міфологію, характерну для Просвітництва, з її прагненням до витоків (Hans Robert Jauss, *Studien zum Epochenwandel der ästhetischen Moderne*, Frankfurt a. M. 1989, 23). Щодо Віко, пор. там само 33 f.

³⁰ Jürgen Trabant, «Memoria – Fantasia – Ingegnere», in: *Memoria, Vergessen und Erinnern*, hg. von Anselm Haverkamp und Renate Lachmann, ... XV, München 1993, 406–424; hier: 412.

Це повернення до витоків у Віко відбувається вже не через міфічні установки, а завдяки історичній роботі пам'яті, яка на-впомацки рухається від пізніх періодів до більш ранніх. Така пам'ять має пройти крізь історію в зворотному порядку, від слова до зображення, від логосу до міфу або, за висловом Віко, «від академій» часів писемності до «великого лісу» доісторичності. Археолого-істричному поглядові відкриваються поетичні картини й універсальні символи доісторичної давнини під шаром абстрактного раціоналізму. Під час найвищого розквіту Просвітництва він здатен бачити дике коріння раціонального мислення. Філософські думки, що існують поза часом, не «мисляться» в буквальному значенні цього слова без фундаменту мови, філології. Нову історичну науку, що знається саме на такому пошуку слідів, Віко назвав «філологією», протиставивши її абстрактночасовому раціоналізмові «філософії». Філологія, отже, стає систематизованим мистецтвом спогаду, що, керуючись мовою, простежує через етимологію втрачений образний зміст чуттєво-поетичних архетипів. У цьому контексті Якоб Гримальді описує завдання етимології: вона має «пролити світло на те, що не пояснить нам жодна з написаних історій»³¹.

³¹ Jakob Grimm, *Kleinere Schriften I*, Berlin 1864, 302.

II

СЕКУЛЯРИЗАЦІЯ ПАМ'ЯТІ – MEMORIA, FAMA, ІСТОРІЯ

1. Мистецтво пам'яті та пам'ять про померлих

Антропологічне ядро культурної пам'яті становить пам'ять про померлих. Це обов'язок нащадків зберігати в пам'яті імена своїх померлих і за відповідних обставин передавати їх майбутнім поколінням. Пам'ять про померлих має релігійний і світський виміри, які можна протиставити одне одному як «pietas» і «fama». Піетет – це обов'язок нащадків шанувувати пам'ять померлого. Виказувати піетет до померлого можуть лише інші, живі. Про фаму, тобто згадування як ушавлення, до певної межі потурбуватися може кожна людина ще за життя. Фама – це світська форма самоувічнення, яка має багато спільного з самопрезентацією. Турбота середньовічного християнства про спасіння душі на Страшному суді багато в чому збігається з прагненням античності до здобуття славної пам'яті серед нащадків.

Проте релігійна пам'ять про померлих також спирається на спогади живих. Найдавніша та найпоширеніша форма соціальної пам'яті, яка поєднує живих і мертвих, – це культ мертвих. У Давньому Єгипті, де пам'ять про померлих та увічнення окремих імен були фокусом культурних зусиль, щорічно відбувалося «прекрасне свято долини пустелі», під час якого (втім, як і донині в арабському Єгипті) родини прямували до могил своїх родичів, щоб там, у присутності мертвих разом із ними влаштувати урочисту трапезу. Їжа та питво – це елементарна форма утворення спільноти, яка на могилі стає ритуальним єднанням живих та мертвих.

Інститут поминальної трапези був досить поширеним ще за часів Давнього Риму та доби раннього християнства, аж поки церква в особі єпископа Амброзія наприкінці четвертого століття не витіснила родинні форми культу померлих на користь єдиної централізованої форми³². Сімейні поминальні обряди, що

³² Про це докладно: Отто Герхард Оксле, «Буття живих і мертвих», у: K.Schmidt, Hg., Gedächtnis, das Gemeinschaft stiftet, Freiburger Akademie Schriften, Freiburg 1985, 79 ff. Через безперервні релігійні заборони переривається тривала й жвава практика поминальних трапез. Про типи «меморіальних зображень» як візуального вираження буття/світу мертвих:

влаштовувалися для родичів, були замінені на колективне вшанування мучеників, залишки яких перенесли до міських церков; тож приватні поминальні трапези у сімейному колі заступила спільна поминальна вечеря церковної громади як нова форма соціалізації.

Середньовічна практика пам'яті згадування померлих складалася з двох елементів: турботи про померлих і піклування про бідних³³. Зв'язок між ними прояснює третій елемент – чистилище. Що конкретнішими ставали риси цієї міфічної місцевості, то непевнішим – спасіння, і то сильнішим – прагнення християн потурбуватися про уникнення мук пекельного полум'я. Чистилище створювало інтервал страждань між смертю людини та божественним Страшним судом. Живі, вчив Григорій Великий, можуть позитивно впливати на долю померлого у цій перехідній фазі. Тому дехто був зацікавлений ще за життя за допомогою земних установ упевнитись у порятунку душі. Такі послуги пропонували церкви та монастирі, що, подібно до Клюні, спеціалізувалися на реалізації цього завдання, розвинувши в цьому напрямі масову індустрію спасіння.

Піклування про мертвих полягало в увічненні імені, яке вставлялося в святкову літургію і мало бути внесеним до афористичної «Книги життя». Написання цієї книги буквально взяте з рук Всевишнього і передане перу монахів. Релігійні громади обмінювалися списками своїх імен у братських книгах (які налічували до 30 000 вписаних імен), надаючи таким чином взаємні меморіальні послуги. Піклування про бідних полягало в даруванні та грошових пожертвах, з яких організовувались обіди для бідних, одне слово, проявах милосердя, яке мало врівноважити гріхи, скоєні за життя. Отже, все зводилося до того, щоб залишитися в пам'яті громади, яка через справляння мес і організацію обідів для бідних могла позитивно впливати на долю душі в чистилищі.

Інститут пам'яті про померлих протримався до XVIII ст., доки нові культурно-історичні зміни в правовій системі й, зокрема,

Otto Gerhard Oexle. «Memoria als Kultur», in: ders., Hg., Memoria als Kultur, Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts für Geschichte 121, Göttingen 1995, 9–78; hier: 43 ff.

³³ Порівн.: J. Wollasch, «Toten- und Armensorge», in: K.Schmidt, Hg., Gedächtnis, 9–38. Він яскраво описує, як у всій Європі з панахид виростає розвинена система допомоги бідним, а також як літургійні й економічні навантаження цього культу померлих нескінченно зростали, аж поки, як у Клюні, не дійшло до того, що мертві об'їдали живих (23).

у визначенні суб'єкта права не позбавили його сили. Історики вважають найвиразнішим свідченням припинення традиції згадування померлих саме кінець права мертвих:

«Уявлення про світ/буття мертвих, тобто про правовий і соціальний статус померлих у пам'яті живих, відступає передусім протягом XVIII ст. у минуле і в 1800 р., з початком епохи модерну, майже зовсім зникає. <...> Насправді, в епоху модерну на відміну від попередніх епох більше не існує права мертвих. Мертві більше не є суб'єктами права. Згідно з сучасним правом, правовий суб'єкт після смерті перестає існувати»³⁴.

Значення згадування померлих як парадигматичного випадку культурної пам'яті проявляється в двох легендах, якими оповите ім'я одного давньогрецького поета. Автор хорової лірики Симонід Кеоський (бл. 557–467 до н.е.) є героєм легенди, яку Цицерон поклав в основу мнемотехніки³⁵. Він вважається першим поетом, який працював за винагороду, й поряд з богами та героями оспівував також смертних людей. За легендою цей Симонід отримав від кулачного бійця Скопаса доручення уславити його у хвалебному вірші з нагоди свята в його домі. Вірш, який продекламував Симонід на честь Скопаса перед гостями, не задовольнив мецената. У вірші, за законами жанру, поряд з уславленням адресата містилися довгі пасажі про богів, у цьому разі пари Діоскурів Кастора та Полукса. Реакція Скопаса була досить саркастичною: Симонід може очікувати від нього лише половину обумовленого гонорару, іншу половину йому люб'язно заплатять боги, яких він так красномовно оспівував. Несподівано грецького поета покликали надвір, бо біля дверей чекали двоє незнайомців, які питали про нього. Симонід вийшов з дому, але незнайомців і слід запав. У ту ж мить сталося нещастя; святковий зал Скопаса обвалився, поховавши під уламками хазяїна й гостей. Отже, залишившись єдиним, хто вижив у катастрофі, Симонід отримав винагороду від богів. Але на цьому історія не закінчується. Поет з'являється ще раз, але тепер щоб послужити не славі й фамі, а пам'яті про померлих. Згадування померлих неможливе без ідентифікації мертвих. Симонід, який добре запам'ятав місце кожного гостя в залі, в змозі повернути ім'я кожному скаліченому небіжчику. На основі цієї ідентифікації родичі можуть ушанувати своїх померлих, достойно поховати їх, впевнені, що вони плачуть саме за тим покійним. З погляду античної мнемотехніки ця катастрофа

³⁴ Wollasch, Armensorge.

³⁵ Cicero, De oratore II, 86, 325–354.

має happy end. Симонід уперше використав на практиці те, що в майбутньому буде систематично вивчатись і чого можна буде навчити. Його досягнення увічнене в легенді як перемога людської пам'яті над смертю та руйнуванням.

Легенда про заснування римської мнемотехніки сама не обов'язково є надійним спогадом. Уже Квінтіліан аргументовано піддавав її сумніву. Він не впевнений у тому, де міг знаходитися згаданий вище святковий зал, у Парзалосі чи в Краноні. Ці сумніви щодо історичної достовірності легенди анітрохи не розвіялися. Штефан Голдман, який досліджував історію передачі цієї легенди, бачить у ній «процес зміни та сплавлення старого й нового досвіду через суспільну уяву». Навіть більше, він виходить із того, що текст Цицерона, який дійшов до нас, «складало багато поколінь, поєднуючи історичні події з міфічними». Тож Голдман може говорити стосовно легенди про «історичний прихований спогад»³⁶. Легенда про походження мистецтва пам'яті не започатковує традиції достовірного спогаду, а унаочнює пластичність пам'яті.

До нас дійшла ще одна історія про того самого Симоніда. В ній розповідається про те, що під час своїх мандрів чужими країнами він знайшов на шляху непоховане мертве тіло. Симонід перервав свої мандри, піклуючись про належне поховання померлого. Наступної ночі йому явився уві сні дух померлого, щоб застерегти від запланованої подорожі на кораблі. Корабель, яким мав плисти Симонід, але відмовився від цього, послухавшись застереження, справді потонув, і всі, хто був на борту, загинули. Англійський поет Вордсворт у своєму сонеті поставив запізнаний пам'ятник цьому Симонідові.

I find it written of Simonides
That travelling in strange countries once he found
A corpse that lay expos'd upon the ground,
For which, with pains, he caused due obsequies
To be performed, and paid all holy fees.
Soon after, this man's Ghost unto him came
And told him not to sail as was his aim,
On board a ship then ready for the seas.
Simonides, admonished by the ghost,
Remained behind; the ship the following day
Set tail, was wrecked, and all on board were lost.

³⁶ Stefan Goldmann, «Statt Totenklage Gedächtnis. Zur Erfindung der Mne-motechnik durch Simonides von Keos», in: Poetica 2 (1989), 43–98; hier: 46.

Thus was the tenderest Poet that could be,
 Who sang in ancient Greece his moving lay,
 Saved out of many by his piety³⁷.

Я прочитав про Симоніда,
 Що мандрував в чужих краях
 Й натрапив якимось на мерця,
 Що на землі лежав.
 І з труднощами звершив він
 Святі відправлення над тим
 І весь святий обряд.
 Невдовзі дух того мерця
 З'явився раптом перед ним,
 Блавав не йти на корабель,
 Що мав рушати в путь.
 Послухав духа Симонід
 І залишивсь. А корабель
 Розбився в морі й потопив
 Усіх, хто на ньому плив.
 Так найніжніший з тих поет,
 Хто в Давній Греції співав,
 Та благочестю завдяки
 Залишився живий. (Пер. Л. Губарєвої)

Ця друга легенда про Симоніда демонструє не силу пам'яті, а особливе благочестя, що виявив Симонід, піклуючись про ритуальне поховання незнайомої людини в чужій країні. Вордсворт називає його «the tenderest poet» (найніжніший поет) і завершує вірш словом «piety» (благочестя), оскільки Симонід своїм учинком засвідчує розуміння людини, що не обмежує людське буття межами певної групи, а універсально розширює його. Як для Симоніда, що демонструє спосіб мнемотехніки, так і для Симоніда, що вшановує пам'ять померлих, винагородою слугує чудесний порятунок від смерті, яка не торкається тільки його. Дух померлого з'являється тут як особистий янгол-охоронець, як добрий дух-помічник, тобто діє протилежно тому, як зазвичай очікують від привида. Отже, благочестя має ще одну важливу функцію, а саме задовольняти мертвих і у такий спосіб відвертати їхнє небезпечне повернення.

³⁷ William Wordsworth, *Poetical Works*, ed. By Ernest de Seincourt, Oxford 1954, vol. 3, 408. У процитованому творі Голдман згадує й наводить докази для цієї другої легенди та малює Симоніда в образі провідника душ, інспірованого Діоскурами шамана, який супроводжує душі померлих через поріг до підземного царства.

В обох легендах ім'я Симоніда, сяючи, підноситься над чорною безоднею смерті, руйнування й забуття. Тільки його ім'я та історія знайшли шлях до культурної пам'яті, чому не в останню чергу посприяли оповідання Цицерона і сонет Вордсворта: «saved out of manу». Крізь обидві легенди про Симоніда ще помітно просвічує первісний зв'язок різних вимірів пам'яті: пам'яті про померлих, згадування, фама та мнемотехніки. Тема пам'яті про мертвих присутня в обох історіях, але в другій легенді йдеться не про окремі імена померлих, а більш ґрунтовно про обов'язок людей щодо мертвих. Благочестя пам'яті про мертвих дає відповідь на універсальне культурне табу. Мертві мають бути поховані й знайти спокій, інакше вони порушують спокій живих і загрожують життю суспільства.

2. Фама *PROFANO*

*Dignum laude virum Musa vetat mori*³⁸.

Боксер Скопас з легенди Цицерона наймає поета Симоніда не як фахівця з мнемотехніки, а як творця фама, тобто поголосу. Його завдання – сиряяти славі цієї людини серед сучасників і обесмертити його ім'я для нащадків. «Слава – це надійна форма безсмертя, а довге життя означає життя в пам'яті людей. Найдовше життя – це таке, славні, видатні вчинки якого повинні потрапити у вічні аннали історичних хронік», – писав гуманіст Джероламо Кардано в своїй книзі про мудрість³⁹. У наведеній цитаті містяться три взаємопов'язані умови для поголосу: видатні справи, записи про них і пам'ять нащадків. Увічнення імені – це світський варіант спасіння душі. Про нього турбуються не члени родини, священики, монастирі та фундатори, а співці, поети й історики. Поряд із релігійною пам'яттю, яка піклується про особисту пам'ять про померлого або спасіння його душі, виступає світська слава, яка робить ставку на узагальнену пам'ять наступних поколінь. Якщо в Давньому Єгипті обидва виміри були тісно взаємопов'язані, у Давній Греції вони розходяться. Від культу мертвих відокремилася незалежна фама-культура з новими соціальними інститутами. Поети, визнані професійними увічнювачами, мали високу репутацію господарів (другого)

³⁸ Муза не дозволить померти людині, яка гідна слави (Гораций, Оди IV, 8).

³⁹ Gerolamo Cardano, *De Sapientia*, 506, col. I, цит. за: E.F. Rice, Jr., *The Renaissance Idea of Wisdom*, Cambridge/Mass., 1958, 172.

життя та смерті. Як представник фами поет вписує імена героїв прямо в пам'ять нащадків. Слава, спочатку винятково привілей володарів, демократизується в Греції через імпульс до конкуренції, однак це революційне розширення культурної пам'яті категорично виключає жінок. Як передумова для слави поліс пропонував спортивні та мистецькі змагання, можливість боротьби й нагороди. Але навіть видатні досягнення – це лише передумова, а не гарантія слави. Гарантію забезпечує співець, який своєю поезією робить учинок незабутнім. Він обіцяє герою та його діянням життя, яке долає межі смертної долі людини. Фама-функція поета – це функція пам'яті. Вона претендує на перемогу над фізичною смертю, роблячи індивідуумів відомими, а імена вічними. Поет у межах такої культури наділений даром особливого мистецтва (або магії) спілкування на відстані, сили, що робить його спроможним впливати на ще ненароджених адресатів у майбутньому.

Сльози Александра на могилі Ахілла

У 34-й і 35-й піснях своєї епічної поеми «Шалений Роланд» Аріосто створив задля прикладу картину, на якій зображено те, що ми називаємо «славою». Старий чоловік, помічник богинь долі парк, збирає в свій широкий плащ таблички з іменами з котушок життя, що закінчилися, й несе до річки. На березі він витрушує свою ношу в потік, який уносить таблички з іменами геть, топлячи їх у багнюці. Над річкою кружляє сила силенна птахів, які час від часу вихоплюють імена (з безжального потоку), але не в змозі далеко летіти зі своєю ношею:

Бо як хочуть вони злетіти,
 Ноша здається важкою
 Для їхніх кігтів і дзьобів;
 Їх імена пишномовні,
 Горді й блискучі зринають
 В Лету, бурхливу й грайливу,
 Ту, що несе їх у далі.
 Тільки два лебедя білих,
 Наче твій, Господи, символ,
 Чистих і вельми величних
 Несуть імена із собою
 Мов часточку свого єства⁴⁰. (Пер. Л. Губаревої)

⁴⁰ Ariost, Der rasende Roland, München 1980, Bd. II, 34/14, 273.

Лебеді впевнено несуть імена до протилежного берега та передають їх німфі, що освячує їх у храмі безсмертя.

В безсмертям освячених далях,
 Де німфа небесна панує,
 На крайці летейської хвилі
 Бере вона з лебедя дзьоба
 Імена й підносить до лику,
 Величного й світлого лику,
 Що в храмі, на чільному місті.
 І вправно їх так освятити
 Уміє божественна німфа,
 Що хвилі майбуття прийдешні
 Імен тих торкнутись безсилі,
 Не змиють навек в забуття (35/16). (Пер. Л. Губаревої)

Одразу ж за цим наводиться тлумачення цієї картини:

Справжніх поетів ширих,
 Самотніх, мов лебеді білі,
 Нечасто побачити можна
 Почасти тому, що небо
 Зрідка дозволить появу
 Гідних хвали людської.
 Та й через скнар-можновладців,
 Їхню пожадливість й заздрість
 Змушені душі високі
 Скіти у злиднях убогих.
 Хочуть чесноти гнобити,
 Розпушта ж собі процвітає,
 Тоді як мистецтво високе
 Тиняється десь у вигнанні... (35/23) (Пер. Л. Губаревої)

Аріосто поєднує картину виняткового безсмертя імені зі вченням про князів і володарів. Якщо їм не байдужа власна слава, вони повинні більше поважати поетів і краще дбати про них. Це вчення також поєднується з критичними думками. Врешті-решт, якщо поет є ковалем слави, її безцінний дар може дістатися комусь, хто цього не вартий, адже не можна виключити упередженість. Передані поетом свідчення давнини не тільки упереджені, – наприклад, якщо б ми дізналися про троянців не від грека Гомера, а від них самих, ми мали б про них зовсім інші уявлення, – вони є також частиною поетичної вигадки. Аріосто й інші поети Ренесансу вільно фантазують з приводу західного міфу про безсмертя, намагаючись укорінити в суспільстві власне тлумачення цього міфу.

Тему спільництва героя та поста за часів античності ілюструє один дуже виразний анекдот⁴¹. Це історія Александра, який проливає гіркі сльози на могилі Ахілла. В діалогах Кастильйоне про чесноти придворних, опублікованих ним у 1528 р., за рік до власної смерті, П'єтро Бембо згадує цю історію, демонструючи таким чином перевагу мистецтв перед зброєю.

Зіпершись на надмогильний пам'ятник Ахілла,
Зітхає Александр з глибини серця:
«Шасливцю! Гучно, немов фанфари,
Гримить твоя слава з вуст співця!» (Пер. Л. Губарєвої)

«Оскільки Александр позаздрив не подвигам Ахілла, а щастю бути оспіваним Гомером, стає ясно, що він цінує мистецтво Гомера вище за подвиги Ахілла»⁴².

Також англійський поет Едмунд Спенсер на прикладі цього анекдоту описав фама-функцію поезії. Наслідуючи Вергілія, він написав пасторальний вірш, розділи якого повторюють місячний цикл року. Самотематизація поезії типова для еклоги; у жовтневій еклозі два пастухи дискутують з приводу суспільного визнання поезії. У чому виражається це визнання: в матеріальній винагороді чи в нематеріальній похвалі, у здобутку чи славі? Розчарований поет, що не отримує винагороди за свою роботу, дає зрозуміти, що одним визнанням не прожити й нагадує про золоті часи, коли поети поряд з високою оцінкою отримували життєво необхідну матеріальну підтримку. Але другого Мecenата чи Августа при англійському дворі не знайти: «Що ж, Мecenат укритий прахом / І Август уже давно помер»⁴³ (But ah Mecoenas is uclad in claye, / And great Augustus long ygoe is dead). Спенсер, який у 1579 р. сам віддав свій цикл еклог до друку, на підставі чого його вважають одним з перших сучасних англійських авторів, які починають ставитися до тексту як до товару, жалкує тут за старою традицією королівського патронату, яка гарантувала поетам те, за що зараз вони повинні боротися самі: визнання і матеріальну забезпеченість.

⁴¹ Див.: Christen in der Wüste: Drei Hieronymus-Icenden, übers. U. erl. V. Manfred Fuhrmann, Zürich, München 1983, 37.

⁴² Baldesar Castiglione, Der Hofman, übers. v. Albert Wesselski, München und Leipzig 1907, I, XIV, Bd. 1, 99.

⁴³ The Sherheardes Calender, oktober, Verse 61–62, The poetical works of Edmund Spenser, hg., v. J. C. Smith und E. de Selincourt, London, New York 1965, 457.

За старої системи патронату поет набував забезпеченості й визнання за виконання чітко поставленого завдання: він гарантував безсмертну славу патрону. В жовтневій еклозі увагу сконцентровано лише на одному боці співпраці — що має очікувати поет від патрона, а саме — на грошах; натомість другий бік — докладне пояснення та визначення того, що має очікувати патрон від поета, тобто безсмертя, міститься в примітці до вірша. Слова «For ever» (назавжди), що взагалі-то не потребують пояснення, стають приводом для ґрунтовної примітки, в якій ідеться про стосунки між поетом і героєм. Тоді як вірш виразно демонструє, що поет ніщо без підтримки володаря, примітка натякає на те, що володарі ніщо без підтримки поета. Вираз «учинок потребує поета»⁴⁴ був за часів античності загальним місцем. Це явно втрачене з часом знання необхідно знову згадувати в епоху Ренесансу:

«Назавжди [поет] виявляє причину того, чому поетів того часу високо шанували володарі, адже у такий спосіб вони гарантували собі, що популярність віршів донесе славу їхніх діл до майбутніх поколінь. Ось чому говорять, що Ахілл ніколи б не здобув тієї слави, яку він має, якби його не увічнив Гомер у своїх віршах. У цьому його справжня перевага перед Гектором. Коли Александр Великий прийшов на могилу Ахілла на руїнах Трої, проливаючи сльози, він мав говорити про щастя, яке випало на долю Ахіллові в образі безсмертної поеми Гомера»⁴⁵.

Сльози Александра на могилі Ахілла — ця пафосна формула прославляє не героя, а поета. Великий Александр плаче не за Ахіллом, це сльози співчуття самому собі через те, що для уславлення своїх справ він не знайшов Гомера. Наскільки високо Александр цінував поета, доводить маленький епізод у тій самій ґрунтовній примітці:

«Наскільки високо поважав Александр ранг поета, доводить його поведінка під час спустошення скарбниць переможеного царя Дарія. В них він знайшов срібну скриньку, в якій наче коштовності зберігалися обидві книги Гомера. Александр вийняв їх і одну з них носив на грудях удень, а другу вночі клав собі під подушку. Такою високою репутацією користувалися колись поети у володарів і князів»⁴⁶.

Цього епізоду історії, до якого повернеться в своїй творчості Генріх Гейне, ми ще торкнемося, розглядаючи поняття «скарб-

⁴⁴ Я користуюся формулюванням Йохена Мартина.

⁴⁵ Spenser, Works, 459.

⁴⁶ Ibidem.

нички пам'яті». В грецько-римській фама-культурі велич, слава та безсмертя в пам'яті нащадків були дорогоцінними й винятковими дарами, які здатен був надати лише поет. Александрові, великому прихильнику Гомера, не вистачало власного Гомера; його видатні справи не можуть бути збережені без видатних віршів. Через це проливав він сльози на могилі Ахілла. Спенсер звертається до античної фама-культури в історичній ситуації, коли літератори, спираючись на класичну античність, будували собі новий образ поета.

Храми слави та пам'ятники

Передумовою для слави в грецькому полісі могли бути не тільки видатні культурні та спортивні досягнення, а й передусім військові заслуги та загибель у битві. Така демократизація слави, коли смерть кожного загиблого в бою сакралізується як жертвенна смерть, виникає в класичній Греції. В центрі цієї фама-риторики стоїть ідея слави як найкращої надгробної плити. Якщо могила слугує для приватного вшанування померлого в родинному колі, пам'ятник зберігає пам'ять про померлого для ширшої суспільної групи, як, наприклад, поліс або нація. «Не могилу я отримаю, а пам'ятник!» – вигукує головна героїня трагедії Еврипіда «Іфігенія в Авліді» у вирішальному поворотному моменті сюжету, коли вона розуміє значення своєї смерті як жертви колективу. Обіцяти славу означає замість маленького, обмеженого в часі простору сімейної пам'яті отримати великий простір колективної пам'яті, що мислиться необмеженим у часі. В своїй знаменитій надмогильній промові на честь загиблих афінян Перикл дібрав такі слова, які міцно закріпили у західній фама-семантиці й практиці заміну смертного тіла безсмертним іменем:

«Разом загинули вони в бою й отримали за це безсмертну нагороду та могилу, величчє сяйво якої сягне далеко. Я кажу не про ті могили, в яких вони лежать, а про славу, яка за кожної нагоди в слові або ділі незабутньо житиме далі. Адже могилою славним мужам є кожна країна; не один тільки напис на табличці вказує, де їхня батьківщина, і на чужині живе духовно, не фізично, у кожному неписана пам'ять»⁴⁷.

З вірою в ці слова йшли в бій усі вояки від Пелопоннеської до Другої світової війни. Обіцяння вічності в національних масштабах утілюється в безлічі пам'ятників: від пам'ятника не-

⁴⁷ Thukydides, Geschichte des Peloponnesischen Krieges, übers. u. hg. v. G. Landmann, Zürich 1976, 145 (2.43)

відомому солдатів до солдатських кладовищ – все це гордовиті й безпорадні форми національної меморіальної політики⁴⁸. Бенедикт Андерсон пише з приводу цієї проблеми: «Немає іншої настільки вражаючої емблеми сучасної культури націоналізму, як кенотафи та порожні могили невідомих солдатів. <...> Наскільки вони порожні з огляду на те, як мало в них смертних останків або безсмертних душ, які можна ідентифікувати, настільки ж повні вони примарними національними фантазіями»⁴⁹.

Ідею пам'ятника слави від самого початку супроводжує скептичне відношення до матеріальної символічної форми, яка пов'язана з певним місцем і рано чи пізно все одно вичерпає силу свого впливу. Тому вища форма слави – це не храми слави й не пам'ятники, а втілена й одухотворена пам'ять, яка «духовно, а не матеріально» живе в кожному. До людського тіла й особливо тіла солдата як носія пам'яті ми ще повернемося.

За часів середньовіччя, коли пам'ять Бога виступала найширшою границею всіх людських діянь, слава як явище світське не мала культурної цінності. Фама, алегоричний образ, що панував над пам'яттю нащадків, мав двоїстий характер. У поемі Джефрі Чосера «The house of Fame» (1383) ідеться про храм богині Фами, споруджений у самому центрі світу. Її палац стоїть

Точнісінько на півдорозі
Між небом, землею та морем⁵⁰. (Пер. Л. Губаревої).

Центральне місце розташування важливе, адже сюди доходять усі новини й повідомлення, хоч би де вони з'явилися. Все сказане вголос чи пошепки, написане чи проспіване, наче за законом гравітації, досягає місця призначення. Але чи буде воно вартим того, щоб отримати місце в храмі пам'яті, інше питання. Над оглушливим шумом, що лунає в цьому місці, яке постає в уяві схожим на біржу культурних новин, куди стікається вся інфор-

⁴⁸ George L. Mosse, *Sterben für das Vaterland*, Stuttgart 1993 und Reinchart Koselleck, «Kriegerdenkmale als Idäntitätsstiftungen der Überlebenden», in: Odo Marquard u. Karlheiz Stierle, Hgg., *Identität. Poetik und Hermeneutik VIII*, München 1979.

⁴⁹ Тезу Андерсона про взаємозв'язок націоналізму та культу померлих він доводить через такий уявний експеримент: припустимо, могили невідомого марксиста або ліберала не можна собі уявити. Benedict Anderson, *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, London, New York 1990.

⁵⁰ G. Chauser, *Hous of Fame*, II, in: *Complete Works*, hg. v. W.W. Skeat, London 1969, 713 ff.
4*

мація про колективні інтереси, панує Фама, не менш примхлива, ніж її сестра Фортуна. Вона не має зобов'язань перед етосом істини і подібно до фортуни залежна від часу. Отже, палац Фа-ми побудований не на гранітній скелі, а на величезній крижині. Висічені з південного боку вшанування слави помітно зіпсовані, тоді як з північного – чудово збереглися.

Зміст цього храму пам'яті становлять славні діяння предків-героїв. Але навіть тут храму досягає не сам учинок як факт, а пісня чи розповідь про нього. Вісники (героїчних) діянь – бухгалтери пам'яті. У Чосера ще не має розмежування між істориками та поетами. Всі вони посередники слави: Йосип, Стацій, Гомер, Вергілій, Овідій, Лукіан чи Клавдій. У дописемній культурі не книжки, а барди виконують роль «посередників» (Кшиштоф Пом'ян), можна навіть сказати «носіїв інформації», саме так їх і візуалізують: як стовпів славних матерій. Якщо герої залежні від співців, то останні так само залежні від Фами. Якій делегації буде відведене почесне місце в залі слави, а якій ні, вирішують не досягнення й уже точно, як у Горация чи Шекспіра, не поетична мнемотехніка досконалого вірша, а сама лише непередбачувана воля Фами. Ця свавільна володарка соціальної пам'яті владна вирішувати – вічна слава чи забуття.

Ренесанс відрізняється від середньовіччя запозиченою від античності повагою до слави. Слава в очах ренесансних гуманістів уже не двоїста фігура, а найшляхетніше прагнення людини взагалі. Особливо помітно це у тлумаченні історії вавилонської вежі П'єтро Аретіно. Він ставиться з абсолютним розумінням до проекту вавилонян, які прагнули завдяки ньому здобути славу й увічнити себе. Життя таке коротке, а слава вічна, якщо своєчасно про неї потурбуватися. Цим тлумаченням Аретіно викоринив комплекс провини з біблійного міфу й усунув з історії заздрісного Бога як руйнівника нахабно зарозумілої споруди. Як освічений атеїст руйнування він пояснює метеорологічними умовами: верхівка вежі спричинила скупчення хмар, через яке почалася гроза і люди запанікували⁵¹.

Така переоцінка слави пов'язана з секуляризацією часу та пам'яті. В епоху Ренесансу пам'ять про померлих і про власну смерть відступає перед надією на безсмертя через досягнення в сфері культури; Бог втрачає ексклюзивне право розпоряджа-

⁵¹ Arno Borst, *Der Turmbau von Babel. Geschichte der Meinungen über Ursprung und Vielfalt der Sprachen und Völker*, München 1957–63; 1995. Bd. 3, Teil 1, 1111–1112

тися життям після смерті, і воно знаходить своє земне втілення у подальшому житті, як скаже Мільтон, «житті після життя» (a life beyond life). Конкуренцію уявленням про небесну бухгалтерію, які пов'язують пам'ять із судом і визначають лік часу, тепер складають книжки людей, що створюють власну систему пам'яті та визнання. Найважливішим інструментом для створення світського виміру часу та пам'яті, на думку ренесансних гуманістів, є письмо.

В епоху книгодрукування інститут авторства набуває нового визначення. При цьому традиційне поняття фами переноситься з того, що зображується у творі, на того, хто зображує. Письмо – це провідник у вічність не тільки для оспіваного героя, а й для автора теж. Про це писав Джордж Петті, який належав до першого покоління професійних авторів Англії: «Єдині можливі шляхи до безсмертя це – зробити щось, про що варто написати, або написати щось, що варто прочитати» (The only way to win immortalitie is either to doo thinges woorth the writing, or to write thynges woorthy the readyng⁵²). Ця риса авторства з'явилась, однак, іще до книгодрукування. Прикладом цього є поет середньоанглійського періоду Джон Гавер, який у 1408 р. в одній з церков Саутворка замовив собі надгробний пам'ятник з власним зображенням: поет лежить, а голова його покладена на три томи, на яких ґрунтується його домагання слави⁵³. В особі цього поета пам'ять про померлих і fama поєдналися в нерозривне ціле.

На відміну від храму Фама Чосера, наступні храми слави будувалися людськими руками, не підпорядковуючись більше жодним іншим примхливим інстанціям⁵⁴. Суспільство саме створює собі інститути, що піклуються про пам'ять, і виконує роль засновника й гаранта власної пам'яті, а також перебирає функцію судді, розв'язуючи питання щодо забуття чи збереження імені. Запізніла винагорода славою досить часто носить компенсаційний характер; те, чим знехтували сучасники, вшановують нащадки. «Бідний Лафонтен, – писав Гейнс, який сам став предметом особливо авантюрої історії з пам'ятником, що триває донині, –

⁵² George Pettie, in: Karl J. Holzknecht, Hg., *Sixteenth-Century English Prose*, New York 1954, 297.

⁵³ Jan Bialostocki, «Books of Wisdom and Books of Vanity», in: *In Memoriam J. G. van Gelder 1903–1980*, Utrecht 1982, 37–67; hier: 39 f.

⁵⁴ Zum Motiv des Ruhmes-Tempels und Voltaires «temple du gout» als Kanon-Metapher des «bon sens»: H.-U. Gumbrecht in A. und J. Assmann, Hgg., *Kanon und Zensur*, München 1987, 286 ff.

за життя просив шматок хліба, а після смерті отримав мармур за 40 000 франків»⁵⁵.

У ХІХ ст. з'являються нові форми репрезентації простору пам'яті. Особливу роль при цьому відіграє історичний музей, оскільки містить у собі псевдосакральні компоненти пантеону, храму слави. На картинах так само, як і під час святкової ходи, перед очима постає узагальнене бачення нормативного минулого⁵⁶. Паралельне чи послідовне розташування просторових об'єктів покликане провести глядача кроками історії, створити панорамний огляд розмаїття епох як єдиного цілого історії. В історичній картинній галереї час стає простором, а саме простором пам'яті, де відбуваються її конструювання, репрезентація та вивчення. Поряд зі злетом, що переживають музеї національної історії та драми, які її репрезентують на сцені⁵⁷, стрімко зростає кількість пам'ятників, що осучаснюють окремі історичні події. Причиною стало напруження між репрезентативним прагненням влади та громадянською саморепрезентацією. Один свідок так прокоментував цей феномен у 1907 р.:

«Пам'ятникоманія наших днів — це наслідок політичного конституціоналізму; вона проявляється тим більше, чим більш спірною є ситуація поділу влади між короною та народом. Вуличні пам'ятники як самоціль з'являються <...> тоді, коли князі вперто встановлюють перед очима портрети своїх предків, а громадяни відповідають на цей виклик уславленням пам'ятників своїх політичних і духовних вождів. У цьому змаганні не залишається жодного вільного місця»⁵⁸.

Наприкінці ХХ-го століття, як ми знаємо з відкритих дебатов щодо пам'ятника Голокосту в Берліні, майже нічого не змінилося.

⁵⁵ D. Schubert in A. Assmann, D. Harth, Hgg., *Mnemosyne. Formen und Funktionen kultureller Erinnerung*, Frankfurt a. M. 1991, 101.

⁵⁶ Див.: Günter Hess, «Bildersaal des Mittelalters. Zur Typologie illustrierter Literaturgeschichte im 19. Jahrhundert», in: *Deutsche Literatur im Mittelalter. Kontakte und Perspektiven. Hugo Kuhn zum Gedenken*, hg. v. Christoph Corncau, Stuttgart 1979, 501–546; Nikolaus Gussone, «Deutscher bildersaal. Ein Versuch über Bildprägungen im kulturellen Gedächtnis der Deutschen», in: *Poetisierung — Politisierung. Deutschlandbilder in der Literatur bis 1848*, hg. v. Wilhelm Gössman u. Klaus-Hinrich Roth, Paderborn 1994, 234–269.

⁵⁷ Wolfgang Struck, *Konfigurationen der Vergangenheit. Deutsche Geschichtsdramen im Zeitalter der Restauration*, Studien zur deutschen Literatur, 143, Tübingen 1997.

⁵⁸ Karl Scheffler, *Moderne Baukunst*, Berlin 1907, 128, zit. Nach H.-E. mittig in Mittig u. Plagemann, Hgg., *Denkmäler im 19. Jahrhundert. Deutung und Kritik*, München 1972, 287 f.

В історії пам'ятників не спадає напруга між централізмом і регіональністю, єдністю й розбіжностями, адже розмаїття історичних поглядів ніхто не відміняв. Зі збільшенням кількості політичних суб'єктів влади – нація й окремі держави, монархія та буржуазія, аристократія й містяни – виникає також конкуренція політичних домагань, які матеріалізуються в пам'ятниках. Що глибшими ставали кризи, то більшою – самовпевненість різних груп інтересів і то численнішими й театральнішими – пам'ятники, які зводять не стільки заради майбутнього, скільки як засіб політичного впливу на сучасників. Вони часто реалізовували бажання увічнити сучасність усупереч історичному процесові. Поряд із такими стабілізуючими пам'ятниками існували також пам'ятники революційні, звернені у майбутнє, до яких апелювали історичні сили, що ще не досягли своєї мети⁵⁹. На противагу ним пам'ятник Голокосту був би зверненим винятково в минуле як монумент, що означає кінець тогочасної фама-риторики й повертає до початкової форми культурної пам'яті, пам'яті про померлих.

3. Історія

Походження й пам'ять

Якщо fama зорієнтована в майбутнє й звернена до нащадків, які повинні протягом довгого часу зберігати подію, визначену як незабуття, то пам'ять звернена в минуле; вона йде забутими слідами й реконструює свідчення, важливі для сучасності. Цей інтерес до історії як довідки про власне походження й особистість з'являється ще до появи національних держав у ХІХ ст. Уже в епоху Ренесансу з'являється кон'юнктура придворної історіографії та династичного історіописання. Між ХV і ХVІІ ст. поряд зі священним «часом церкви» та прагматичним «часом торговців», яким обмежувались угоди й у межах якого вираховувалася міра ризику й сума відсотків, з'являється третій вимір часу. Це був «час архіваріусів, хроністів та істориків», які шукали коріння сучасності в минулому. Ці дослідження набули ваги тоді, коли привілеї генеалогічної легітимізації та самовизначення перейшли від короля до князів, аристократії, міст і успішних містян. Вони стосувалися походження певної родини або групи, що спричинило появу конкуренції. Підрив дуалістичної імператорсько-папської влади привів до збільшення кількості суб'єктів, що творять історію. Відтепер аристократія, сім'ї патриціїв, міста належать до

⁵⁹ Scheffler, *Baukunst*, 290 f.

суб'єктів, які через реконструктивне історіописання визначають свою особистість і створюють фундамент власної легітимності⁶⁰. До використання минулого з подібною метою «змушує необхідність легітимізації, репрезентації та потреба самовизначення в ситуації конкуренції різних суспільних і політичних рухів на початку Нового часу»⁶¹. Ян-Дирк Мюллер показав цей розвиток на придворному рівні⁶², Хорст Венцель — на рівні міських патрициїв. Легенди про походження виникали мірою появи нових дійових осіб історії, а монополія на владу з рук Господа та його земного заступника, тобто володаря, переходила до рук феодалної аристократії та сімей патрициїв. Відокремлення світських історій від єдиної Святої історії в епоху Ренесансу приводить до плюралізації історії, процесу, прямо протилежному сингуляризації історії, характерному, за Райнгардом Козеллеком, для ХІХ ст.

Плюралізація пам'яті пов'язана також з розвитком засобів комунікації. В епоху книгодрукування письмо відкриває нові простори пам'яті. Книгодрукування руйнує монополію церкви та двору на пам'ять і відкриває нові можливості доступу до історії та пам'яті. Водночас навколо пам'яті розгортається нова боротьба за владу⁶³. Професійним хроністам було доручено легалізувати владні домагання за допомогою нового диспозитива письма. Прикладом для цього може слугувати баварська хроніка, в якій ще не досить чітко розрізняються божественна пам'ять і світське згадування: «Відтоді як письмо стало скарбницею, в ній має збе-

⁶⁰ Оксле («Die Gegenwart der Lebenden und der Toten», in: K. Schmid, Hg., Gedächtnis, das Gemeinschaft stiftet, Freiburg 1985, 75) вводить родини, родичів, аристократичні та буржуазні «доми» й роди, чернечі громади, гільдії, університети та комуни як суб'єкти структури «групової пам'яті». Групова пам'ять має подвійну функцію: по-перше, під кутом зору прив'язаності до груп будь-якої наявної пам'яті, по-друге, виходячи з того, що історична пам'ять являє собою значущий, навіть установчий елемент створення й існування таких груп.

⁶¹ Siegfried Wiedenhofer, *Das Alte und das Neue. Tradition zwischen Humanismus und Reformation, Melancthonpreis. Beiträge zur ersten Verleihung*, hg. v. Stefan Rhein, Sigmaringen 1988, 35.

⁶² Jan-Dirk Müller, *Gedächtnis. Literatur und Hofgesellschaft um Maximilian I. Forschungen zur Geschichte der älteren deutschen Literatur 2*, München 1982.

⁶³ Див.: Horst Wenzel, «Alls in ain summ zu pringen. Fürttrers "Bayrische Chronik" та його "Buch der Abenteuer" am "Hof Albrechts IV", *Mittelalter-Rezeption. Symposion*, hg. v. Peter Wapnewski, Stuttgart 1986, 10–31 про розмаїття історичних домагань і конфлікт між «істинною та хибною традиціями».

рігатися скарб усіх земель, пам'ять про божу всемогутність і наше блаженство. Це подарунок божий всім людям, щоб минулі й усі теперішні діяння добрі та злі збереглися для нападків»⁶⁴.

Історичне значення

Століття пролягли між звичним наріканням на мінливість світу, з одного боку, та усвідомленням історичних змін, з другого. Одним із важливих вимірів, що уможливило емпіричний досвід культурних змін, є зміна мови. Тому історична свідомість нерідко починається з усвідомлення мовних змін. Данте звертався до картини, змальованої в одах Горация, коли порівнював змінюваність мовних звуків з листям на деревах⁶⁵. Також на мовні зміни звертав увагу Чосер: «Ти знаєш, що зміни у мові відбуваються протягом тисячоліть»⁶⁶. Оскільки жодного життя не вистачить, щоб спостерігати за тим, що відбувається протягом тисячоліття, необхідний контрольний засіб масової комунікації, в якому б осідали ці зміни. Якщо в текстах, написаних мертвою латиною, історичний індекс був прихований, то в текстах, написаних народними говірками, навпаки, лежав на поверхні. Що більше в період Нового часу писали на невнормованих говірках, то очевиднішим через написане ставало те, що проходило повз синхронне сприйняття: непомітні мовні зміни. При цьому ритми змін ставали дедалі коротшими, настільки, що їх можна було спостерігати протягом власного життя. Відтак саме письмо, що вважалася гарантом тривалості, стало засобом комунікації, в якому проявлялися зміни.

Якщо сприйняття історичних змін у сфері мови звична річ, то в сфері права воно веде до глибокої релятивізації культурних цінностей. Історик пуританської церкви Ричард Гукер наприкінці XVI ст. (1592) похитнув віру в закони Старого Заповіту, коли констатував таке: «те, що колись було цілком достатнім, може змінюватися зі зміною місця і часу» (that which hath been once most sufficient may wax otherwise by alteration of time and place)⁶⁷. Гукер, разом з Фоною Аквінським, розрізняв три види закону:

⁶⁴ Wenzel, Füertretrs «Bayrische Chronik», II.

⁶⁵ Dante, Divina Commedia, Paradiso III, 26, VV. 124 ff.

⁶⁶ G. Chaucer, Troilus and Criseyde, book II, VV. 22 f, in: Complete Works, hg. v. W.W. Skeat, London 1969, 221.

⁶⁷ Richard Hooker, Laws of Ecclesiastical Policy (1592), book III, sec. X, zit. nach P. Burke, «Law and the Sense of the Past», in: ders., The Renaissance Sense of the Past, London 1969, 32–39.

моральний, церемоніальний і юридичний. З цих трьох він визнавав лише моральне право (десять заповідей) дійсним незалежно від часу і натомість відкидав домагання на значущість двох інших систем права; церемоніальний закон застарів із приходом Христа, а юридичний — зі зміною соціальної структури. З цією констатацією зароджується нове усвідомлення історії, яке відрізняє нове від старого, актуальне від застарілого і, не в останню чергу, тимчасове від вічного.

Реформація в Англії поставила під сумнів традиції та цим самим обумовила усвідомлення різниці між сучасністю і минулим. Насильницьке й обов'язкове встановлення нової системи цінностей призвело до того, що сучасність була радикально відрізана від минулого. Після такого зламу стало неможливим спиратися на минуле як на нормативну давнину, в якій укорінені спадщина та свідчення сучасності. Історик Кіт Томас пише з цього приводу: «Це усвідомлення прірви, що відділяє середньовіччя, уможливило появу нового кута зору на прадавнє минуле: воно не вважалося більше зібранням міфів про заснування та прецедентів, а втілювало інший стиль життя та світосприйняття»⁶⁸.

Світло критики, кинуте антикварами й історіографами Ренесансу на тексти та джерела, ще не давало обґрунтувань для вільної від зовнішніх впливів і претензій історичної науки. Для неї на той час не було ні інтересу, ні відповідних інститутів. Критичне вивчення джерел і свідчень ще не знало нейтрального простору наукового пошуку істини. Ці методи набагато більше використовувались у боротьбі за значущість суперечливих спогадів. Національна держава, яка писала свою історію, повинна була відібрати її в суперника та переписати. Повернення минулого з-під влади монахів і церкви потребувало критичного перегляду джерел. Критичне вивчення джерел стало зброєю проти суперництва традицій. Спенсер в одному зі своїх текстів, до якого ми ще повернемося, заримував слово «пам'ять» зі словом «фальсифікація», «*memory*» та «*forgery*»⁶⁹.

⁶⁸ Keith Thomas, *Vergangenheit, Zukunft, Lebensalter. Zeitvorstellung im England der frühen Neuzeit*, Berlin 1988, 21.

⁶⁹ Фальсифікатором у цьому сенсі для Чосера був Гомер, оскільки він обрав хибний кут зору й замість хороших троянців уклав угоду зі злими греками. До теми фальсифікації також: P. Burke, *The Renaissance Sense of the Past*, London 1969, 50 ff. Найяскравішим прикладом критичного перегляду джерел є Константинов дар, основоположний текст церкви, факт «більш пізньої» підробки якого розкрив Лоренцо Валла. Пор.: August Buck,

На початку XVII ст. антиквар Едмунд Болтон чітко змалював етос критичної історіографії, зазначивши при цьому, що йдеться радше про ідеал, ніж про прийняту практику:

Неупередженість і справедливість – окраса історика. <...> Але сьогодні ці чудові та необхідні чесноти істориків, справедливість і непідкупність, далекі від досконалості. Адже всі автори минулого, твори яких мені довелося читати, підсовують нам разом із розповідями про події, які відбувалися п'ятнадцять або шістнадцять століть тому, ревності, страждання та настрої їхньої власної сучасності. Тому нашим історикам, якщо вони бажають служити не одній партії, а правді та честі, варто оминати скелі цієї небезпечної сирени, яка спокушає нас слідувати нашим власним упередженням⁷⁰.

Історичне чуття за доби Ренесансу з'являється з усвідомленням того, що безпосередній доступ до минулого закритий через злам і забуття. Але при цьому нормативна сила минулого аж ніяк не зруйнована. Історіографія XVI ст. в ніцшеанській термінології ще доволі «монументальна історіографія»; вона відбирала та зберігала те, що було гідним пам'яті, формувало ідентичність, указувало майбутнє.

Але зв'язок з минулим треба було встановлювати наново, необхідно було шукати нові джерела походження та реконструювати нові генеалогічні лінії, які пробилися крізь забуття. Там, де не було свідчень, на перший план виступали релікти. Антикварний інтерес до реліктів був спрямований на засвідчення важливої для ідентичності спадщини, критична перевірка джерел посідала своє місце в боротьбі за пам'ять, що формувала ідентичність. Кшиштоф Пом'ян, який досліджував історію виникнення культурного спадку, простежив традицію колекціонування від середньовічних скарбниць церков і монастирів до приватних зібрань князів, які процвітали від XIV до XVIII ст., а потім переважно перейшли у власність державних і національних колекцій. Ко-

Die humanistische Tradition in der Romania, Bad Homburg v. d. H. 1968, 2–21, 227–241.

⁷⁰ «Indifferency and even dealing are the Glory of Historians. <...> This admirable Justice and Integrity of Historians, as necessary as it is, yet is nothing in these Days father off from Hope. For all late Authors that ever yet I could read among us convey with them, to Narrations of things done fifteen or sixteen hundred years past, the Jealousies, Passions, and Affections of their own Time. Our Historians must therefore avoid this dangerous Syren, alluring us to follow our own Prejudices, unless he mean only to serve a Side and not to serve Truth and Honesty». Edmund Bolton, *Hypercritica*, 1618, in: Joel Spingarn, Hg., *Critical Essays of the Seventeenth Century*, Bloomington 1957, Bd. 1, 91, 93.

лекціонування тісно пов'язане з історичним почуттям, досвідом змін і книжками. Пом'ян пише з цього приводу:

«Історія формування культурної спадщини обумовлена цілою низкою книжок: зміни колективних релігійних переконань, способу життя, технічні перевороти, пропаганда нових стилів життя, що приходять на зміну старим. Кожна книжка позбавляє певні класи артефактів їхньої функції й обумовлює їхнє пониження до класу сміття, непотребу та забутого. Це траплялося після християнізації Римської імперії, вторгнення варварів, після кожної індустріальної та майже кожної політичної революції»⁷¹.

Могила забуття

У чосерівському палаці Фама між поетами й істориками немає різниці; обидві групи поєднує суспільне завдання підтримувати «пам'ять про видатні та гідні подиву діяння». І хоча Геродот у прелюдії до своєї історичної праці переносить акцент зі значення історії як пам'яті на пізнавальну цінність, традиційний зв'язок між історіографією та пам'яттю у нього ще також збережений⁷². В елизаветинській Англії історія була цариною, до якої поети були дотичними не менше, ніж придворні історики. Томас Неш, який належав до перших професійних літераторів, хвалив поетів, що своїми історичними драмами ефективно укорінювали в свідомості сучасників минулі події національної історії: «героїчні діла наших предків (що довгий час були поховані під іржавою латунню й у погризених хробаками книжках) пробудилися знову, а вони самі встають із могили забуття, щоб вступитися за свої достойні вічності діла у відкритому просторі сучасності» (*Our forefathers valiant acts [that have line long buried in rustie brasse, and wormeaten bookes] are reuiued, and they themselues raised from the Graue of Obluion, and brought to pleade their aged Honours in open presence*⁷³).

⁷¹ Krzysztof Pomian, «Museum und kulturelles Erbe», in: Gottfried Korff, Martin Roth, Hgg., *Das historische Museum. Labor – Schaubühne – Identitätsfabrik*, Frankfurt a. M. 1990, 41–64; hier: 62.

⁷² «Геродот, житель Галікарнасу, записав ці історії, щоб наступні покоління не забули про те, що одного разу сталося серед людей. Також з пам'яті не повинні зникнути великі діла еллінів і варварів, особливо ж треба знати причину війн, які вони вели між собою». Herodot, *Historien, Erstes Buch*, hg. v. H. W. Haussig, Stuttgart 1955, I. Цицерон описав історіографію як зброю проти забуття, визначивши значною мірою природність існування історіографів Ренесансу.

⁷³ Про це/в цьому сенсі писав уже друкар Вільям Какстон: «The fruytes

Національна історична пам'ять постає – говорячи словами Неша – з цієї «могили забуття». Відтоді як людство виявило прірву між сучасним і минулим, починається створення національної історії, конструювання колективної пам'яті, яка являє собою пошук загубленого в цій безодні минулого. В структурі цієї конструкції минулого усвідомлення забуття тягне за собою поінформованість, пробудження, спогад і повернення до минулого. У цій конфігурації відходу та повернення, забуття й згадування перед нами здійснюється велична постать «Ренесансу».

Новий інтерес до національної історичної пам'яті можна пояснити також на прикладі вже згаданого Едмунда Спенсера. У написаному ним алегоричному епосі «The fairie Queene» (1596), присвяченому Єлизаветі I, яка в межах брутального колонізаторського проекту, спрямованого проти католицького населення, відправила Спенсера до Ірландії, подалі від двору, де й було написано епос, є одна сцена. У другій книжці розповідається про те, як два лицарі під час сповненої пригод, спокус, небезпек і повчальності подорожі заради виховання оглядають палац, який виявляється алегоричною подорожжю людським тілом і одночасно базовим курсом антропології. Останнім місцем огляду є бібліотека, розташована в башті, що втілює людську пам'ять. Там зберігаються вкриті пилом фоліанти, кодекси та свитки, на яких час залишив слід («погризені хробаками та продірявлені»), що в цьому разі тільки підвищує їхню цінність як документів.

Обидва лицарі з твору Спенсера захотіли залишитися в цій дивній бібліотеці. В той час як кожен із них залишок дня проводив за читанням фоліанта, дія призупиняється й рухається разом з їхнім читанням. Книжки називаються «Briton monuments та Antiquitie of Fairie land». Це вигадані Спенсером книжки легенд і переказів, які створюють тут новий жанр національної історіографії. В пролозі до другої книжки «Fairie Queene» Спенсер явно вибачається за цей прояв постичної свободи:

Right well I wote most mighty Souvereine,
That all this famous antique history,
Of some th'abundance of an idle braine

of vertue ben immortal, specially whanne they ben wrapped in the benefyce of hystories» (Плоди чесноти є безсмертними, особливо якщо вони огорнуті в обкладинку історій). Holz knecht, Hg., Sixteenth-Century English Prose, New York 1954, 42. Th. Metscher in K. Garber, Hg., Nation und Literatur im Europa der frühen Neuzeit, Tübingen 1989, 469–515.

Will judged be, and painted forgery,
Rather then matter of iust memory.

Я добре знаю, гарна моя пані:
Історії ці гарні і старі
За вигадки вважатимуть ті давні,
Що розум їх прикрасив далєбі,
Аніж правдиві пам'яті рядки. (Пер. Л. Губаревої)

Монументи, релікти, захоронення

Але саме про це Спенсер і говорить: про «matter of iust memory», пам'ять про спільне походження та давнину, що створює особистість, підтримує державу. Проблема тільки в тому, що в це минуле неможливо зазирнути, воно недосяжне й тому заздалегідь сумнівне. Події й учинки великого й темного минулого потребують доказів таких як місця та предмети. Релікти, які виконують функцію доказів, набувають статусу «монументів». У Briton monuments знову й знову йдеться про такі мовчазні свідощтва історії: «про його перемоги свідчать ще / горді монументи, які країна вшанувуватиме надалі» (yet of his victories / Braue monuments remaine, which yet that land enuies; II, X, 21). Завдання реліктів-монументів поєднати події чудесної давнини з реальною сучасністю. Вони – це мости над прірвою забуття, яку вони водночас відкривають. Один із читачів, не менш благородний, ніж сам король Артур, після читання несподівано вибухає промовою, зверненою не до Бога, а до батьківщини. Адже їй завдячує він не тільки життєвим простором («commun breath») та їжею («nouriture»), а й своєю історією⁷⁴:

Deare countrey, O how dearely deare
Ought thy remembraunce, and perpetuall band
Be to thy foster Childe, that from thy hand
Did commun breath and nouriture receaue?
How brutish is it not to understand,
How mach to her we owe, that all vs giue,
That giue vnto vs all, what euer good we haue. (II, x, 69)

⁷⁴ Пор. щодо цього E. Greenlaw, *Studies in Spenser's Historical Allegory*, Baltimore 1932, und Hans Ulrich Seeber, «Edmund Spenser und die nationale Monarchie» in: K. Graber, Hg., *Nation*, 466: «Відокремлення <...> національної монархії потребує власного міфу про походження. <...> Типологічна схема історії спасіння, яка ставить Єлизавету в один ряд з Артуром, Брутом і троянцями, надає королівському дому блиск класичного та божественного походження».

Вітчизно мила, о, якою ж дорогою
 Про тебе пам'ять і зв'язок з тобою
 У сина має бути. З рук твоїх
 Одержав він і дихання, і їжу.
 Ганебно як було б не відчувати
 До неї вдячності великої, святої
 За все, що маємо, чим володієм ми. (Пер. Л. Губаревої)

У Неша та Спенсера йдеться про «worme-eaten books», які є доказом того, що відтепер увага спрямована на те, що не просто є старим, а довгий час не використовувалось і не підтримувалось у належному стані, отже, існувало, але було забуте. Наприклад, Біблію або твори Отців Церкви, які постійно зберігаються завдяки культу, інтерпретуються в коментарях і ретельно переписуються в скрипторіях, не можна віднести до погризенних хробаками документів. Інтерес Спенсера до пам'яті та старих бібліотек з'являється не просто так. Два покоління тому Генріх VIII передав монастирі у державну власність, при цьому кілька монастирських бібліотек було розформовано. Король відправив спеціального вповноваженого потурбуватися про те, щоб цінні екземпляри були відібрані й частково збережені. Джон Леланд отримав у 1534 р. (рік секуляризації монастирів) таке завдання:

Передивитися всі бібліотеки монастирів і колегій у Вашій шляхетній державі й провести ретельний пошук, щоб монументальні твори античних авторів, а також авторів інших народів та Вашої власної країни винесли з мертвої п'тьми на живе світло⁷⁵.

Цитата вочевидь показує, наскільки близькими можуть бути злам традиції та відкриття минулого. У цій ситуації вони творяться однією рукою: ті, хто руйнує монастирі, створюють нові історії походження з уламків традиції минулого, або, як сказано в тексті, «виводять з мертвої п'тьми на світло». З розформуванням монастирських бібліотек і створенням нових в Англії епохи Тюдорів відбувалася докорінна реструктуризація культурної пам'яті. Місце церковної пам'яті заступають нові види пам'яті: архів нації та гуманістична вченість.

Інтерес до національної ідентичності надихав архівний рух, що займався пошуком слідів забутого минулого⁷⁶. Він був спря-

⁷⁵ Поп. Aleida Assman, «This blessed plot, this earth, this realm, this England. Zur Entstehung des englischen Nationalbewusstseins in der Tudorzeit», in: K. Graber, Hg., Nation und Literatur im Europa der frühen Neuzeit, Tübingen 1989, 446 f.

⁷⁶ P. Burke, The Renaissance Sense of the Past, London 1969, 21 ff.

мований на все, що могло розповісти про героїчне минуле та споконвічні традиції країни. Раптом виявилось, що повсюди знаходяться/оточують монументи минулих часів⁷⁷. Селянин оре свою ділянку й раптом знаходить залишки римського водопроводу або виконує бронзовий шолом. Інвентаризація топографії історії стала головною метою архіваріусів і антикварів. До нового жанру, який поєднує історичні знання, документи-пам'ятки та топографічні описи, належить твір друга Спенсера Вільяма Кемдена «Британія» (1586). Автор, подібно до Леланда, був етнографом власної країни. У цьому атласі спогадів і звичаїв він подав інформацію, яку сам зібрав під час подорожей шляхом опитування та вивчення документів. Кемден зробив для Англії те, що до нього Флавіо Біондо зробив для Італії⁷⁸.

Релікти, що дійшли до сучасності з далекого й темного минулого, наче плющем, оплетені легендами, що передаються з вуст у вуста. Архіваріуси ідентифікували їх і ретельно зареєстрували. В межах країн розвинувся туризм у минуле, огляд «реліквій національної історії»: тут Цезар стояв на біваках, там Вільям Завойовник встановив свої знамена, тут меч, яким відрубали голову Томаса Бекета, там струмок Робін Гуда або кам'яний стіл, за яким колись збиралися легендарні лицарі Круглого столу короля Артура. Вимір часу та простору, національної історії й території зведени до купи в межах єдиного ландшафту національної пам'яті.

Від національних і колективних форм пам'яті повернемося ще раз до особистого вшанування та згадування померлих. Отилія з «Вибіркової спорідненості» Гете писала в своєму щоденнику, що друге життя, в яке ми потрапляємо за допомогою носіїв пам'яті, таких як камінь, картина та письмо, і яке зазвичай триває довше за перше, все ж таки не безкінечне:

«Коли бачиш усі ці затоптані богомольцями могильні плити, що пішли в землю, і навіть церкви, що обвалилися над горбовинами, то життя після смерті уявляється ніби другим життям, в яке ми вступаємо, перетворившись на статую або надмогильний напис, і в якому ми перебуваємо довше, ніж у дійсному людському житті. Втім, і ця статуя, це друге буття раніше чи пізніше згасне. Час пам'ятає про свої права не лише над людьми, а й над пам'ятниками»⁷⁹.

⁷⁷ K. Thomas, *Vergangenheit, Zukunft, Lebensalter*, Berlin 1988, 17.

⁷⁸ Flavio Biondo, *Roma ristorata* (1440–46), vgl. Burke, *The Renaissance Sense of the Past*, London 1969, 25 f.

⁷⁹ Johan Wolfgang Goethe, *Die Wahlverwandschaften*, in: *Sämtliche Werke in 18 Bänden*, (Artemis Ausgabe), Zürich und München 1977, Bd. 9, 146.

Залишки епох і культур минулого лежать у руїнах, залишки минулих поколінь – у могилах. Нічні думки, які спонукали до прогулянки сільським кладовищем одного англійського поета XVIII ст., оберталися навколо передумов слави та забуття. Для Томаса Грея, поета елегії на цвинтарі, життя мертвих, похованих тут, назавжди минуло; він намагається зі скупих слідів вибудувати в уяві окремі сцени цього минулого життя, але вони залишаються анонімними загальними картинами, які малює фантазія, а не пам'ять. До цього приєднуються роздуми з приводу сили смерті, яка все нівелює:

The boast of heraldry, the pomp of pow'r,
And all that beauty, all that wealth ever gave,
Awaits alike th' inevitable hour.
The paths of glory lead but to the grave⁸⁰.

Помпезність слави і геральдик вихваляння,
Вся ця краса і все оце багатство
Чекають неминучого часу.
До цвинтаря ведуть дороги слави. (Пер. Л. Губаревої)

Якщо смерть – це великий демократ, яка дарує всім однакову долю, то слава, як ми бачили на прикладі лебедів Аріосто, – великий сортувальник і фільтр, який увічніює одне ім'я і дає зникнути іншому. Про померлих, похованих на сільському цвинтарі, нащадки не збережуть пам'яті, але їх згадають під час служби в церкві своєї громади:

Nor you, ye Pride, impute to These the fault,
If Mem'ry o'er their Tomb no Trophies raise,
Where thro' the long-drawn isle and fretted vault
The pealing anthem swells the note of praise. (37-40)

Тобі чи, Гордість, дорікати їм,
Що пам'ять не позначила могили,
Натомість під склепіннями старими
На їхню честь лунає вічний гімн. (Пер. Л. Губаревої)

Там де виключено поголос, зберігає свої права християнський культ померлих. Задля «короткого і простого літопису бідних» не потрібно музи літератури; імена, дати життя й скупе надмогильне слово замість прагнення до земного безсмертя.

⁸⁰ Thomas Gray, *Elegy Written in a Country Churchyard* (1751), in: *Selected Poems of Thomas Gray and William Collins*, ed. By Arthur Johnston, London 1967, S. 40–50, 5-12-180

Their name, their years, spelt by th'unletter'd muse,
 The place of fame and elegy supply:
 And many a holy text around the strews,
 That teach the rustic moralist to die. (81-84)

Їх імена і дати їх життя
 Позначені безхитрісною музою,
 І замість всіх елегій, вихвалянь
 Рядки наведено з Священного Письма,
 Що вчать сільського мораліста смерті... (Пер. Л. Губаревої)

Особливо показові думки, що становлять другу частину вірша, про умови формування слави. Відвідувач розмірковує про те, що особливі якості й досягнення повинні існувати незалежно від слави, й отже, питає себе, які невідомі герої, можливо, поховані на цьому кладовищі:

Full many a gem of purest ray serene,
 The dark unfathom'caves of ocean bear;
 Full many a flower is born to blush unseen,
 And waste its sweetness on the desert air.

Some village-Hampden, that with dauntless breast
 The Little Tyrant of his fields withstood;
 Some mute inglorious Milton here may rest,
 Some Cromwell guiltless of his country's blood. (53-60)

Найкращих діамантів незліченність
 В глибинах океани зберігають,
 І барв ніким не бачених краса
 Згасає в невідомій порожнечі,
 Хто свої землі боронив
 В нерівній боротьбі з тираном лютим.
 А, може, тут покоїться Мільтон,
 Німий і ще нікому не відомий,
 Чи, може, Кромвель, той, що не пролив
 Ше кров свого нещасного народу. (Пер. Л. Губаревої)

У першій редакції вірша Грей обрав імена Катона, Цицерона й Цезаря як прототипів слави, у другій — замінив їх іменами вітчизняних героїв. Трансляція слави, що переступає культурні межі й від позачасової класики переходить до національної історії, раптом зупиняється перед маленькими людьми сільського кладовища. Поховані тут герої залишилися невідомими не тому, що не мали здібностей для того, щоб бути великими, а тому, що не мали можливості в своєму оточенні для розвитку й реалізації цієї величі. Обмеженість життєвих умов є причиною їхньої без-

вісності. Доля, яка не дала змоги цим селянським синам «читати свою історію в очах нації» (to read their hist'ry in a nation's eyes) (64), усе ж не засуджується, адже відвідувач переконаний, що ціна величі завелика. Слава слідує лише за тим, хто досяг величі, а величі своєю чергою досягає лише той, хто став однобічним, безсоромним, жорстоким і сліпим. Велич несе страждання як героям, так і тим, ким ці герої керують.

Оцінка величі як амбівалентної якості, навіть як соціальної небезпеки, докорінно змінила оцінку фами. Елегія Грея, третя частина якої передвіщає смерть відвідувача, перетворюючись на епітафію невідомому поетові – «юнак, невідомий анналам історії і слави» (A youth to Fortune and to Fame unknown), передвіщає основний фама-парадокс сучасності: славу невідомого. Для багатьох безвісних і забутих зведено пам'ятник у вірші, який не здійснює прямого акту вшанування, але зі свого боку нагадує про забуття.

Наскільки слава обраних живиться безславністю багатьох, показав Томас Лакьор⁸¹. У драмах Шекспіра, присвячених війні, битви традиційно завершуються підрахунком померлих. При цьому регулярно називаються й оплакуються імена небагатьох людей зі старовинних дворянських родів, що як носії колективного імені варті того, щоб залишитись у пам'яті. Безліч пересічних загиблих залишається неназваною, їхні імена – невідомими. Вони не мають доступу до політичної пам'яті про померлих. «Більш нікого, чие ім'я можна назвати» (None else of name!) – на цій суворій ноті зазвичай обривається громадське вшанування в драмах Шекспіра.

Той факт, що культурна пам'ять імені є вищою мірою ексклюзивним привілесом, підтвердили також феміністичні дослідження. Барбара Ган показала, «що ім'я автора – це не природне явище, а ефект письма в межах специфічної системи виробництва тексту»⁸². Питання, залишиться щось у короткотривалій пам'яті книжкового ринку чи потрапить до довготривалої пам'яті канонізованих культурних текстів, залежить від соціальних інститутів освячення та десакаралізації, вшанування й опали. З феміністич-

⁸¹ Thomas Laqueur, «Von Agincourt bis Flandern: Nation, Name und Gedächtnis», in: Uli Bielefeld und Gisela Engel, Hgg., Bilder der Nation. Kulturelle Konstruktionen des Nationalen am Beginn der europäischen Moderne, Hamburg 1995.

⁸² Barbara Hahn, Unter falschem Namen. Von der schwierigen Autorschaft der Frauen, Frankfurt a. M. 1991, 8.

ними дослідженнями в загальну свідомість увійшла думка, що предикат «величі» створений чоловіками для чоловіків. Поет Грей наприкінці XVIII ст. помітив, що світлом слави не осяяні бідні й маргінали, а ми помітили наразі, що світлом слави не були осяяні ніколи (або дуже рідко) жінки. Байдуже, як їх звать, чи то Катон, Цицерон або Цезар, Гемпден, Мільтон або Кромвель – в анналах історії слава не римується з жіночим ім'ям. На всіх соціальних рівнях жінки створюють анонімне тло, над яким сяє слава чоловіків. Доки умовою доступу до культурної пам'яті залишається героїчна велич і канонізація як класика, жінки підлягатимуть систематичному культурному забуттю. При цьому йдеться про класичний випадок структурної амнезії.

III БОРОТЬБА СПОГАДІВ У ШЕКСПІРІВСЬКИХ ІСТОРИЧНИХ ДРАМАХ

У 80-х роках ХХ-го століття взаємозв'язок між спогадом та ідентичністю набув нової актуальності. Це зумовлено скасуванням і встановленням наново політичних і культурних кордонів у всьому світі. Із падінням східно-західного кордону в Європі добігла кінця ера застиглих спогадів, застиглих під льодовим покровом поляризації двох єдино істинних учень. На Сході про своє повернення заявили етнічні ідентичності разом із «їхніми мовами, культурами, їхньою історією та їхніми богами». Цей неочікуваний розвиток був тоді ж описаний за допомогою формул «повернення» чи «пробудження» історії⁸³. Під історією тут, звісна річ, мається на увазі не те, що ми, як правило, вкладаємо в це поняття, тобто академічне вивчення минулого в межах фахового поділу праці, а натомість збережена жива або ж наново пробуджена колективна свідомість, «згадуване минуле». І як така вона не сьогодні-завтра перетвориться на первинну силу політичної мобілізації. Місце заклик до емансипації, що разом із обіцянкою майбутнього, що саме себе здійснює, включало в себе також відмову від власного минулого й походження, посіло питання ідентифікації: «Хто я?» – і конкретніше: «Хто ми?». Самовизначення означає сьогодні позиціонування себе в родовому, етнічному, політичному сенсі. В зв'язку з цим літературознавець феміністичного спрямування Тереза де Лауретис визначає ідентичність як «активну конструкцію й дискурсивно опосередковане політичне тлумачення власної історії»⁸⁴. Одне слово, ми визначаємо себе через те, що ми разом згадуємо й забуваємо⁸⁵. Трансформація

⁸³ Frank Schirrmacher, Hg., *Im Osten erwacht die Geschichte: Essays zur Revolution im Mittel- und Osteuropa*, Stuttgart, 1990; Krysstof Michalski, Hg., *Rückkehr der Geschichte*, Transit – Europäische Revue, 2 (1991).

⁸⁴ «Identity is an active construction and a discursively mediated political interpretation of one's history». Teresa de Lauretis, «The Essence of the Triangle or, Taking the rise of Essentialism seriously: Feminist Theory in Italy, The U.S. and Britain», *Differences*, 1 (1991), S. 12.

⁸⁵ Як відомо, Ернест Ренан визначив націю як скупчення індивідів, які мають багато спільного і які разом багато чого забули. «Сутність нації полягає у том, що всі індивіди мають багато спільного між собою, а також багато

ідентичності означає також перебудову пам'яті: те, як ми знаємо, має для спільноти не менше значення, ніж для індивідів, і це відбивається в переписуванні історичних книжок, у знесенні пам'ятників, у перейменуванні громадських будівель і площ. Об'єднана Німеччина, поставши перед проблемою ідентичності й пам'яті, виглядає також по-новому. Які загальнонімецькі спогади ми збережемо, які ми зберігатимемо?

У 1989 р. пробудження історії та повернення спогадів віталосся в ейфорії як «нова складність, нове багатство розрізень, нюансів, переплетінь і конфліктів»⁸⁶. Проте, як нам відомо, кінець доби біполярності одразу виявив не «інфраструктуру цивільної Європи», а криваві сліди колишніх фронтів. Так само повернення забутих кордонів і образів смертельних ворогів було пов'язане з вивільненням і політичним використанням спогадів. У цьому клубкові вірулентних спогадів нещодавні згадки, що повертаються до неспланих рахунків зі світових війн, безпроблемно змішуються з віковими епічними переказами. Битва на Косовому полі, національний міф і провідна лінія політики сербів, була програна на 26 років раніше за битву при Азенкурі. Уявімо собі, що французи так само зробили цю поразку визначальним для власної ідентичності спогадом, подібно до сербів. Сьогодні здається, що кордони з часів холодної війни між Заходом і Сходом відійшли на нову невидиму лінію поділу, яка відділяє індустріальні країни з їхнім етосом «довготривалого поступу, перегляду й відкидання» від тих суспільств, у яких «сили звичаїв» анітрохи не втрачають своєї дієвості⁸⁷. Чи не перебувають сьогодні суспільства, схильні до забуття, і суспільства, схильні до спогаду, в стосунках нової поляризації одне щодо одного?

Ці наші сучасні проблеми, як я спробую показати у наступних розділах, не такі далекі від історій Шекспіра. Власне, моя теза полягає в тому, що справжніми акторами в цих драмах є спога-

чого забули». Цит. за Benedict Anderson, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, London, New York, 1983, 15.

⁸⁶ Karl Schlögel, «Der dramatische Übergang zu einer neuen Normalität – Europa am Ende der Nachkriegszeit», in: F. Schirmacher, Hg., *Im Osten erwacht die Geschichte*, 37.

⁸⁷ Botho Strauß, «Anschwellender Bocksgesang», *Der Spiegel* vom 8.2.1993, 6/47, 202–207; тут: 203. Схожим чином Dubravka Oraic Tolic у *der FAZ* від 17.7.1993, Nr. 113, 13: «З його проєктом необмеженої технологізованої фіксації на теперішньому Захід відмовляється сприймати громадян Боснії і Герцеговини як визначених долею суб'єктів, що мають право згадувати власне минуле й захищати це минуле як основу теперішнього та майбутнього».

ди. Адже вони присутні скрізь, де справа стосується мотивації, легітимізації та тлумачення дій і де світ переживається як такий, що має сенс. Ідеться про те, щоб показати, що спогади складають дієву силу, посідаючи центральне місце в історії та пануванні, так само як під час конституювання особистої та колективної ідентичності. Значення спогаду в шекспірівських історіях потрібно дослідити у трьох вимірах:

1. Як взаємозв'язок спогадів і особистої ідентичності – тут ітиметься про загальновідому нестабільність і пластичність спогадів, а також про питання щодо умов їхньої принципової наявності або відсутності.
2. Як взаємозв'язок спогадів та історії – тут ітиметься про політичне використання історичних спогадів, але також і про питання завершуваності й незавершуваності небезпечних спогадів.
3. Як взаємозв'язок спогадів і нації – тут ітиметься про значення шекспірівських драм під кутом зору їхнього внеску в нове конструювання історії, а також про питання, за яких обставин нація потребує історії.

1. Спогад та ідентичність

Наше дослідження спогадів у Шекспіра ми почнемо там, де їх можна схопити найбільш безпосередньо, – в індивідах. Спогади належать до найменш надійного з того, чим володіє людина. Залежно від обставин актуальні афекти й мотиви є наглядачами згадування та забування. Вони вирішують, які саме спогади зараз доступні для індивіда, а які ні. За Ніцше, «дієвець» «завжди безсовісний» у сенсі «необізнаний»⁸⁸; під цим мається на увазі, що в момент дії у нього в розпорядженні знаходиться лише фрагмент його знань і спогадів. Уся сукупність спогадів ніколи не є доступною для людини, керованої діяльними інтересами. Фонд спогадів перебуває під рукою лише частково; це обумовлює принципову обмеженість людини, проте водночас і її здатність до змін і навчання. Дослухаймося знову до Ніцше: «він [дієвець] забуває більшу частину, аби зробити щось одне, він несправедливий до того, що залишається позаду, і знає тільки одне право,

⁸⁸ Friedrich Nietzsche, *Unzeitgemäße Betrachtungen. Zweites Stück: Von Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben*. In: *Sämtliche Werke*. Band 1, 254.

право того, що має статися тепер»⁸⁹. Як противага до цього несправедливого забування виникла мораль сумління, яка, втім, є ненабагато надійнішою.

Ніцше, як відомо, прославив силу забування як здатність відгороджуватися від власних ворожих і руйнівних спогадів – здатність, відсутність якої він продемонстрував на прикладі Гамлета. Те, що Ніцше поцінував як позитивну силу, Шекспір, навпаки, мав за провину. Звідси стає зрозумілою остання сцена з «Ричарда III», в якій ми співчуваємо нещасному Едвардові IV. Це сцена, в якій забування та згадування приголомшливо зіштовхуються одне з одним. Едвардові боляче усвідомлювати, що він багато чого забув, аби зробити одне, що він був несправедливим стосовно того, що залишилося позаду, що він знав тільки одне право, право того, що має статись. Боязкість і потреба в самозахисті зробили його схильним до інтриг; він з готовністю піддався напучуванню Глостера, який подав його брата Кларенса в чорному світлі, цілком забувши про те, що сам багаторазово має йому завдячувати: переходом з боку Ворвіка, своїм життям, врятованим під час битви біля Т'юксбері, численними доказами братерської любові:

All this from my remembrance brutish wrath
Sinfully pluck'd, and not a man of you
Had so much grace to put it in my mind. (R III; II, I, 119–121)⁹⁰

Та лють звіряча з пам'яті моєї
Все вирвала злочинно, і ніхто з вас
Не зважився наставити на розум. (Пер. Б. Тена)

Його порадники частково несуть на собі провину за цей стан засліплення; саме вони вивели на світло свідомості затьмарені спогади. Тож Шекспір не ідеалізує пристрасності спогадів; навпаки, зрілість і мудрість особистості виявляються відповідно до того, наскільки вона спроможна впустити в свідомість та інтегрувати несвоєчасні спогади.

Як показує випадок Едварда, гнів і страх роблять забудькуватими; ненависть і помста, навпаки, загострюють пам'ять. Зобов'язання не так глибоко закарбовуються на пам'яті, як пе-

⁸⁹ Nietzsche, *Historie*, 254.

⁹⁰ William Shakespeare, *King Richard III*, edited by Antony Hammond. The Arden Edition of the Works of William Shakespeare, London and New York 1981, 192. Нім.: Richard der Dritte, Shakespeares Dramatische Werke, übersetzt von A.W. v. Schlegel und L. Tieck, hg. v. Hans Matter, Bd. 8, Basel 1979, 326.

ренесена несправедливість і наруга над честю⁹¹. Такі спогади в жодному разі не блякнуть, у зв'язку з чим постає проблема, як можна їх позбутися. У процесі дорослішання особи за певних обставин уміння забувати спогади може бути не менш важливим, аніж пригадувати забуте⁹².

Парадигматичне розгортання цих обставин бачимо в тій сцені, в якій Генріх V уперше з'являється при дворі як король. Найближчі друзі й порадики покійного короля передбачають цю зміну трону не без занепокоєння; найсильніше цим переймається верховний суддя, який як поборник закону уважно спостерігає за бурхливими змінами у житті принца. Збентежений, він готується до справжньої революції: «О Боже! Я боюся, все піде шкереберть» (O God! I fear all will be overtun'd). Він не приховує своїх побоювань; так, у відповідь на докір Генріха він переходить у наступ. Аби в цій країні право мало силу, новому королю не слід зневажати представника цього права. Натомість Генріх наполягає, що спогади поміж ними двома постають, наче низка принижень:

How might a prince of my great hopes forget
So great indignities you laid upon me?
What! Rate, rebuke, and roughly send to prison
Th'immediate heir of England! Was this easy?
May this be wash'd in Lethe and forgotten? (2 H IV; V, 2, 68–72)⁹³

Чи міг би принц з покликанням високим
Забути кривду, що зазнав від вас?
Англійського престолу спадкоємця
Ганьбить, сварити, кинуть до в'язниці!
Чи то замало вам? Чи ту образу
У Лету кинувши, забути можна? (Пер. Д. Паламарчука)

⁹¹ «Most necessary 'tis that we forget / To pay ourselves what to ourselves is debt» «Ніхто так зле не платить борг нікому, / Як той, що завинить собі самому» (пер. Л. Гребінки), – говорить актор, що виконує роль короля, у шекспірівському «Гамлеті» (III, 2).

⁹² Цій темі Гаральд Вайнрих присвятив повчальну й переконливу книжку: *Lethe. Kunst und Kritik des Vergessens*, München 1997.

⁹³ William Shakespeare, *The Second Part of King Henry IV*, edited by A.R. Humphreys. The Arden Edition of the Works of William Shakespeare, London 1966, 165; *König Heinrich der Vierte, Zweiter Teil*, Shakespeares Dramatische Werke, übersetzt von A.W. v. Schlegel und L. Tieck, hg. v. Hans Matter, Bd. 8, Basel 1979, 363.

Це питання про забування знову провокує суддю перейти в наступ: принц на досить довгий час забув про верховенство і значущість права: «Your Highness pleased to forget my place, / The majesty and power of law and justice» (Ваша світлість зажадали забути про моє місце, / про велич і силу закону та справедливості). Через поняття згадування й забування здійснюється радикальне переформування ідентичності. Цей процес унаочнюється на трьох рівнях, на кожному з яких метафорично спостерігається кожного разу нове визначення стосунків батька і сина. Спочатку новий король, готовий, наче батько, дарувати втіху й допомогу, радить тим, хто оплакує смерть його батька: «I'll be your father and your brother too; / Let me but bear your love, I'll bear your cares» (Я буду вашим батьком і братом водночас; подаруйте мені вашу любов, і я візьму на себе ваші турботи). Десь посередині зустрічі суддя настійливо закликає його уявити себе батьком із сином, що образив королівську гідність: «Be now the farther and propose a son <...> / Behold yourself so by a son disdain'd» (Уявіть себе батьком <...> як би ви самі поставилися до такої неповаги з боку сина). Наприкінці Генріх зрештою простягає йому руку зі словами: «There is my hand. / You shall be as a father to my youth» (Ось моя рука. Будьте мені батьком, поки я молодий).

Оскільки *легальність* трона наступництва встановлюється згідно з принципом спадкоємства, *легітимність* нового володаря вимагає не стільки його особистої гідності, скільки доказу. Цей доказ наводиться через перетворення його ідентичності, драматизованої у цій сцені як боротьба спогадів. Спогади принца, пережиті ним приниження, мають бути перетворені на спогади нового короля, який наразі має захистити право, що його дотепер зневажав. Його повна легітимізація буде засвідчена лише після того, як король добровільно зійде з позиції символічного батька на позицію сина, пройшовши шлях назад від суверенного володаря до слухняного й мудрого порадника. В цьому рукостисканні – жесті, приголомшливому для доби абсолютистського правління, – сила підкоряється праву. Досі все гаразд. Але за будь-яку перебудову ідентичності доводиться платити. В цьому разі це відмова від своїх колишніх товаришів-гультяїв. Після зміни ідентичності новий король більше не впізнає свого старого товариша Фальстафа, якого він грубо від себе відштовхує. Він так само відрізаний від своїх більш ранніх спогадів, як і той, хто щойно прокинувся, від свого сну.

I know thee not, old man. Fall to thy prayers.
 How ill white hairs become a fool and jester!
 I have long dreamt of such a kind of man,
 So surfeit-swell'd, so old, and so prophane;
 But being awak'd I do despise my dream. (2 H IV; V, 5, 47–51)⁹⁴

Не знаю
 Тебе, старий. На бога, схаменися!
 Блазенство й жарти сивизні не личать!
 Я довго в снах такого діда бачив:
 Як ти роздутий він од ненажерства,
 Старий і влізливий. (Пер. Д. Паламарчука)

Це здійснене в знаках «роботи ідентичності» переформування пам'яті (Ерих Шьон) слід чітко відрізнити від цілеспрямованого маніпулювання пам'яттю, до якого вдається Ричард III. Він розпоряджається своїми спогадами не менш віртуозно, ніж інсценує свої почуття. Це особливо вражає в сцені, де він у присутності вдови, сина якої він же й убив, домагається руки її доньки. Цю безсоромну вимогу він проголошує актом спокути, як сплату за минулі страждання. Саме тому він лицемірно радить королеві цілюще забуття:

So in the Lethe of thy angry soul
 Thou drown the sad remembrance of those wrongs
 Which thou supposest I have done to thee. (R III; IV, 4, 251–253)⁹⁵

Аби ти в Леті гнівної душі
 Сумні втопила спогади про кривду,
 Що я тобі неначе заподіяв. (Пер. Б. Тена)

Але вона поводиться точнісінько навпаки: вона нагадує йому про його криваві вчинки. Ричард шодуху чинить спротив: «Nay not on that string, madam; That is past» (Не чіпайте цих струн. Це вже минулося). Як той, хто завинив, він вельми зацікавлений у тому, щоб скинути тягар минувшини в обмін на майбутнє: «Скажіть, чим буду я, не чим я був; / Не що я заслужив, що заслужу я» (пер. Б. Тена) (Plead, what I will be, not what I have been; / Not my deserts, but what I will deserve.). Однак для Єлизавети це пропонування забування рівнозначне знищенню ідентичності. «І щоб для себе я себе забула?» (пер. Б. Тена) (Shall I forget myself to be myself?). Він, утім, зміг передбачити точнісінько цю саму відповідь, щоб висміяти її як «shallow changing woman» (мінливу,

⁹⁴ William Shakespeare, Second Part of Henry IV, нім.: 372.

⁹⁵ William Shakespeare, King Richard III: 377.

недалекоглядну жінку). Ця сцена зайвий раз підтверджує жено-ненависницький топос, згідно з яким жінки є мінливими й безхарактерними. Проте Ричардові III, як ми побачимо, так само не просто було позбавитися власних спогадів. Духів, що відвідали його напередодні вночі, можна зрозуміти як повернення витісненого; на переконання Єлизавети, вони є підсумком провини, яку сумління повертає у свідомість смертного грішника, щоб подарувати йому останній шанс на спокуту й каяття⁹⁶. Цьому останньому наступові спогадів Ричард протистоїть завдяки тому, що без вагань ампутував власне сумління: «Совість – це слово для боягузів» (пер. Б. Тена) (Conscience is but a word that coward use) (V, 3, 310).

У цьому місці доречно сказати декілька слів щодо жіночої пам'яті в історичних драмах Шекспіра⁹⁷. Як об'єкти чоловічої любові жінки є мінливими, подібно до вдови, переконаної Ричардом; як ті, що пережили своїх чоловіків і синів, що загинули переважно насильницькою смертю, вони, навпаки, являють собою персоналізовану пам'ять про страждання й провини. Крім Жанни Д'Арк, жодна жінка з шекспірівських історій не пішла з життя в насильницький спосіб ані на сцені, ані поза нею⁹⁸. Вони несуть із собою у теперішній час траур і ненависть із минулого; жінкам випадає грати роль «*remembrancer*» – так за середньовіччя називали збирачів боргів⁹⁹. Вони є «*фуріями згадування*», що розносять довкола травматичні образи провини й залякування. Особливо прикметні ці ролі в першій і третій драмах обох те-

⁹⁶ Про цю совість як останню інстанцію протиборчих спогадів пише Полідор Вергілій: «*a conscience... which, through thought at none other time, yeat in the last day of our life ys woont to represent to us the memory of our sinnes commyttyd, and withal to shew unto us the paynes immynent for the same, that, being upon good cause penitent at that instant for our evell led lyfe, we may be compellyd to go hence in heavynes of hart*» (совість... про яку ми згадуємо лише в останній день нашого життя, має показати скоєні нами гріхи і ті страждання, якими ми маємо сплатити за них, що змушує нас до каяття через життя, яке ми прожили так погано, і це може примусити нас шукати раю). Цит. за Lily V. Campbell, *Shakespeares Histories: Mirrors of Elisabethan Policy*, San Marino 1947, 60 f.

⁹⁷ Ґрунтовно про це у Nicole Loraux, *Die Trauer der Mütter. Weibliche Leidenschaft und die Gesetze der Politik*, Frankfurt a. M. 1992, яка також детально зупиняється на шекспірівських історичних драмах.

⁹⁸ Єдиний виняток становить Anne Neville, *Gamahlin des jungen Edward und spätere Richards III*.

⁹⁹ Peter Burke, «Geschichte als soziales Gedächtnis», в: A. Assmann, D. Harth, Hgg., *Mnemosyne*, Frankfurt a. M. 1992, 289–304; тут: S. 302.

тралогій. У «Ричарді II» це вдова вбитого Томаса Глостера, що приносить у п'єсу невідшкодовану передісторію й закликає до помсти. В «Ричарді III» королева Маргарита вступає до драми в ролі втілення передісторії, в якій вона більше не діє, а лише займає коментаторську позицію хору. Вона являє собою алегорію іпотеки з накопиченими зобов'язаннями; її присутність у першому й четвертому актах робить непідконтрольною отруйну силу спогадів, які разом з усією міццю витісненого прориваються на сцену й виражаються у пророцтвах загибелі. Маргарита, що на противагу іншим жінкам пишається стародавністю власних страждань, є разом із тим їх бухгалтеркою; вони не тільки оповідає, а й вираховує й розраховує їхню співвідносну силу. Вона виступає як утілення Немезиди, мстивих спогадів громадянської війни, що досягає своєї кульмінації в катастрофічній загибелі.

2. Спогад та історія

Пам'ять жінок, мов чорна хмара, супроводжує теперішні події. Те саме стосується мстивих спогадів чоловіків. Вони відіграють роль двигуна, що надає руху фатальній історичній динаміці громадянської війни. Можна сказати, що остання живиться особами, які не можуть забути¹⁰⁰. Головний носій руйнівного протиспогаду, старий Мортімер, котрий у мить своєї смерті просто-таки передає його у спадок своєму племіннику Ричардові Плантагенету з династії Йорків (I НVI; II, 5). Цей протиспогад зрушує історичну динаміку повстань, а пізніше – і війну Червоної та Білої троянди.

Послідовність історичних драм Шекспіра починається зі сцени, де правителеві не щастить взяти під контроль власні спогади. Зусилля, спрямовані на те, щоб залагодити чвари й зміцнити мир, не мають успіху; боротьба спогадів не вщухає. В цьому завданні зазнають невдачі також інші правителі після Ричарда II. Його рецепт залагодження міжусобиць простий, але не придатний до використання. Він полягає в імперативі забути: «Забудь, прости, навчись і примирись» (Forget, forgive, conclude and be

¹⁰⁰ Тому Макіавеллі попереджає завойовників міста про пам'ять його мешканців, яка не дає так просто себе завоювати: «Ще одне, що завойовник може зробити або відвернути: мешканці ніколи не забувають, якщо тільки вони не посварені одне з одним і не розділені, про свободу та свої старі спогади, звертаючись до них кожного разу зі щонайменшого приводу». Der Fürst, Stuttgart 1955, 19.

agreed) (RII; I, I, 156)¹⁰¹. Утім, якби забування так просто дало підпорядкувати себе вищій інстанції, то не траплялося б подальших інтриг, плутанини й катастроф – життя повернулося б до річища доісторичної гармонії. Однак на практиці виявляється, що наказ пам'ятати, закріплений у феодальному кодексі, який вимагає помсти за образу честі, сильніший за наказ забувати, виданий монархом. Саме тому турнір має потягнути за собою Боже правосуддя. У двобої король відпускає свого кузена Болінгброка зі словами: «Жалітись можна нам, за мертвих мстити – ні» (Lament we may, but not revenge three dead) (RII; I, 3, 58). Потому допускається лише одна форма спогаду: траур, де вшановується пам'ять про загиблих; і навпаки, спогад, в якому зберігається жало помсти, заборонений. Пам'ять про загиблих і ресентимент є формами спогаду з принципово різними стратегічними спрямуваннями. Там, де історія увічнюється як насильницький взаємозв'язок провини й помсти, все йде до того, щоб знайти з такої історії вихід. Це може відбутися лише через обмеження й приборкання отруйних спогадів, що надають руху фатальній динаміці. Відтак залагодження чвар і зміцнення миру може бути гарантовано досягнуто через гамування й трансформацію колективних спогадів.

«Forget, forgive, conclude and be agreed» – те, що Ричард безуспішно вимагає від учасників суперечки, складає ядро королівського привілею. На своїй посаді король імітує всемогутнього як бухгалтера історії. Як виконуючий обов'язки Бога на цій землі він утілює в цьому світі божественні афекти гніву й милосердя. В тому, як він силою закону може призначити забування, проявляється здатність перервати ланцюжок насилля, який сам себе репродукує. Амністія – назва для цієї спроможності правителя спокутувати політичну провину. «Clementia» («м'якість»), що виявляється при цьому, є не індивідуальною психологічною рисою, а громадсько-правовим актом. Стосунки, отруєні провиною та помстою, очищуються завдяки королівському забуванню, надаючи можливість почати все наново. Рівень історії, так би мовити, повертається назад до позначки нуль. Амністію не слід плутати з амнезією. Амнезія – це аморфне, несвідоме й недовиконане забування; амністія, навпаки, є цілеспрямованим забуванням, формою самопокладання й обмеження дискурсу, що вилучає певні події з історичного обігу¹⁰². Завдяки амністії розривається

¹⁰¹ William Shakespeare, King Richard II.

¹⁰² Повчальним щодо цього є витяг із нотатника Йоганеса Гроса, N.F.

деструктивний взаємозв'язок між провинною та помстою: вона є найважливішою передумовою для настання нової доби миру¹⁰³.

При цьому, звичайно, залишається проблема, яким чином наказове забування може бути запроваджене в дійсності. Бунтівники зазвичай не вірять в амністію, проголошену королем; вони побоюються, що в отруєній атмосфері стосунків немає місця довірі, тож сумнів і підозра підривають будь-який подальший вияв лояльності. Саме тому Вустер на початку зовсім не прагне повідомити повстанцям про амністію, проголошену королем:

It is not possible, it cannot be,
The king should keep his word in loving us;
He will suspect us still. (1 HIV; V, 2, 4–6)¹⁰⁴

Не може бути, що король дотримає
Свого слова. (Пер. Д. Паламарчука)

Впевненіше поводить ся архієпископ Йоркський, який докладно прояснює принципи амністії, не підозрюючи, що в цьому випадку вона є лише військовою хитрістю:

No, no, my lord, note this: the King is weary
Of dainty and such picking grievances;
For he hath found, to end one doubt by death
Revives two greater in the heirs of life:
And therefore will he wipe the tables clean,
And keep no tell-tale to his memory

87. Продовження у *Zeitmagazin*: «Ніколи цього не виказуйте, але продовжуйте обмірковувати!». На наших теренах відомим і часто цитованим є так званий пароль французького реваншизму після анексії Ельзас-Лотарингії 1871 р. Йдеться про німецьке розуміння прислів'я «Persons-y toujours, «n'en parlons jamais», яке використав Гамбетта у своїй промові 1872 р. в Шамбері і в якому наголос ставиться на другій, заключній, половині «n'en parlons jamais». Це дипломатичне формулювання наприкінці сімдесятих дало Клемансо привід докоряти Гамбетті у заздальгидь спланованій підготовці миру між Францією та Німеччиною через «хитромудре прийняття відмови». Вислів став крилатим лише у нас, навряд чи його можна знайти у французьких питатниках.

¹⁰³ Nicole Loraux, «L'oubli dans la cité», у: *Le Temps de la Réflexion I* (1980) торкається закону в афінському полісі, відповідно до якого має бути покараний той, хто після законного примирення знову згадує конфліктний випадок. Див. також «De l'amnistie et de son contraire», в: *Usage de l'oubli*, Paris 1988, 24–26; Lucian Hölscher, «Geschichte und Vergessen», у: *Historische Zeitschrift*, Nr. 249 (1989), 1–17.

¹⁰⁴ Shakespeare, *The First Part of Henry IV*.

That may repeat and history his loss
To new remembrance. (2 H_{IV}; IV, 1, 197–204)¹⁰⁵

Зважте, що король
Стомився од безладдя і затямив,
Що, ворога згубивши, наживе
Собі ще більших двох в його нащадках.
Тому захоче на своїй таблиці
Зітерти все, намовників прогнати,
Щоб сліду не залишилось того,
Який у пам'яті будити може. (Пер. Д. Паламарчука)

Шекспір указує на подальше ускладнення здійснення амністії. Правитель може виявити милосердя й подарувати амністію лише тоді, коли йдеться про провину іншого. Коли ж йдеться про його власну провину, тоді він стає підсудним вищій інстанції прощення й забування. Це стосується Ричарда II, чий заклик до забування й прощення виявляється слабким, тому що тут вплетена його власна провина. Він ухиляється від того, щоб відкрито визнати свою провину, що призвело б до позбавлення його влади, і замість необхідного ритуалу відвертої анамнези вдається до добровільного створення дзеркального образу самого себе, театралізовані жести й хитросплетіння якого дозволяють уникнути справжньої зустрічі із самим собою та проблеми сумління. Його наступник, узурпатор Болінброк, так само відзначений особистою провиною. Він стає уособленням короля, який мешкає під темним покрывом власних спогадів¹⁰⁶. Підніжжя його трону становить тягар провини його сумління. Зректися цього фундаменту його служби зовсім не просто; отож, єдине, що йому залишається-

¹⁰⁵ Shakespeare, *The Second Part of Henry IV*.

¹⁰⁶ Характерна прикмета заборгованості перед його совістю – безсоння. Його нездатність спати є нездатністю забути:

«O sleep! O gentle sleep!
Nature's soft nurse, how have I frighted thee,
That thou no more wilt weight my eyelids down
And steep my senses in forgetfulness?» (2 H_{IV}; III.1, 5 ff.)

Сон! О любий сон!

Природи нянько добра, чим же я
Тебе сполохав, що склепить не хочеш
Повік моїх? Чом не даєш забути
Думок смутних. (Пер. Д. Паламарчука)

Томас Мор зображує Ричарда III як безиритульного правителя, що втрапив спокій через безсоння і «stormy remembrance», пор. *The English Works*, ed. W.E. Campbell, London and New York 1927–31, I, 433.

ся, — це спокута. Він планує здійснити хрестовий похід на Єрусалим як ритуал каяття, при цьому сум'яття на фронтах громадянської війни має бути подолане завдяки тому, що силу бойового духу буде спрямовано проти єдиного доленосного зовнішнього ворога — язичників. Відтак хрестовий похід — не стільки релігійна місія, скільки політична стратегія: спрямовуючи увагу на спільний проект, він відволікає її від внутрішніх суперечностей. У термінології психоаналізу він виконує функцію маскувального спогаду. Концентрування на доленосному зовнішньому ворогові має дозволити відвернути небезпеку з боку ворога внутрішнього¹⁰⁷. У цьому й полягає славнозвісне політичне вчення, яке Генріх IV передає своєму синові в годину смерті:

Therefore, my Harry,
Be it thy course to busy giddy minds
With foreign quarrels, that action hence borne out
May waste the memory of the former days. (2 H_{IV}; IV,5, 212–215)

Гаррі, сину,
На чужині війною заклопотуй
Бунтарські голови: лиш там безслідно
Зітреться з пам'яті усе минуле. (Пер. Д. Паламарчука)

Генріх IV сподівається передати корону, що тримається на його стурбованому чолі, у правовий спосіб, плекаючи надію на те, що його син прийме її як наступник, а не як узурпатор. Він хотів би забрати всю захovanу в ній провину з собою в могилу.

Однак у шекспірівському космосі не існує індивідуалізованої провини; радше, вона зрушує цілий ланцюжок причин і взаємовпливів, цілковито захоплюючи індивідуальне життя. Саме тому син змушений і далі рахуватися з тим, що провинна батька зачіпає і його. Син має пригадати історію, тому що він поділяє тягар провини разом з іншими, він має рахуватись із необхідністю спокути. Під час молитви перед битвою при Азенкурі Генріх V присягає Богові, що цієї історичної миті він волів би забути провину його родини (пригадуючи водночас про її тягар):

No to-day, O Lord!
O not to-day, think not upon the fault

¹⁰⁷ Це вчення про агресивну зовнішню політику відтворюється від однієї до іншої доби. У XIX ст. Карлайл спрямовував внутрішні конфлікти назовні, розв'язуючи проблему класового протистояння через перенесення акцентів на нагальніше поняття раси. Згідно з його тезою, тевтонській расі (Саксонське королівство) було призначено правити світом.

My farther made in compassing the crown! (HV; IV,i, 298–300)¹⁰⁸

Забудь хоч на сьогодні, боже правий,
Той гріх тяжкий, що батько мій вчинив,
Корону здобуваючи англійську! (Пер. В. Ружицького)

Після цього він перелічує всі свої ритуали спокути, які мають здобути блага забуття від Бога: Ричард II був наново похований з усіма належними освяченнями й оплакуваннями, на його честь були зведені дві нові каплиці й, крім того, з нагоди вшанування дня його смерті був влаштований щедрий обід для бідних.

Генріх V важливий для нашого питання про взаємозв'язок між спогадом та історією ще й під іншим кутом зору. Завдяки спогадам, закарбованим у тілах солдатів, ми отримуємо можливість повернутися до детального розгляду тіла як носія спогадів. Тут слід знову детальніше зупинитися на сцені на початку драми, що демонструє, як зі спогадів створюється історія. П'єса починається стурбованістю кліру щодо того, що майно церкви може бути конфісковане вочевидь збанкрутілою владою короля. Щоб відвернути цю лиху долю, архієпископ і єпископ змушують короля, охопленого намірами експансії, пригадати Салічний закон¹⁰⁹. Разом вони утворюють унію юридичних радників, архіваріусів і філологів, тобто авторитетних розпорядників витоками історії. З їхнього витлумачення документів бере свій початок легітимність політичних домагань. Оскільки наслідки цього прочитання мають бути закарбовані в камені, вони повинні бути поза будь-якою підозрою у фальсифікації. Втім, правда історичного дослідження досягається не завдяки строму методичному потвердженню, як це відбувалося за доби критики першоджерел, а цілком залежить від сумління інтерпретаторів. У цьому епізоді архієпископ дає королю урок історії, присвячений генеалогіям, поділу на сфери управління та правилам спадкоємства, що були прописані більше, ніж півтисячоліття тому. Маючи цю інформацію, правитель набуває здатності ухвалювати політичні рішення. Мотив нападу на Францію є жагою експансії в теперішньому, що виправдовується через спогади про події, які відбулися ще п'ятсот років тому. Цей приклад добре демонструє те, як слід розуміти твердження Ніцше, «що наше життя вимагає історії»¹¹⁰. В цій

¹⁰⁸ William Shakespeare, King Henry V, нім.: 69.

¹⁰⁹ Правовий кодекс салічних франків (V–VI ст.), що визначав правила престолонаслідування. – *Прим. ред.*

¹¹⁰ Friedrich Nietzsche, *Unzeitgemäße Betrachtungen*. Zweites Stück: Von

сцені також унаочнюється думка Ганса Блюменберга про те, що традиція складається не з реліквій, а зі свідчень і заповітів, які демонструють нам практику «історичного фундаменталізму»¹¹¹.

Функцію легітимізації, подібну до історичного фундаменталізму, також має присягання міфічним ідеалам минулого. В зв'язку з цим Ніцше говорив про монументальне минуле, яке абсолютно неможливо відрізнити від міфічної фікції. Згідно з Ніцше, «монументальна історія» «обманює за допомогою аналогій: за допомогою звабливих подібностей вона викликає у сміливих дух відваги, а натхненних спонукає до фанатизму». Генріхові застережливо нагадують про його доблесних предків, а саме про тих, які виграли у французів не одну битву. Йдеться про зобов'язання перед зразковими постатями Едварда III та його сина Едварда, Чорного Принца, чий вчинки він покликаний повторити: «Пробуди пам'ять про цих хоробрих полеглих, / І понови їхні подвиги своєю сильною рукою» (*Awake remembrance of these valiant dead, / And with your puissant arm renew their feats*) (HV; I, 2, 115–116)¹¹². *Historia magistra vitae*, вірніше – *historia magistra regis* – історія є книгою, що навчає, а король – учнем, що тримає її в руках. Учитися в цьому контексті означає виводити прямі наслідки з повчального матеріалу історії на кривавих полях політичної битви за владу.

3. Спогад і нація

За часів античності історіописання розуміли головним чином як збереженні пам'яті. Це визначення історіографи елізаветинської доби запозичили в Геродота й Цицерона, оголосивши своїм найголовнішим ворогом – забування¹¹³. За часів Шекспіра історія й історіографія досі залишалися набагато тісніше пов'язаними між собою, ніж за доби історичних наук, але, втім, не настільки тісно, як за середньовіччя. Ланкою, що пов'язувала їх між собою, виступала давня богиня слави. Фама турбується

Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben. In: Sämtliche Werke. Band I, 258.

¹¹¹ Hans Blumenberg, *Die Lesbarkeit der Welt*, Frankfurt a. M. 1981, 375.

¹¹² Shakespeare, Henry V, 18.

¹¹³ В Едварда Голла, придворного хроніста династії Тюдорів (*The Union of thw two noble houses... Fols. Ccll f.*), «oblivion» (забуття) включає епітети: «the ancand enemy» (запеклий ворог), «the suckying serpent» (невблаганий змій), «the deadly darte» (смертельне жало), «the defacer» (нищитель).

про те, щоб звістки про історичні діяння передавались усною традицією, поезією чи за допомогою історичних книжок. Цезар вважався зразковим втіленням історичних героїв, який сам опікувався чутками про себе. «Поголос» і «valour» – терміни, в яких сучасники Шекспіра підносили патріотичну функцію історій до рівня національних історичних епосів¹¹⁴. Вони типово для свого часу наголошували на педагогічно-зразковій функції поезії, що виставляла перед очима глядачів гіпертрофовані моделі для наслідування і віддякування. Оскільки в подальшому педагогічний вимір п'єс змішався з пропагандистським, навряд чи можна дивуватися тому, що ми сьогодні знаходимо мало цікавого в такому підході. Однак відтоді, як історики на кшталт Ерика Гобсбаума й соціологи на кшталт Бенедикта Андерсона подали в новому світлі взаємозв'язок між формуванням нації та історичними спогадами через такі поняття, як «invented traditions» (винайдені традиції) або «imagined communities» (уявні спільноти), знову з'явилася можливість поставити старі запитання по-новому¹¹⁵. Я спиратимуся тут на дослідження цих учених, чий інтерес до культурних фікцій полягає не стільки в розвінчанні підрбок, скільки у визнанні історичної сили міфу. Така дослідницька перспектива дозволяє розрізнити п'ять основних аспектів нового поняття історії в драмах Шекспіра.

1. *Кінець історичного фундаменталізму*. Час Шекспіра принципово відрізняється від епохи, що вбачала в історії минуле як таке. Примирення ворожих сторін, якого не міг домогтися Ричард II, сто років потому зрештою досяг Генріх VII. Монархія Тюдорів виникла з історії, яка розвивалась як ланцюг нещастя, що жи-

¹¹⁴ Пор. Thomas Nashe, Pierce Penilesse his Supplication to the Diuell, у: Works, ed. R.V. McKerrow, I, S. 212 f. Thomas Heywood, An Apology for Actors, London, 1612, Scholars' Fascimiles & Reprints, New York 1941. Дух повернення патріотичного спогаду може бути легко поєднаний із духом політичної пропаганди, спрямованим на підсилення переваги англійців. Завдяки цьому кон'юнктура під час англо-французької війни знову склалася на користь прихильники Генріха, так що невинна тирада Ричарда III (V, 3, 328 ff) навіть була зустрінута оплесками, оскільки саме вона пізніше висловила у словах ненависть до чужого. Пор. А. С. Sprague, Shakespeares Histories – Plays for the Stage, London 1964, 3.

¹¹⁵ Eric Hobsbawm, Terence Ranger, eds., The Invention of Tradition, Cambridge 1983 (див. український переклад: Винайдення традиції / За ред. Е.Гобсбаума та Т.Рейнджера. – К.: Ніка-Центр, 2010. – Прим. ред.); Benedict Anderson, Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism, London, New York, 1990.

вилися енергією спогадів. Цей крок у «постісторію» монархія подала як міф позаісторичної золотої доби. Монархія Тюдорів належить до Нового часу, що по-новому поводитьься з минулим. Для цього слід вивести з обігу колишні форми використання історичних спогадів. Монархія Тюдорів уже не може собі дозволити виводити політичні домагання з поживклих давніх чуток однобічно, в історично фундаменталістський спосіб. Вона належить до нового національно-державного устрою¹¹⁶, в якому старі заповіти й свідчення стають непотрібними, «історичними». З минулого, що стало «історичним», більше не можна вивести політичних домагань. Минувшина вже не може, як колись, бути безпосередньо переведеною в майбутнє¹¹⁷.

2. *Від феодальної до національної історичної пам'яті.* Нова нація має відокремити себе від спогадів про минуле. До них передусім належать Немезида та Фама, мстиві й звитяжні спогади старого феодального ладу. За тих часів окрема людина розуміла себе не як індивіда, а як носія імені, як члена спільноти. Вона набувала ідентичності від цілого, частиною якого була. Індивіди скороминуші, тоді як генеалогічне дерево та родові ім'я, навпаки, безсмертне. В межах цієї етики вся пошана належала імені, яке слід було берегти від образи, ревно обстоюючи його честь і славу. Згідно з кодексом честі, цінності життя були повністю залежними від репутації бездоганного імені. Готовність віддати життя на користь доброго імені родини була одним із засадничих принципів феодальної етики.

Феодальна етика з її імперативами щодо спогадів стояла на перепоні великому цілому нації. Вона була настільки ж зайвою для особи як індивіда, так і для зрослої спільноти нації. Вона гарантувала ідентичність знатним могутнім сім'ям і разом із тим їхній соціальний статус, що мало бути подолане під час переходу до абсолютистської територіальної держави на світанку нової доби. Нація постає в Англії разом із абсолютистською територіальною державою. За нову основу ідентичності, що вивисувалася понад станами (але не скасовувала їх), править

¹¹⁶ До нового контексту «світової відкритості» відсилає НІВ I, 3; IV, 1.

¹¹⁷ Маколей порівнює Францію, що звільнилася від власної історії завдяки революції, з Англією, де не відбулося відповідного розриву між старим і новим. «Але там, де історія розглядається як скриня з паперами, від яких залежать права уряду і народу, там жага фальсифікації є непереборною». Цит. за: Reinhart Koselleck, *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*, Frankfurt a. M. 1984, 61.

патріотизм. При цьому національна історія перетворюється на вузловий пункт, який заміщує собою конфліктні, суперечливі спогади. Місце феодальної історичної пам'яті заступає національна з притаманною їй історією як колективною генеалогією англійського народу.

Відділяти себе від старих спогадів не обов'язково означає себе забувати. «Forget, forgive, conclude and be agreed» – так звучить гасло, що стоїть на хронологічному початку історії. Наприкінці, правда, знаходиться не прощення і забування антагоністичних сторін, а спільні спогади нації, що були записані в нових історичних роботах доби Тюдорів. У цих працях старі спогади були передані землі й разом із тим трансформовані. Хроніст Голл зазначає у присвяті до своєї хроніки про громадянську війну: «Сімейна історія яких дворян і аристократів найдавнішого походження не була отруєна цим неприродним розколом!»¹¹⁸. Шекспір як ніхто інший досяг віртуозності у мистецькій переробці цього історичного матеріалу свого часу. Феодальна історична пам'ять була переведена ним у національну, феодальний етос – у національний. У новій історії індивід розуміє себе частиною всеохопної ідентичності. На місці сакралізованої крові й легітимації через походження постає ідентифікація зі спільною історією; на місці феодальної сакралізації імені – патріотична пошана до нації. Родинна гордість перетворюється на національну¹¹⁹.

3. *Історичний спогад як формування ідентичності.* Спосіб використання історії також зазнає фундаментальних змін. До цього часу адресатами й розпорядниками історіописання, як ми бачили, були королі, оскільки вони мали виняткове право на те, щоб робити історію. Нація постає поряд із королем як новий суб'єкт історії, цим самим перебираючи на себе повноваження її адреса-

¹¹⁸ Edward Halle, *Dedication to the King, The Union of Two Noble and Illustre Families*, цит. за: Lily B. Campbell, *Shakespeares Histories: Mirrors of Elisabethan Policy*, London 1964, 69.

¹¹⁹ У цьому сенсі Zdenek Stribrny, «Henry V and History», у: *Shakespeare in a Changing World: 12 Essays for the 400th Anniversary of his Birth*, вид. Arnold Kettle, London, 1964, вилучає протистояння між Францією та Англією, зображене Генріхом V: «the whole conflict between France and England is presented as an encounter between the surviving feudal order and the English nation-state as it developed in Shakespeare's own time» (увесь конфлікт між Францією й Англією поданий як зіткнення між феодальним ладом, який ще зберігся, та англійською національною державою, яка розвинулася за доби Шекспіра).

та й носія. З цією зміною адресата відбуваються структурні зміни і в історичних спогадах. Їхнім першочерговим завданням більше не є інструктаж або легітимізація правителя, а є формування колективної ідентичності. Використання історії з метою побудови ідентифікації Ніцше позначив як «антикварне». Під цим мається на увазі пієтет до тих, «хто з вірністю і любов'ю озирається в той бік, звідки він походить, де він відбувся; <...> Історія його міста стає для нього його власною історією; він сприймає мури, ворота з вежами, припис міської ради, народне свято як розмальований щоденник своєї юності й віднаходить у всьому цьому себе самого, свою силу, свою старанність, своє бажання, своє судження, свої дурість і примху»¹²⁰. Формування нації і (антикварний) спогад про історію перебувають у тісному взаємозв'язку одне з одним. До цього проекту разом з істориками були залучені поети й драматурги; шекспірівські драматичні історії – і про це не можна забути – це передусім внесок в історичне формування нації, а не у світову літературу. Історичне тут не слід плутати з істористським. Шекспір на відміну від пізніших інсценізацій описував в історіях не минуле, а сучасність. Сприйняття історії як минулого було звичним від часів середньовіччя. Натомість новим було перетворення історичної сцени з моральної на патріотичну інституцію. Кольридж зачіпає саме цей аспект, коли вказує на дух патріотичного спогаду (*spirit of patriotic reminiscence*), що пронизує історичні драми Шекспіра¹²¹. Цей влучний вислів зайвий раз потверджує зміну адресата шекспірівських історичних постановок. Вони більше не є ні основним курсом у вихованні принца, ні моральним повчанням про зліт і падіння; їхніми адресатами не є ні окремі королі, ні християни в цілому, а є англійська нація, що одночасно перетворюється на носія спогадів про власну історію. Національна єдність, що на полі битви при Азенкурі спланила в єдине ціле англійців, валлійців, ірландців і шотландців, знаходить своє відображення в театрі як інтеграція різних станів і життєвих форм. При цьому не нівелюються й не скасовуються ні етнічні й регіональні, ні соціальні відмінності, радше вони включаються до загальної рамки нової спільної іден-

¹²⁰ Friedrich Nietzsche, *Unzeitgemäße Betrachtungen. Zweites Stück: Von Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben*. In: *Sämtliche Werke*. Band I, 265.

¹²¹ Samuel Taylor Coleridge, *Shakespearean Criticism*, London 1967, ed. Ransom, II, 143.

тичності. Національна армія та національна сцена є органами цієї нової колективної ідентичності. За передумови колективних ідентифікаційних зв'язків історичні спогади більше не переходять безпосередньо в торгівлю історією¹²². Навпаки, радше спогад заміняє торгівлю, наче засув, що тримає минуле під замком. Оскільки те, що навчається згадувати, повторювати більше не потрібно. Повторне програвання історії в театрі постає замість того злостивого рекурсивного примусу з боку історії, символом якого виступає ангел помсти королеви Маргарет.

4. *Меморіалізація історії*. Історична освіта включає драми щонайменше трьох видів: уроки історії, тлумачення історії і монументалізація історії. Кожен із цих видів характеризується своєрідним зв'язком із пам'яттю. Драми є уроками історії для народу, оскільки саме вони не тільки демонструють, а й змушують дослухатися до певного фундаментального знання, що включає відомості про генеалогії, зміну династій і битви¹²³. Тлумачення історії виступають на розлогому тлі, в яке Шекспір вплітає свої оповіді. Зібрані разом, окремі драми являють собою легкий для запам'ятовування образ на кшталт аристотелівської фабули з початком, серединою й кінцем. Початок — це зародок, з якого розпускаються перші паростки англійської громадянської війни. Цей *initium malorum*¹²⁴ проявляється через скинення законного трона наступника Ричарда II Генріхом Болінброком. Середина, де відбувається битва при Азенкурі, являє собою славнозвісну кульмінацію у низці провин, інтриг і катастроф. Кінець — це подолання розбрату й громадянської війни в злагоді монархії Тюдорів, що виводить з історії незгод до царства вічного миру. Від такого завершення історія набуває свого смислу, причому ми можемо прирівняти «смысл» (*Sinn*) до «напрямку» (*Richtungssinn*).

¹²² Отже, ще важливішою стає потреба у відкритій комунікації, оскільки за допомогою цензури важко утримувати контроль.

¹²³ Це завдання було виконане ще перед Шекспіром у п'єсах-хроніках. Вони зображували англійську історію з її найвагомішими рисами від часів завоювань до сучасності, по-справжньомукладаючи її у голови слухачів. Я вживаю тут анахронічне поняття «*Bildung*», яке з'явилося, власне, лише наприкінці XVIII ст., і використовую його в точному термінологічному значенні як знання про ідентичність на протипагу знанню про речі. За раннього Нового часу, в період зародження національно-територіальної держави, історичні звістки становили основу знання нації, спрямованого на укріплення ідентичності.

¹²⁴ Початок негараздів (*лат.*). — *Прим. ред.*

Драми є монументалізаціями історії в тому сенсі, що вони унаочнюють незабутніх героїв і сцени. Незабутнім є те, що навантажене афективно. Під монументалізацією мається на увазі естетичне ушільнення й піднесення події до рівня яскравого пам'ятного образу.

Літературознавці зазвичай намагаються пов'язати естетизацію зі зростанням ступеня необов'язковості та дистанції; тут же естетизація, навпаки, означає унаочнювання абстрактного знання про історію. Естетичне образотворення стоїть на службі мнемofільного формування точної пам'яті. При цьому історія, поезія та пам'ять щільно поєднуються одне з одним. Тут слід анонсувати два поняття, до яких ми детальніше звернемося пізніше: за допомогою «агентів уяви» Шекспір створив особливі «формули пафосу», за якими історія була записана на скрижалях національної пам'яті.

5. *Створення національного міфу.* Завдяки історичним драмам Шекспір став співучасником процесу творення нового національного міфу. Він зробив внесок у позначення контурів національної ідентичності, яка, як відомо, набуває своєї виразності саме через відмежування від чужого. Кордони, що проходили у відповідності до феодалного розподілу земель, у ході національної інтеграції були винесені назовні. При цьому внутрішні конфлікти знайшли своє розв'язання у зовнішніх. Цей процес насамкінець має бути проілюстрований однією важливою деталлю. Йдеться про проблему національної фами. Остання становить частину національної пам'яті, спрямовану в майбутнє. Як і монументальні та міфічні ідеали минулого покликані до того, щоб надати теперішньому (словами Ніцше) «сили, старанності, задоволення, судження», так само патріотичні вчинки сучасності були спрямовані на те, щоб закарбуватись у пам'яті наступних поколінь. Феодалний етос, що ставить недоторканість імені вище за недоторканість тіла, змінився на патріотичний, який вимагає віддати життя заради спільноти¹²⁵. Готовність до смерті й обіцянка увічнення

¹²⁵ Я розрізняю тут дві форми націоналізму – секулярну й сакральну. Секулярний націоналізм можна визначити переважно через право, яким громадяни користуються з метою самозахисту як індивіди; сакральний – через обов'язки, які покладаються на них як членів спільноти. Звичайно, ці обов'язки мають сприйматись не як примус, накладений ззовні, а як внутрішня потреба. Головний громадянський обов'язок у сакральному націоналізмі полягає в готовності віддати життя за батьківщину. Щоб досягти такої готовності, члени спільноти мають пройти глибинне символічне ви-

нероздільні. Ця єдність виявляє ядро політичної теології нації. Сакральний націоналізм не є винаходом XVIII і XIX ст. Еврипід, як уже згадувалося на початку, закликав його у своїй «Іфігенії в Авліді». Ця драма вчить правильного ставлення до патріотичної жертвовної смерті. Для цього на першому повчальному кроці розкривається вся гірка абсурдність і беззмістовність відповідної вимоги. Втім, ця спрямована на власне переживання позиція зазнає перетворення на другому кроці, на якому власна смерть пов'язується з колективною смертю нації. Іфігенія, що вивчила свій урок, тепер може дати його солдатам. Вона проголошує: «Я матиму не могилу, а пам'ятник!».

У Генріху V поєднання жертвовної смерті з національною пам'яттю виливається у важливу сцену урочистого святкування. Перед тим як вирушити на битву при Азенкурі, тобто задовго до того, як стане відомий підсумок боротьби, король уже передбачає нестримний поголос прийдешніх днів. Він провіщає, що сплавить націю в єдину в своєму роді спільноту спогаду. Хоробрі воїни, що повернуться додому, святкуватимуть щасливу річницю битви до кінця свого життя, виставляючи перед очі свої рубці, переказуючи свої подвиги й славлячи полеглих товаришів. Ця звістка призначена для передання від батька до сина. День битви, день святого Криспіна, стане точкою відліку національної меморіальної пам'яті. Отже, імена святих у церковному календарі будуть змінені на імена національних героїв:

And Crispin Crispian shall ne'er go by,
From this day to the ending of the world,
But we in it shall be remembered. (HV; IV,3, 57–59)¹²⁶

Цей день святих братів на віки вічні
У пам'яті залишиться людській.
А разом з ним і нас запам'ятають. (Пер. В. Ружицького)

Шекспір чітко відділив англійський меморіальний стиль від французького. На прикладі цього добре вивчати моделювання культурної ідентичності та національних розрізень *in statu*

ховання, в ході якого цінності соціальної безпеки та тілесної неушкодженості будуть замінені на «вищу» цінність жертвовної смерті. Індивід стає громадянином сакральної нації в повному сенсі тоді, коли він що цінність інтеріоризує.

¹²⁶ William Shakespeare, King Henry V, нім.: 74.

nascendi¹²⁷ ¹²⁸. Англійський меморіальний стиль у Шекспіра відзначається народною невимушеністю і святкуванням у вузькому колі родини. Учасники події самотужки влаштовують поминання. Зовсім інакше у меморіальному стилі французів. Тут так само ім'я церковного святого Діонісія замінили на ім'я святої нації, Жанни Д'Арк. Але тими, хто вшановує пам'ять, тут є не учасники події, а функціонери церкви, священники й монахи, які простують вулицями у пишних процесіях. Молодій жінці після її смерті слід спорудити піраміду; на свята її прах, захований у коштовній гробниці, має бути вшанований привселюдно¹²⁹. Пишнота римсько-католицького церемоніалу, так як він мав бути організований на честь французьких святих, являє собою повний контраст до інтимного обряду зі вшанування пам'яті англійців, які демонструють своїм дітям рубці й оповідають про власні подвиги, відкидаючи ідолопоклонство на користь спорудження пірамід лише у серцях патріотів.

Тезу про те, що спогади відіграють головну роль у шекспірівських історіях, можна довести кількома способами. При цьому виявляється, що спогади є чимось зовсім іншим, аніж цілісною силою. Їхня оцінка проблематична також через те, що єдиний ефект, якого вони досягають, уперше виявляє себе у констеляції дій. Однак передусім стає зрозумілим потенціал конфлікту, даний разом з односторонньо орієнтованими спогадами. Боротьба спогадів є боротьбою за тлумачення дійсності; це боротьба, що призводить до розколу індивідів, а також до протистояння партій у громадянській війні.

Отже, «згадуване минуле» не слід прирівнювати до незацікавленої обізнаності в минулому, яке ми називаємо «історією». Перше тісно пов'язане з начерками ідентичності, тлумаченнями сьогодення, домаганнями значущості. Так, питання про спогади зачіпляє сутність політичної мотивації та формування національної ідентичності. Те, що ми спостерігаємо в цьому випадку, можна порівняти з плазмою, з якої народжуються спільнота й ідентичність і бере свій початок історія. Дослідження культурної

¹²⁷ В образі Генріха V утілено не лише ідеального правителя, а й англійський національний характер. Хоробрість, усвідомлення власної відповідальності й *піетет* належать до традиційних чеснот правителя, тоді як скромність, ворожість до риторики й народництва, є, навпаки, рисами нового англійського національного духу.

¹²⁸ *In statu nascendi* – у стані зародження (лат.). – Прим. ред.

¹²⁹ I HVI; 1,6, 19–29.

пам'яті, що відділяють себе від питань про мнемотехніку, мистецтво пам'ятати й запам'ятовувати, наштовхується на вірулентність спогадів як двигун дії та самовитлумачення. Вони є внеском, уживаючи чарівне французьке слово, в історію *imaginaire*. При цьому зрозуміло, що це уявне зовсім не дорівнює фікції або фальсифікації, а, навпаки, є виробленням і відкриттям, тобто тією роботою з конструювання, що лежить в основі всього культурного¹³⁰.

Проблема спогадів у шекспірівських історіях зустрічається на різних рівнях, розрізняючись за ступенями складності. Ми можемо позначити ці рівні як інтратекстуальні, контекстуальні та текстуальні. Перший, *інтратекстуальний*, рівень — це рівень фігури. Тут ідеться про мотивації до дії, про енергетику людських передбачень і обмеженість людського бачення. Другий, *контекстуальний*, рівень залучає адресатів до драми. Тут ідеться про трансформацію історії в національний міф. На цій сходинці відбувається подолання боротьби суперечливих спогадів у колективному спогаді, визначальному для спільності нації. Цей спогад більше не вказує адресатам безпосередньо на те, що вони мають робити, а вказує на те, ким вони є. Вони навчаються сприймати себе як групу, що перетворилася на історичну й пронесла крізь історію — оскільки кожен історичний шлях є окремою стежиною — ознаки власної неповторності.

Цей погляд на шекспірівські історії як на національний міф також відкриває очі на роль літератури в історичному процесі. Історія постановок цих драм довела їхню придатність для служби на користь політики. Якщо шекспірівський поштовх до націєтворення, що надійшов разом із ними, більше не був актуальним для розколотого покоління, яке постало у міжконфесійній громадянській війні, то його драми охоче використовували задля реалізації пропагандистських цілей імперії. Все це, однак, не пояснює, чому подібне використання тривало й далі, досі залишаючись визначальним для прочитання та постановки шекспірівських п'єс. Тепер вони належать не тільки до національної літератури — і тут

¹³⁰ Бенедикт Андерсон (*Imagined Communities*, 15) відмежовується від Ернста Гелнера, «котрий так прагне показати, що націоналізм маскується фальшивими претензіями на те, що він прирівнює “винайдення” радше до “вироблення”, “хибності”, аніж до “уявлення” та “творчості”. Він має на увазі, що існують “істинні” спільноти, які можна співвіднести з націями. Насправді, все спільноти більші за первісні села, де всі знають одне одного (а можливо, і ці також), є уявними».

я переходжу до третього, *текстуального*, рівня, — а й до світової. Шекспір повівся з історичним матеріалом не як історик, а інсценував його як драматург, спершу надаючи значення безпосереднім ефектам на сцені. Саме тому він турбувався про різні контрасти, накалювання напруги й часову динаміку, скандальні сцени, пафос і не в останню чергу гумористичні ефекти. До цієї вербально й візуально насиченої обробки історичного матеріалу додається ще один рівень — рефлексивний, на якому до п'єси вноситься антропологічний кут зору й критика з позиції скептицизму. Навіть коли меморіально-політичний ефект утрачає свою силу й уже не реактивується, драматична сила й антропологічна рефлексія п'єс на текстуальному рівні ще довго лишається життєздатною. Сьогодні шекспірівські історії не говорять нам ані того, що ми маємо робити, ані того, ким ми є. Але вони показують нам те, як конституюються ідентичності та як дорого може коштувати це формування, як у випадку юного короля Генріха V, котрий змушував перебудовувати власну пам'ять чи не щодня й більше нічого не хотів знати про співучасників злочинів своєї юності. Отже, цікавість і захоплення цими п'єсами досі не полишають нас не тому, що вони пропонують ідентичності, а тому що вони все ще наочно демонструють, як ці останні продукуються й демонтуються.

4. Епілог у театрі

Одному акторові, що мав досвід виконання королівських ролей у шекспірівських драмах за лейтмотивами війни Червоної та Білої троянди, належить прикметний спогад щодо його роботи в театрі. Актора звати Петер Роггіш, а його текст, присвячений режисерові Петерові Паліцшу, розпочинається з недописаного й незрозумілого вірша:

Поступово ми задовольняємось тим,
Щоб бути лише спогадом... коли це було?^{131 132}

Тут ідеться про уламок спогаду, так, як він закарбувався в пам'яті актора. 1993 р. Роггіш писав щодо цього:

¹³¹ Peter Roggisch, «Der Suchmonolog. Arbeit mit Peter Palitzsch», in: Rainer Mennicken, Hg., Peter Palitzsch, Regie im Theater, Frankfurt a. M. 1993, 67–77; тут: 67.

¹³² В усіх випадках, коли прізвище перекладача не вказано, переклад поетичних питат належить перекладачеві цієї книжки. — *Прим. ред.*

«Саме так або схожим чином розпочинається монолог короля Генріха VI. *Війна троянд*. Коли це було? Я гадаю 1967–1968-го. Сцена відбувається в Тауері. Королю повертають його корону. Але він відмовляється від неї. Здається, було якесь золотаве кільце, яке я тримав перед собою. Король філософує, медитує... про силу й безсилля... Про що саме йшлося в тексті? Згадується вираз: “крило тіні”. І слово “політика”. Здається, це було останнє слово у монологі. Сцена зречення становить кінець ролі. “Зміщений” король».

Саме так або подібним чином згадує актор давню роль. Аби продовжити свій «пошуковий монолог», як його називає Роггіш, він горгає твори Шекспіра та їхні переклади, але даремно. Він зупиняється на всіх можливих монологів короля, але згаданий фрагмент спогаду не пасує до жодного з них. Петер Паліцш, в якого він попросив поради, також не зміг пригадати щось більш точне. Після свого переїзду до Берліна він загубив чимало паперів. Але Роггіш продовжував пошуки й урешті-решт наштовхнувся на книжку зі штутгартською постановкою, *війна троянд*, друга частина. На сторінці 52-й він знайшов свій пошуковий монолог:

Лондон. Тауер. Генріх сидить на своєму ліжку, з короною в руках:
 Так поступово вчишся вдовольнятися,
 Колись комусь це видасться за милість,
 Лише минулим бути, «коли це сталося?»,
 Наймення короля, а також
 Спогаду, що стерся. «Як то звалось?»
 (Він обережно надягає корону)
 І відчуваю вкотре цей легенький тиск,
 Який вже був забув, все сила звички, майже...
 Втекти від нього неможливо, адже
 він мітить лоба й креслить коло на тендітній шкірі
 Карбує думку, спершу непомітно,
 А потім глибше, захоплюючи почуття, надію, вчинки,
 Забарвлюючи душу грою тіней...
 – Дозволь у мирі жити, подалі від
 Кривавої історії – політики¹³³.

Цей монолог показовий із багатьох поглядів. Не тільки тому, що він демонструє процес запам'ятовування ролі так, як він відбувається в актора, виказуючи силу незабутнього вірша, що не дає спокою, підштовхуючи до пошуку. Цей текст також є по-

¹³³ Roggisch, Suchmonolog, 76–77.

вчальним під кутом зору розуміння шекспірівського поняття спогаду. Роггіш ніколи б не зміг відшукати в Шекспіра цей монолог, тому що драматург ніколи його не писав. Такий близький нам взаємозв'язок між спогадом і ностальгією є витвором романтизму. Поступове вицвітання життя у спогад, актуальності у минуле, є досвідом, що виходить за межі драм Шекспіра. У його монологах королі не знаходять задоволення в тому, щоб бути лише спогадом, оскільки спогад є саме тим, на що вони спрямовані. «We shall be remembered» (Нас згадуватимуть), – обіцяє Генріх V напередодні битви при Азенкурі своїм бойовим товаришам і має на увазі при цьому не ретроспективні, а перспективні спогади, які є іншою назвою для поголосу і слави. Спогад у Шекспіра не є меланхолійно забарвленим, оскільки він асоціюється з продовженням життя в пам'яті наступного покоління, із секулярним безсмертям. «“Коли було?” / Ім'я короля і також / зниклого безвісти спогаду. “Як звалось?”». Ім'я тут згадується, звісна річ, тому, що воно являє собою вирішальний для кристалізації спогаду момент, що прославляє й проголошує безсмертя.

Хоча в Шекспіра не спостерігається меланхолійно ностальгійних тонів, у нього, втім, можна знайти достатньо песимістичних відтінків, де надія на майбутню славу підпадає під радикальний сумнів. Так, Гамлет у сцені при дворі Фрідріха сумнівається щодо тривалості такої слави, коли він звертається до гробокопа й розмірковує про те, що від Александра Великого або Цезаря не залишилося нічого, крім купки землі. Наприкінці він, звичайно, непокоїться про своє власне «знеславлене ім'я» і просить свого друга Горацио розповісти його історію, чесно передавши її нащадкам. Подібну радикальну позицію щодо власної кризової ситуації займає на якийсь час і Просперо на зачарованому острові у «Бурі». Після вступу у вишуканому стилі маскараду, яким він зустрічає молодих Міранду й Фердинанда, він завершує виступ такими словами:

Our revels now are ended. These our actors,
As I foretold you, were all spirits, and
Are melted into air, into thin air:
And, like the baseless fabric of this vision,
The cloud-capp'd towers, the gorgeous palaces,
The solemn temples, the great globe itself,
Yea, all which it inherit, shall dissolve,
And, like this insubstantial pageant faded,
Leave not a rack behind. We are such stuff

As dreams are made on, and our little life
Is rounded with a sleep. (IV, I, 148–158)

Кінчилася вистава.

Акторами в ній виступали духи, –
Вони тепер розтанули в повітрі,
В прозорому повітрі. Ось так само,
Як і хистке єство цього видіння,
Розкішні замки, і священні храми,
І хмарами увінчані вершини,
І вся земна велика куля, все,
Що бачимо навкруг, – безслідно зникне,
Мов привиди безплотні, мов хмарини.
Ми створені із сновидінь. (Пер. М. Бажана)

Тут, звісна річ, ідеться не про вицвітання спогадів, а насамперед про розпад художньої фікції і далі, із поширенням цього досвіду на життя, про розпад земної дійсності взагалі. Згідно з цим баченням, від існування останньої не залишається нічого – все, що довкола, цілісінький світ підпадає під вердикт скороминушності, прямуючи до забуття.

Поруч зі спогадом, спрямованим до майбутнього, і радикальним забуванням в драмах Шекспіра знаходимо ще одну форму ретроспективного спогаду, що може бути прирівняний до оповідання. Такі драми, як «Буря» або «Зимова казка», після пережитих поневірянь завершуються втішним покладанням на можливість розповісти про власні пригоди й страждання. Оповідання є способом розділити досвід конфлікту, розколу й відчуження, впоратись із ними. Пригадувати й оповідати може лише той, хто пройшов крізь найгірше й продовжує жити в спокої та радості з рештою світу. Ричард II є королем, якому з такою ретроспекцією не пощастило: як король, що зрікся, він був підступно вбитий у Тауері. Але саме він належить до тих, хто в такі моменти прагнуть розрядки і має бажання згадати й розповісти набагато більше, ніж це могло видаватися на початку. Його бажання розповідати є втечею від теперішнього; оскільки він не спроможний його опанувати, він переноситься у своїх фантазіях у майбутнє, з якого вилучені всі страхи й пригнічення і залишається «самий тільки спогад» і те, що колись було пережите. Оповідаючи власну історію в майбутньому часі, він від самого початку виходить із перспективи, яка ніколи не випаде на його долю:

For God's sake let us sit upon the ground
 And tell sad stories of the death of kings:
 How some have been depos'd, some slain in war,
 Some haunted by the ghosts they have disposed,
 Some poisoned by their wives, some sleeping kill'd;
 All murdered (RII; III, 2, 155–160; також: V, I, 37–50)¹³⁴

То посідаймо долі, ради бога,
 Нехай про смерть англійських королів
 Сумні історії в уяві зринуть.
 Тих скинуто, ці в битвах полягли;
 Тих дух здолав, кого вони згубили;
 Одні отруєні жінками, інших
 Заколото було, як мирно спали. (Пер. В. Струтинського)

Усі ці оповідні історії завершуються, як і його власне життя, катастрофічно; і все ж існує фундаментальна різниця між життям і розповіддю. Віддаючи перевагу життю в спогадах і розповідях, Ричард II ухиляється від безпосереднього тиску реальності, перетворюючи власне життя на фікцію. Асинхронно з самим собою він розколюється на того, хто переживає, й спостерігача; як наслідок він підштовхує події вперед, а потім після завершення, оглядає їх відстороненим оком чужинця.

Після Шекспіра мине ще два століття, від початку XVII до початку XIX, перш ніж ми зустрінемо настрій, покладений в основу монологу Петера Роггіша. Щодо англійського поета Вільяма Вордсворта, про якого йтиметься в наступному розділі, ми можемо з впевненістю стверджувати, що його турбувала думка про те, що в певний момент особи, як і життєвий досвід, перетворюються на «самий тільки спогад». Трансформація, чи радше трансубстанціалізація, життя в спогад, є для нього, як і пізніше для Пруста, провідною темою, і так само, як у Пруста, поетичний спогад набуває для нього цілком нового значення стабілізації, оновлення й виправдання власного життя.

¹³⁴ William Shakespeare, King Richard II, нім.: 50.
 7-12-180

IV ВОРДСВОРТ І РАНА ЧАСУ

Each man is a memory for himself.¹³⁵

В. Вордсворт. Прелюдія

1. Memoria і спогад

Перехід від спогаду як мистецтва до спогаду як сили далі потрібно дослідити у творах англійського поета Вільяма Вордсворта. Падіння престижу давньої мнемотехніки у XVII та XVIII ст. привело до відкриття *спогаду*. В Англії цей занепад розпочався наприкінці XVI ст. Багато в чому він пов'язаний з опором гуманістів схоластичному способу мислення й висловлювання. Наприклад, Шекспір порівнював пам'ять із засохлими корабельними сухарями: чим зашкарубліший дух, тим плутаніша пам'ять. У «Як вам це сподобається» Жак лихословить Тачстоуна:

A fool, a fool! I met a fool i' th' forest

<...>

In his brain, which is as dry as the remainder biscuit

After a voyage, he hath strange places cramm'd

With observation, the which he vents

In mangled forms. (II,7, 12–42)¹³⁶

¹³⁵ Кожна людина – пам'ять для самої себе (*англ.*). – *Прим. ред.*

¹³⁶ William Shakespeare, *As You Like it*, edited by Agnes Latham. The Arden Edition of the Works of William Shakespeare, London and New York 1975, p. 48–50; нім.: *Wie es euch gefällt. Shakespeares Werke, Englisch und Deutsch*, Tempel Studienausgabe übersetzt von A.W. v. Schlegel und L. Tieck, hg. v. L. L. Schücking, Berlin und Darmstadt 1970, Bd. 6, S. 252. Ще один приклад меморіальної критики Шекспіра являє собою (натхненний Рабле) гротескний образ вчителя латини Олоферна у «Марних зусиллях кохання» (IV, 2). Н. Weinrich, «Gedächtniskultur – Kulturgedächtnis», у: *Merkur* 508 (1991), p. 567–582; а також: *Lethe. Kunst und Kritik des Vergessens*, München 1997, S. 58–70, де зображується втрата «культурної значущості пам'яті», при цьому, звісна річ, відсилаючи до того, що в контексті розділу медицини з рідин організму дух асоціюється з сухістю, а пам'ять – із вологою. Виходячи з цих передумов, пересохла пам'ять становила б особливо складний випадок.

Ох, блазень! Блазня я зустрів у лісі!

<...>

У мозку в нього

Сухому, як сухар, що завалаявся

В кишені після мандрів, є чимало

Химерних місць, де повно спостережень,

І ними він, як хоче, так і крутить. (Пер. О. Мокровольського)

Фактично, у XVI ст. перебудова пам'яті відбувається на повний хід. Еразм доходить ідеї нової педагогіки, відмежованої від концепції точного відтворення («rote recall»), наполягаючи на значущості принципів реактивування, переформулювання й перетлумачення¹³⁷. «*Memoria verborum*», дослівна пам'ять, уже на першому кроці замінюється «*memoria rerum*», пам'яттю про речі, перед тим як втратити своє центральне місце у науковій культурі, заснованій на писемності. За доби друкарства критична пам'ять спрямовувалася на беззмістовну надлишковість пам'яті. Запитом користувалися нова економія та порядок знання, спостерігалось спрощення високого стилю. Ми вже згадували з цього приводу міркування лікаря й теолога Сера Томаса Брауна про те, що знання постає радше через забування, ніж через пригадування¹³⁸.

Джон Бендер і Девід Велбері в далекоглядному есеї детально дослідили тенденцію, яку в літературі було в цілому влучно означено як «занепад риторики»¹³⁹. Вони висунули п'ять аспектів, на які вони покладають відповідальність за *дериторизацію* культури¹⁴⁰:

¹³⁷ Пор. Thomas M. Greene, *The Light in Troy. Imitation and Discovery in Renaissance Poetry*, New Haven 1982, p. 31. Подальший великий поштовх меморіальна критика отримала близько 1775 р., під час гердерівської шкільної реформи.

¹³⁸ Sir Th. Browne, *Selected Writings*, вид. Sir G. Keynes, London 1968, p. 227.

¹³⁹ Так у Ф.Г. Юнгера в роботі, яка прагне надати спогаду філософської гідності й при цьому протиставляється «настільки ж відразливому, наскільки й беззмістовному письму, присвяченому *ars memoriae*» (F.G. Jünger, *Gedächtnis und Erinnerung*, Frankfurt a. M. 1957, S. 141). Офіційно риторика була вилучена з розкладу французьких університетів 1885 р. Щодо подальшої історії риторики, яка ще довго існувала латентно див.: Klaus Döckhorn, *Macht und Wirkung der Rhetorik. Vier Aufsätze zur Ideengeschichte der Vormoderne*, *Respublica literaria* 2, Bad Homburg, Berlin, Zürich 1968, який череконливо корегує усталений образ раптового кінця риторики.

¹⁴⁰ J. Bender, D.E. Wellbery, Hgg., *The Ends of Rhetoric. History, Theory, Practice*, Stanford 1990, p. 3–39, тут особливо р. 22 f.

– ідеал об'єктивності істини, який привів до уподібнення розуму науці та його універсалізації;

– як доповнення до цього підвищення цінності суб'єктивності, що виявилось у правовій фігурі авторства і літературній фігурі оригінальності;

– ліберальні політика й економіка з їхнім наголосом на більш інтеріоризованій, абстрактній і невидимій комунікації;

– зростання рівня грамотності й читацької культури в контексті «структурного перетворення громадськості»;

– консолідація національної держави як горизонту чітких культурних ідентичностей¹⁴¹.

У подальшому риторика почне виконувати функцію великої рамки, що утримуватиме разом найрозмаїтіші речі. Руйнування цієї рамки привело до вибуху відмінностей, що мало безпосередній вплив на витоки модерну. Риторика гарантувала єдність істини, афекту та стилю – одне було неможливо без іншого. Протиставлення ідеалів особистої та мовнонейтральної істини уможливило проект універсалістської раціональності, що відбився в нових дисциплінах, таких як наука, юриспруденція та філософія. Більш того, риторика гарантувала єдність об'єктивності й суб'єктивності, що від часів Просвітництва розпалася на окремі дискурси. З огляду на нове диференціювання риторика була засуджена як неоковирна змішана форма: вона була надто суб'єктивною там, де слід було наближатися до об'єктивності, і залишалася чужою й об'єктивною там, де слід було артикулювати власну суб'єктивність. Нарешті, риторика гарантувала єдність давнини й модерну в продовженні традиції. Через розкол між ними час став видаватися ще більшим проваллям, що мало своїм наслідком формування історичної свідомості й часового відчуження.

Складне структурне перетворення спогаду та пов'язаних із цим цінностей і соціальних процесів відбувалось у межах всеохопних дискурсивних практик¹⁴². При цьому поняття «темогія»

¹⁴¹ M. Fuhrmann, *Rhetorik und öffentliche Rede*. Останнє пояснення причин занепаду риторики наприкінці XVIII ст. здається найбільш суттєвим: «Націоналізація всього європейського духовного життя є виключним і єдиним достатнім поясненням зникнення уроків риторики, тобто найбільш різкої зміни, яку пережила сутність антично-європейського виховання від часів переходу з героїчної античності до християнського середньовіччя» (Університетські промови в Констанці, Констанц, 1983, С. 18).

¹⁴² Щодо цього структурного перетворення пам'яті див. O. G. Oexle у К.

пов'язується з такими поняттями, як «традиція» та «риторика»; тоді як «спогад», навпаки, є ближчим до «суб'єктивності» й «письма». Це протиставлення між пам'яттю та спогадом було тематизовано Вордсвортом в одному невеличкому вірші, що має назву «Пам'ять» (Memory):

A pen – to register; a key –
That winds through secret wards;
Are well assigned to Memory
By allegoric Bards.

As aptly, also, might be given
A pencil to her hand;
That, softening objects, sometimes even
Outstrips the heart's demand;

That smooths foregone distress, the lines
Of lingering care subdues,
Long-vanished happiness refines,
And clothes in brighter hues;

Yet, like a tool of Fancy, works
Those Spectres to dilate
That startle Conscience, as she lurks
Within her lonely seat.

O! that our lives, which flee so fast,
In purity were such,
That not an image of the past
Should fear that pencil's touch!

Retirement then might hourly look
Upon a soothing scene,
Age steal to his allotted nook
Contented and serene;

With heart as calm as lakes that sleep,
In frosty moonlight glistening;
Or mountain rivers, where they creep

Schmid, Gedächtnis, das Gemeinschaft stiftet, Freiburg 1985, S. 99. Наприкінці XVIII ст. спогад «був звільнений від зв'язків із метафізикою і підпорядкований індивідові й історії без будь-якого метафізичного рангу. Відтепер перед спогадом ще нагальніше постає завдання обґрунтувати єдність індивіда, єдність історії через рефлексію, проте у нього більше немає зв'язку з онтичною реальністю». Особливо важливим також є посилання на Й.Г. Дройзена, який більше не визначав історію як «сукупність подій» і «перебіг усіх речей», а вважав, що історія – це «сутність того, що відбулося», тобто спогад.

Along a channel smooth and deep,
To their own far-off murmurs listening¹⁴³.

Із пам'яттю алегоричний бард з'єднав
Перо – для запису, і ключ,
Котрий при обертах своїх
Секретні виїмки здолав.

До них додати пензель можна теж,
Який, пом'якшуючи образи сміливо,
Випереджає часом саме те,
Що прагне серце.

Котрий, тамуючи минулі біди,
Притишуючи нинішні турботи,
Вразливим робить наше зникле щастя,
Вдягаючи його в тони яскраві.

І пензель той від ночі до світанку
Примушує, як фантастичний витвір,
Примарами збудити нашу совість,
Яка зболіло прагне самоти.

Якби житті, що так біжать нестримно,
Були завжди такі прозоро-чисті,
Щоб все прожите і давно минуле
Не уникало лячно руху пензля.

Щоб завжди, хто пішов на тихий спокій,
Міг сцену заспокійливу уздріти,
Щоб старість мала власний свій куток,
Вдоволена відсутністю тривоги.

Із серцем тихим, мов озера сплячі,
Як дзеркало під місячним промінням,
Мов ріки, що себе струмлять повільно,
Вслухаючись у власне бурмотіння. (Пер. Л. Губаревої)

Вірш поділяється на три частини. Кожна з них стосується іншої форми спогаду.

Memoria (Строфа 1) – як традиційні символи пам'яті фігурують «pen» і «key», перо для письма й ключ. Перо дозволяє закріпити слово, воно метонімічно заміщує техніку письма, надаючи довготривалу матеріальну опору стихлому відгомону слова. Ключ відсилає до місць і книгосховищ, де тримаються й надійно зберігаються особи й речі. Фіксації у замкнених просторах за допо-

¹⁴³ William Wordsworth, *Poetical Works*, vol. 4, p. 101 f.

могою письма й тезаврування відповідають традиційні головні метафори риторичної пам'яті, дошки для письма й архіву.

Характерними для цієї форми спогаду є безпроблемна надійність запису й збереження. Те, що одного разу було закріплене й упорядковане, може пережити свій час і знову впевнено буде виведене на поверхню. Меморія як *ars* бере за взірць силу фіксації письма й надійну економіку запасу; вона впорядковує, тренує і вдосконалює людську пам'ять у той спосіб, що остання – за аналогією з письмом – перетворюється на містке й надійне сховище для слів, міркувань, образів і уявлень. Час вилучений з цієї моделі спогаду; те, що надійно зберігається у сховищі, поділяє екзистенційну форму тривалості й не підлягає жодним змінам.

Recollection (Строфи 2, 3, 4) – протиставлення традиційної пам'яті й романтичного спогаду розкривається у начебто не вартій уваги різниці між «pen» і «pencil». «Pen» – буквально перо або гусяче перо, є нейтральною назвою для писемного пристрою. Натомість «pencil» зветься пензлем. Через один-сдиний склад ми переходимо з царини письма у живопис. Сцени розмальовують за допомогою пензля, тоді як акценти розставляють шляхом накладання відтінків. У «Словнику англійської мови» Семюела Джонсона (8-ме видання 1799 р.) наводяться свідчення на користь ілюзорної сили пензля¹⁴⁴. Пензель не документує, він моделює атмосферу.

На місці мистецтва реєстрації та тезаврації пам'яті постає сила спогаду, що цілком вільно обробляє наявний закарбований матеріал. У Вордсворта його завдання є в широкому сенсі косметичним і цілющим: те, що вицвіло, фарбується наново, втрачене – відновлюється в правах, наболіле – стихає. Втім, спогад допомагає не стільки заживити, скільки втамувати ці рани. Звичайно, з цією пластичною силою також починає випромінюватись і власна руйнівна енергія спогаду; у четвертій строфі совість називається неконтрольованим джерелом спогадів. Саме сумління, а не свідомість, стиснуте, немов пружина, в прихованому й недоступному, відповідає за моторику пам'яті. За всіма виправдовувальними й заспокійливими чарами спогадів ховається робота страхітливої сили, що раптово, наче хижак, вистрибує вперед із засідки, випускаючи цілу хмару привидів. Спогади по-

¹⁴⁴ У «Словнику англійської мови» Семюела Джонсона як свідчення наводиться вірш Драйдена: «Pencils can by one slight touch restore / Smiles to that changed face, that wept before» (Пензель здатний одним доторком відновити усмішку на обличчі, яке нещодавно плакало).

ходять із центру, що належить страхові. Їхнім прихованим мотором виступає невідплачена провина.

Anamnesis (Строфи 5, 6, 7) – пензель спогаду спрямовує невидима рука; останніми інстанціями, яким він підвладний, є провина й совість. «О!», що розпочинає 5-ту строфу, одночасно позначає поворот. Мовець відвертається від реальності спогаду, яка стверджує: для пам'яті й совісті заспокоєння не існує, немає ретроспекції без каяття, ні найменшого полегшення наприкінці життя; він повертається до ідеального уявлення про спогад, не заснованого на провині. Забуття й утрата, а надто провина й совість пробуджують індивідуалізований спогад, що виправдовує й витісняє. Такі нечисті й розбиті спогади протиставляються ідеалові чистих і неущкоджених. Їхніми головними метафорами є гладенька, наче свічадо, поверхня води й нічим не порушений відгомін гірських джерел, за допомогою якого верховини безперешкодно «спілкуються» з низинами. Тиша, задоволення, веселість і чистота – ось умови для деіндивідуалізованого спогаду, який, утім, належить не лише ірреальному, а й також контрфактичному образу бажання.

Memoria, recollection, anamnesis – у напрузі між цими трьома формами спогаду ми продовжимо нашу розмову про Вордсворта. Занепад меморії утворює рамку для постановня суб'єктивного спогаду разом із Просвітництвом (Локк). За романтизму проблема спогаду загострюється, оскільки він розривається між суперечливими домаганнями між суб'єктивністю й наявністю в розпорядженні (як маніпулятивного *recollection*), з одного боку, і втраченою суб'єктивністю та відсутністю в розпорядженні (як містична анамнеза), з другого. З *recollection* пов'язані суб'єктивний спогад, креативність, поетична уява та конструювання «я». Анамнеза є формою протиспогаду, що долає шаблон активного конституювання себе.

2. Спогад та ідентичність

Джон Локк і Девід Г'юм

Стирання культури пам'яті надало культурної релевантності особистому спогадові. При цьому тяглість, що була передумовою, перетворилася на завдання, що мало бути поставлене в межах індивідуального життя. Позиція Локка позначає поворотний пункт у стосунках між спогадом та ідентичністю. До цього було звичним конструювати ідентичність через генеалогію. У світлі далекосяжної передісторії теперішність уперше набуває субстанційності й

значення. Локк як філософ модерної буржуазної доби прив'язує поняття ідентичності до часових меж індивідуального життя. Місце генеалогічних ідентичностей сімей, інституцій, династій і націй заступає індивідуальна ідентичність, що формується у винятковому горизонті особистої життєвої історії. При цьому він приєднується до традиції пуританської автобіографії, для якої спогад, самоспостереження й письмо були найважливішими робочими інструментами. Ці самі інструменти були основоположними для постання буржуазного суб'єкта.

Новочасний суб'єкт за своєю сутністю є спостерігачем¹⁴⁵. Людина, що перетворюється на спостерігача, об'єктивує своє довкілля так само, як і саму себе. Спостереження імплікує дистанцію, відсторонення від тілесності. Здобутком такої дисципліни є когнітивна впевненість і раціональний контроль. Подібно до того, як це відбувається в науці з матеріальним світом, самоспостереження забезпечує об'єктивізацію власної біографії. Cogito Декарта виявляється через втрату часу. Той, хто тут спостерігає, виходить із річки часу. Забування часу належить до традиційної особливої риси філософів. Там, де час не відіграє жодної ролі, спогад так само не має шансу бути тематизованим¹⁴⁶. Саме Джон Локк віддалився від цих філософських передумов і визначив сутність суб'єкта через спогад. Його прозріння щодо часовості людської екзистенції й синтетичної сили пам'яті знаходяться в другій книзі його «Досліді щодо людського розуму», в розділах 10 і 27.

¹⁴⁵ «Ми маємо розглянути, що таке людина; я думаю, що це мисляча розумна істота, яка наділена розумом і здатністю до рефлексії та може розглядати себе як себе, тобто тожону мислячу істоту в різний час і в різних місцях. І шим вона зобов'язана лише свідомості, що є невіддільною від мислення та, як мені здається, сутнісно з ним пов'язана так, що для людини неможливо сприймати і не сприймати, що вона сприймає». Locke, *Essay, II, 9*. Див. також: Charles Taylor, *Sources of Self. The Making of the Modern Identity*, Cambridge 1989, p. 143–176.

¹⁴⁶ Філософське уявлення вирізняється своєрідним часом і відповідно пригадуванням-забуванням. Чарльз Тейлор (див. попередню примітку), який всеохопно відобразив процес постання самості на початку Нового часу, покладається при цьому на такі поняття, як «mind» (дух, розум), «consciousness» (свідомість), «hegemony of reason» (гегемонія розуму), «radical reflexivity» (радикальна рефлексивність); «memory» у його термінології не зустрічається. Вагома роль, яку спогад відіграв у новочасних рефлексіях щодо самості, не визнається. Тейлор побіжно торкається проблеми спогаду в примітках винятково в зв'язку з виявленням абсурдності Локкової позиції (543, прим. 17).

Варто звернутися до них тут, оскільки саме вони формують тло для романтичної концепції ідентичності-через-спогад¹⁴⁷.

Локк належить до теоретиків спогаду, які виходять за межі традиції меморії. Для нього спогад не є технікою, мета якої – перехитрити природну схильність до забування. Для Локка, так само як і для Августина, пригадування й забування не протистоять одне одному. Те, що згадується, позначене забуванням. Забування стає невіддільним аспектом пригадування; на спогаді лишаються закарбованими сліди забування¹⁴⁸. «І все-таки, здається, існує постійне пригасання всіх наших ідей, навіть найглибше закарбованих у найцупкіших умах. <...> Тож ідеї, здобуті нами в молоді літа, подібно до дітей, часто помирають раніше за нас, а наш розум являє собою могилу з надгробком, до якої повсякчас наближаємося: не ушкоджуючи бронзи й мармуру, час стирає написи та руйнує зображення» (пер. Н. Бордукова)¹⁴⁹.

Пам'ять для Локка не є непроникним для повітря резервуаром, що надійно захищає свій зміст від зіпсуття. Пригадування й забування переходять одне в одне у формі непомітного руйнування, перманентного згасання чуттєвих досвідів і уявлень у часі. Пам'ять не є укріпленням проти часу, це найчутливіший орган часового чуття, або, говорячи словами Локка: могила, яку ми носимо в собі.

Рани часу потребують терапії: спогади, неперервність та ідентичність перетворюються на нагальне завдання. Як може бути збережена тотожність особи як раціональної істоти, незважаючи на всі провалля часу й забуття? «Ось те, що, здається, зумовлює

¹⁴⁷ Щодо проблеми індивідуальної ідентичності в цілому й у Локка, зокрема, див.: Amélie Oksenberg Rorty, Hg., *The Identities of Persons*, Berkeley, Los-Angeles, London 1976, ос. 4, II, p. 67 ff., 139 ff. зі списком додаткової літератури.

¹⁴⁸ За Гоббсом, спогад і уявлення супроводжує запах гниття. В цьому контексті він говорить про *decaying sense*. Щодо історії рефлексій про уяву в англійському Просвітництві та романтизмі див.: Wolfgang Iser, *Das Fiktive und Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie*, Frankfurt a. M. 1991, S. 296 ff.

¹⁴⁹ «There seems to be a constant decay of all our ideas, even those which are struck deepest and in minds the most retentive <...>. Thus the ideas as well as children of our youth often die before us; and our minds represent to us those tombs to which we are approaching: where, though the brass and marble remain, yet the inscriptions are effaced by time and the imagery moulders away» (Essay, II, X, § 5); John Locke, *An Essay Concerning Human Understanding*. Vol. I, ed. By John W. Yolton, London, 1964.

труднощі: діяльність свідомості постійно переривається через схильність до забуття, в нашому житті не існує миті, в якій би вся послідовність наших минулих дій постала б перед нашими очима, наче на картині <...> Я стверджую, що в усіх цих випадках, наша свідомість переривається і ми втрачаємо розуміння самих себе в минулому, з'являються сумніви, чи є ми тією самою мислячою річчю, тією самою субстанцією, чи ні»¹⁵⁰.

Картезіанський суб'єкт є, оскільки він мислить; локкіанський є, оскільки він згадує. «Я» не володіє ні об'єктивною протяжністю, ні безсумнівною неперервністю. Але воно спроможне розширитися від точки в теперішньому до ретроспективної та проспективної свідомості. За допомогою свідомості минулі епізоди життя можуть бути узгоджені та інтегровані в самості. Те, що Локк називає «свідомістю», є досягненням пам'яті: інтеграційна сила часу, орган самокерування, самоорганізації й самоконструкції:

«Свідомість, настільки, наскільки вона може бути розширена, аж до найбільш давнього минулого, поєднує в одній особі явища та дії, вельми віддалені в часі <...> Те, за допомогою чого ця свідомість може досягти власної єдності, утворює одну особу й самість саме з нею, а не з чимось іншим, таким чином перебираючи на себе й приписуючи собі всі дії цієї речі рівно настільки, наскільки постягається ця свідомість, і не далі»¹⁵¹.

Локк розробляє нове поняття особистості, що могло б бути узгоджене із формою громадянського суспільства. Йдеться про конструювання особистості як безумовно рівноправного правового суб'єкта і як соціально притомної й етично відповідальної інстанції. Разом зі своїми політичними творами, в яких він розвиває концепцію генези індивідуума, виходячи з поняття розуму, роботи й власності, Локк також обґрунтовує індивідуальність із філософського погляду, звертаючись до концепцій свідомості,

¹⁵⁰ «That which seems to make the difficulty is this: that this consciousness being interrupted always by forgetfulness, there being no moment of our lives wherein we have the whole train of all our past actions before our eyes in one view <...> I say, in all these cases, our consciousness being interrupted, and we losing sight of our past selves, doubts are raised whether we are the same thinking thing, i. e. the same substance, or no» (Locke, Essay, II, XXVII, § 10).

¹⁵¹ «Consciousness, as far as ever it can be extended, should it be to ages past, unites existences and actions very remote in time into the same person. <...> That with which the consciousness of this present thinking thing can join itself makes the same person and is one self with it, and with nothing else, and so attributes to itself and owns all the actions of that thing as its own, as far as that consciousness reaches, and no further» (Locke, Essay, II, XXVII, §§ 16 i 17).

саморефлексії й спогаду. Цей специфічний здобуток ми можемо означити влучним висловом Г. Вайнриха так: «функція пам'яті як мосту». Кольридж убачав у ній головне значення пам'яті: «Не існує важливішого правила, яке б було продуктивнішим у своїх моральних і логічних наслідках, аніж правило пов'язання нашої теперішньої свідомості з нашим минулим – через їхнє роз'єднання трапляються майже всі прикрі помилки»... у вихованні так само, як і в структурі суспільства¹⁵². Локкова генеза новочасного суб'єкта часомістка й насичена спогадами; конституювання «я» є результатом неперервного продуктивного акту самозасвоєння минулих досвідів і майбутніх можливостей.

Локкова функція пам'яті як мосту не залишається без заперечень. Для Г'юма вона є не чим іншим, як неприпустимою містифікацією. Оскільки ця «ідентичність» визначається як незмінна й непошкоджена, єдине, що він може зробити, – це відхилити ідею особистої ідентичності. Індивіди, і в цьому він згоден із Локком, – це не застигли типи або характери, а натомість істоти, що існують у часі. Вони вкрай мінливі та непослідовні істоти, до яких є незастосовною така метафізична формула, як «ідентичність». Там, де Локк говорить про «ідентичності», Г'юм наполягає на «фікціях», що маскують змінність обставин¹⁵³. Оскільки варто лише підійти

¹⁵² Цитата походить із фрагмента старої History of Logic (Alice D. Snyder, Coleridge on Logic and Learning. With Selections from the Unpublished Manuscripts, New Heaven 1929, 60). На функцію пам'яті як мосту вказував сучасник Локка Г.В. Ляйбніц. Щодо цього див.: O.G. Oexle у K. Schmid, Gedächtnis, das Gemeinschaft stiftet, Freiburg 1985, S. 99: «У його "Nouveaux essais sur l'entendement humain" Г.В. Ляйбніц визначив спогад як силу, що пов'язує кожне одиничне буття з цілим універсумом, що дозволяє запліднити кожную сучасність майбутнім і навантажити її минулим, конститууюючи індивіда як ідентичного».

¹⁵³ Локк розрізняв три види ідентичності:

– *матеріальну ідентичність субстанції* – identity depends on a mass of the same particles (ідентичність залежить від маси тих самих часток);

– *органічну ідентичність душі* – a continued organization preserves identity in the change of the material substance (стійка організація зберігає ідентичність, попри зміни матеріальної субстанції);

– *індивідуальну ідентичність самості* – a personal consciousness preserves identity in the change of immaterial substance (особиста свідомість зберігає ідентичність, попри зміни нематеріальної субстанції). Г'юм називає ці три ідентичності «фікціями»: «Ми влаємо стійке існування перцепцій наших почуттів, аби уникнути переривання, і влаємося до поняття душі, самості та субстанції, аби замаскувати мінливість». David Hume, A Treatise of Human Nature (1739), hg. v. A.A. Selby-Bigge, Oxford 1960, p. 254.

ближче, як намислена ідентичність вибухає відмінностями: «вона є не чим іншим, як набором або зв'язком різноманітних перцепцій, що перебігають одна за одною з невизначеною швидкістю, постійно перебуваючи в рухливому потоці»¹⁵⁴.

Набагато краще, ніж поняттям ідентичності, цей стан речей охоплюється поняттям розмаїття. Для такого скептика, як Г'юм, індивід є не чим іншим, як плацдармом прискорених змін унаслідок вражень, відчуттів і думок. Він протиставляє інтеграційній силі пам'яті дисперсійну силу духу. Його найвідоміший приклад щодо цього – це театр: «Свідомість є своєрідним театром, в якому послідовно з'являються на сцені декілька перцепцій; проходять, переходять, проковзують і змішуються в нескінченному розмаїтті положень і ситуацій»¹⁵⁵.

Г'юм має свої підстави для такої екстремальної позиції в дебатах щодо пам'яті й ідентичності. Проголошуючи себе Ньютоном у філософії, він зазіхає на те, щоб віднайти елементи й гравітаційні закони духу. Елементами називаються «враження» та «ідеї»; їхні комбінаторика й послідовність відповідають принципам подібності, прилеглості й казуальності. В цій моделі немає місця для додаткового принципу під назвою «ідентичність». Виняткова значущість постульованих Г'юмом асоціативних законів сумнівна під кутом зору функції пам'яті як мосту, постульованої Локком¹⁵⁶. Той, хто справді ставиться серйозно до зв'язку ідентичності із засвідченням через спогад, той, згідно з Г'юмом, досягає не єдності особистості, а навпаки, її фрагментації: «Адже як мало існує наших минулих дій, про які ми маємо хоч якусь пам'ять? Наприклад, хто може сказати мені, якими були його думки та дії 1 січня 1715 р., 11 березня 1719-го, і 3 серпня 1733-го? Чи він стверджуватиме, що через те, що цілковито забув про те, що відбувалося в ці дні, його теперішнє «я» не є тією самою особистістю, що й «я» тих часів?»¹⁵⁷.

¹⁵⁴ «They are nothing but a bundle or collection of different perceptions, which succeed each other with an inconceivable rapidity, and are in a perpetual flux and movement». David Hume, *A Treatise of Human Nature* (1739), hg. v. A.A. Selby-Bigge, Oxford 1960, Book I, IV, 6; p. 252.

¹⁵⁵ «The mind is a kind of a theatre, where several perceptions successively make their appearance; pass, re-pass, glide away, and mingle in an infinite variety of postures and situations» (p. 253).

¹⁵⁶ За Г'юмом, пам'ять не має окремої функції, натомість вона підпадає під принцип духу. Асоціативний закон причинності спрацьовує приблизно так само надійно як поза межами особистої ідентичності, так і всередині неї.

¹⁵⁷ Ним.: 339. «For how few of our past actions are there, of which we have

Г'юм правомірно «деконструював» побудоване Локком поняття особистої ідентичності. У романтиків важливу роль відіграє як конструктивний, так і деконструктивний підхід до проблеми ідентичності.

Вільям Вордсворт

У розділі, де йшлося про фаму, ми зазначали, що як у неписьменних, так і у письменних суспільствах поети й історики перетворюються на органи культурної пам'яті. Їхнім завданням від Гомера через Піндара й Вергілія до Крет'єна де Труа й Спенсера було увічнення спершу громадських, а відтоді й приватних імен і вчинків, які вони виривали у забуття й при звичаювали у спогаді. До часів Вордсворта функції поезії й історії, звичайно, змінилися. Відтепер поети поділяють з істориками завдання культурної пам'яті, беручи на себе ті варті запам'ятовування події, що не входять до історичних книжок. Для Вордсворта ними, зокрема, є імена та події незначного повсякденного земного життя, які він робить вартими запам'ятовування:

No little band of yet remembered names
Whom I, in perfect confidence, might hope
To summon back from lonesome banishment,
And make them inmates in the hearts of men
Now living, or to live in times to come¹⁵⁸.

Ні, не численні імена,
Що в пам'яті моїй
Покликав я із забуття
І в душах оселив
Тих, хто існує. А задля
Прийдешнього життя. (Пер. Л. Губаревої)

«Time, place and manners» (час, місце та звичаї) — Вордсворт хоче поселити їх у спогаді людей, але насамперед — власне прожити життя. За його часів автобіографії й мемуари пишуться, виходячи дедалі більше з релігійних або інших особистих причин, але вони ніде не претендують на репрезентативну значущість, що виявляється у Вордсвортовому свідомому виборі епічного жанру.

any memory? Who can tell me, for instance, what were his thoughts and actions on the first of January 1715, the 11th of March 1719, and the 3rd of August 1733? Or will he affirm, because he has entirely forgot the incidents of these days, that the present self is not the same person with the self of that time?» (p. 262).

¹⁵⁸ William Wordsworth, *The Prelude*, 1805, I, p. 172–176.

Місце загально усталених історій (таких як біблійне передання чи національні легенди) посідає структура індивідуальних спогадів. Ці безпрецедентні інновації в сюжеті не в останню чергу виливаються у відсутність назви у творі. «Прелюдія» являє собою по-смертну присвяту: власний підпис Вордсворта має вигляд: *Поема Назва ще не визначена Вільямом Вордсвортом До С.Т. Кольриджа*. Повідомлення теми звучить як: «a long poem upon the formation of my own mind» (довга поема про формування моєї власної свідомості). У цьому епосі поєднуються одне з одним джерела натхнення, предмет і дух оповідача. До роду епосу належить героїчне. У проекті Вордсворта героїчним є воля до автономного поетичного самоконституювання, до радикальної автогенези.

Вордсворт перетворює конструкцію особистої ідентичності на власний епічний проект. При цьому спогад для нього найважливіший засіб. Спогад означає для Вордсворта насамперед рефлексивність, самостереження в часовому потоці, нагинання до самого себе, саморозщеплення, самоподвоєння. Як і в попередніх пуританських автобіографіях Я розпадається на «я», що згадує, і «я», що згадується. Обидва якісно відділені одне від одного – тепер не через моральне перетворення, але через час. Тому що минуле неможливо прикликати назад без того, щоб одночасно не спостерегти в самому собі відсторонення:

so wide appears
The vacancy between me and those days
Which yet have such self-presence in my mind,
That, sometimes, when I think of it, I seem
Two consciousnesses, conscious of myself
And of some other Being¹⁵⁹.

Така порожнеча велика
Між мною і днями тими,
Які ще в душі моїй живі,
Що інколи дві уяви
В моїм оселяються серці:
Про себе й про інше створіння... (Пер. Л. Губаревої)

Досвід іншості у власному «я» переживається як біль, як рана часу. Сенсуалістська філософія витлумачувала спогад як зблідлу, скорочену форму початкового досвіду. Те, що колись було життєдайним і теперішнім, із часом редукується до того, як це

¹⁵⁹ Prelude, 1805, II, p. 28–33.

називалось у згаданому нами шекспірівському монолозі Петера Паліцша, «бути лише спогадом»:

I am sad
 At thought of raptures now for ever flown;
 Even unto tears I sometimes could be sad
 To think of, to read over, many a page,
 Poems withal of name, which at that time
 Did never fail to entrance me, and are now
 Dead in my eyes, dead as a theatre
 Fresh emptied of spectators¹⁶⁰.

Сумую за тим, що зникли
 Вчорашні мої вшодобання,
 Сумую до сліз, коли бачу
 Вчорашні сторінки чи вірші,
 Які викликали мій захват.
 А нині в очах моїх мертві,
 Порожні, неначе в театрі,
 Коли закінчилась вистава
 І зал залишає глядач. (Пер. Л.Губаревої)

Ми недалеко відійшли від Г'юмового театру свідомості: перманентна послідовність образів і уявлень не допускає жодного справжнього повторення. Проти такого досвіду в мнемотехніки немає жодного засобу. Спогад набуває цілковито іншої якості; за часів друкарства він усе менше пов'язує себе з вимогами знання й усе більше – з повторним генеруванням почуттів. Самі по собі знаки залишаються доступними, сторінки в книзі можуть бути відкриті й прочитані знову, місця можуть бути знову відвідані, але емоції, що були пов'язані з ними колись, більше не відновлюються автоматично. Спогад є лише збляклим відображенням первинного досвіду, до якого більше немає вороття.

Тому романтичний спогад – це не повторне генерування, а заміщення. Це переконливий орнамент на прогалинах, що стали видимими, додаток до поетичної уяви. Вордсворт не поділяє ілюзії того, що спогади можуть бути достовірними репродукціями минулого. Він не вірить у те, що репродукування можна відрізнити від оберненої проєкції:

Of these and other kindred notices
 I cannot say what portion is in truth
 The naked recollection of that time,

¹⁶⁰ Prelude, 1805, V, p. 568–575, нім.: S. 132.

And what may rather have been called to life
By after-meditation¹⁶¹.

Чи частка є правдивості в підказках,
Що в споминах зринають про той час,
Чи роздуми пізніші викликають
Те, що живе у пам'яті для нас. (Пер. Л. Губаревої)

Той факт, що спогади відходять від автентичності, виявляється для них конструктивним. На цьому також слід зупинитися. Досвід та ідентичність, що розпадаються у житті, мають бути сплавлені одне з одним у поезії. Вордсвортів образи для цього — ланцюг і веселка. Бачення неперервності, інтеграції й ідентифікації «я» через різні ступені дорослішання й стадії усвідомлення набувають у нього ірреальної форми оптативу:

And I could wish my days to be
Bound each to each by natural piety¹⁶².

І я б бажав, щоб дні мої
Наповнилися ширим благочестям. (Пер. Л. Губаревої)

3. Пригадування: спогад і уява

Спогад і поезія здавна були тісно пов'язані одне з одним. Томазин з Цирклеру, автор великої вишуканої хроніки під назвою «Der Welsche Gast» (Італійський відвідувач) (1215), зробив *Memoria* та *Imaginatio* сестринською парою, що втілювала різноманітні аспекти пам'яті. *Imaginatio* є чуттєвою силою, що разом із життєдайним сприйняттям передує спогадові, в подальшому допомагаючи йому під час відновлення. *Memoria* діє як справжня сила збереження; її порівнюють із крамарем, який знається на господарстві й цілком самостійно розпоряджається власними запасами¹⁶³. Поет вважається експертом у поєднанні *Memoria* та

¹⁶¹ Prelude, 1805, III, p. 645–648, нім.: S. 92.

¹⁶² William Wordsworth, The Poetical Works, vol. I, p. 226, «My heart leaps up when I behold».

¹⁶³ Ідеться про уяву:

«si bringet die gedanke
zer dinge getat, die man lange
vor des niht gesehen hat.
daz kumt von der krefte rat
diu da Memorja ist genant.
Si habent vil nach ein amt,

wan si sint swester, die zwo,
Memorja und Imaginatio.
Imaginatio ir swester git,
swarz vor den ougen lit.
Memorja behalten kan
wol swaz ir swester e gewan».

Imaginatio. За допомогою них можна змалювати колишні подвиги «так, наче вони сучасні», слухачі сприймають пригоди «так, наче (він) вона їх бачили», говориться в іншому тексті від XIII ст.¹⁶⁴ Поезія інсценізує (колективний) спогад як чинну теперішність, вона повертає (спільне) минуле в сучасність наче за помахом чарівної палички.

У романтичному епосі Вордсворта спогад відіграє роль музи. При цьому від такого автора, як Пруст, Вордсворта відділяє збереження суверенітету в акті поетичного пригадування. Його муза (майже) не залишає місця для сили контингентних думок, мимовільних імпульсів, випадкових зв'язків. Вона являє собою контрольований підхід до поезії, який обмежує Memoria та Imaginatio.

Вордсвортове пригадування вирізняється на тлі усталеної трифазної моделі штучного збереження, що, незважаючи на поширення інших моделей, усе ще відіграє вагомий роль¹⁶⁵.

Перша фаза (take in) — це чуттєве сприйняття; воно переходить на рівень пам'яті за умови чи то стрімкого перебігу сприйняття, чи то його інтенсивного повторення й подальшого входження у звичку.

Друга фаза (storage) — позачасовий спогад зберігається у сховищі пам'яті.

«Вона приносить думку про речі, що вже давно не потрапляють на очі. Це відбувається завдяки силі, що називається Memoria. Є дві сестри Memoria та Imaginatio. Imaginatio виводить перед очима те, що потім може зберегти Memoria». Die Welsche Gast, S. 8805 ff., цит. за Н. Wenzel, «Memoria und Mnemosyne in der höfischen Poetik», у: Assmann, Harth, Hgg., Mnemosyne, Frankfurt a. M. 1991, S. 65 f. Щодо зв'язку пам'яті та уяви в класичній риторичі пор. К. Dockhorn, Macht und Wirkung der Rhetorik. Vier Aufsätze zur Ideengeschichte der Vormoderne, Republica literaria 2, Bad Homburg, Berlin, Zürich 1968, S. 102 ff., який також перекидає місток до Гоббса. Сенсуаліст Гоббс розрізняв присутність чуттєвих вражень і їхню репрезентацію як ментальне відображення. «Тому уява — це не що інше, як почуття, що згасає... коли ми хочемо виразити згасання і те, що старе, минуле почуття блякне, це називається пам'яттю. Отже, Уява та Пам'ять — це одна річ, що з різних міркувань має різні назви». Г'юм своєю чергою підхопив різницю між пам'яттю та уявою як «форми занепаду чуттєвих вражень». Якщо уява позначає кінцевий рівень чистої ідеї, то спогад встановлює «значну міру їхньої первинної яскравості». Treatise, I, 1, 3; p. 8.

¹⁶⁴ Н. Wenzel у Assmann, Harth, Hgg., Mnemosyne, S. 66.

¹⁶⁵ Пор. Alan Baddeley, «The Psychology of Remembering and Forgetting», у: Thomas Butler, Hg., Memory. History, Culture and the Mind, Oxford 1989, p. 51.

Третя фаза (retrieval) — повернення й унаочнення в уявленні; чуттєве сприйняття повертається як повторно пережитий спогад.

У трифазній моделі Вордсворта на першому місці так само перебуває фаза сприйняття, а саме як «спонтанного переповнення сильними почуттями» (*the spontaneous overflow of powerful feelings*)¹⁶⁶. Ми потрапляємо тут у таку виняткову теперішність, яку Гьольдерлін назвав «блаженим самозабуттям» і яка для Вордсворта була пов'язана з втратою мовлення. Він вбачав її особливе втілення в дітях. Ця фаза передує динаміці спогаду і принципово не може бути надолужена після неї.

На другій фазі з'являються час і мова. Творчий процес починається з обернення назад, з ретроспекції: «Він веде свій початок від емоцій, пригаданих у стані спокою» (*It takes its origin from emotion recollected in tranquility*)¹⁶⁷. Тут нічого не повертається просто так, але здійснюється наново. Нова емоція постає зі сплаву початкового відчуття й додаткового спогаду. Так само, як відчуття є підґрунтям для емоції, емоція є підґрунтям для вірша. Від поезії до життя не існує прямого шляху. Адже вірш виробляється не з відчуттів, а зі спогадів.

На третій фазі на ґрунті спогаду генерується нова емоція: «Відчуття споглядається настільки довго, допоки не постане свого роду реакція, за якої тиша поступово завершується, так що по trochu постає нове відчуття, що відтепер зі свого боку існує в душі й схоже на перше, яке було об'єктом споглядання до того» (*the emotion is contemplated till, by a species of re-action, the tranquility gradually disappears, and an emotion, kindred to that which was before the subject of contemplation, is gradually produced, and does itself actually exist in the mind*)¹⁶⁸. При цьому на місці втраченого першого постає створене «вторинне теперішнє». Життя, перша фаза, ухиляється від втручання поета. Його матеріалом є відчуття, що, безумовно, втратили свою вітальність і свіжість порівняно з початковим переживанням, але в процесі поетичного споглядання були свідомо оновлені, набувши спроможності випромінювати нові емоції¹⁶⁹.

¹⁶⁶ William Wordsworth, Preface to the Second Edition of the «Lyrical Ballads», у: Poetical Works, vol. 2, p. 384–404, тут: p. 400.

¹⁶⁷ Ibidem.

¹⁶⁸ Ibidem, p. 400 f.

¹⁶⁹ У передньому слові до «Lyrical Ballads» (1798), написаних разом із Кольриджем, поет характеризується через здатність до автостимулювання.

Трифазова модель Вордсворта пориває з розумінням пам'яті як сховища. Вона віддаляється від уявлення щодо реєстрації, збереження й поновлення, виходячи натомість із безповоротної втрати й додаткового нового творення. Цю модель спогаду можна означити як «доповнення». Фройд позначив цим поняття відкриття того, що сприйняття вперше постає в акті пригадування, а це значить: залежно від випадку воно набуває тлумачення лише за рік або й десятиліття. Пригадування не пасивний рефлекс повторного здійснення, а продуктивний акт нового сприйняття. Тому Фройд позначив активізацію слідів пам'яті переписуванням. Для обох – пригадування й розуміння – спільним є доповнення. За Фройдом, відхилення від оригіналу приводить до переписування, за Вордсвортом – до уявних сценаріїв пригадування¹⁷⁰. Поетична уява доповнює те, від чого постійно відхиляється життя, тобто теперішнє.

Непостійність, утрата й послідовність у часі для Вордсворта ознаки *conditio humana*¹⁷¹. Тоді як природа є божественною і непроминальною, культурі постійно загрожує занепад і безповоротна втрата. На початку п'ятої книжки «Прелюдії» він висловлює думку, що після катастрофи природа відновлюється неначе за чийось дивним велінням, тоді як людині не дано подібної надії на самовільне відродження. Це істота, належна до традиції; те, що вона витворює, вимислює й поетизує, перебуває під загрозою забуття. Вордсвортові притаманне меланхолійне бачення людини, що втратила культуру й пам'ять, при цьому залишаючись приреченою на те, щоб саму себе постійно переживати. В цій модерній меланхолії через спустошення культури він знову

Від зовнішніх подразників, як говорить там, він стає «habitually impelled to create them where he does not find them». Крім того, він володіє «більшою, ніж в інших людей, схильністю бути під впливом відсутніх речей, якщо вони колись були присутні; здатністю збуджувати в собі пристрасті» (Wordsworth, Preface, p. 393). К. Докгорн указує на паралель із Шиллеровою сприйнятливістю до відчуттів: «Він бажає творити вірші з солодких і далеких спогадів, але ніколи під впливом теперішнього панування афектів, які він має для нас унаочнити в усій красі» (S. 101).

¹⁷⁰ Щодо цього див. Jacques Derrida, *Die Schrift und die Differenz*, Frankfurt a. M. 1976, S. 323: Не-присутній текст «оформлюється з архівів, що вже є переписуванням. <...> Усе починається з репродукції. Завжди це означає відбиток сенсу, що ніколи не був теперішнім, чия значуща присутність реконструюється завжди навздогін, заднім числом, додатково».

¹⁷¹ Тут: люльської творчості (лат.).

занурюється в стару меланхолію, образ якої знаходимо в цитаті з 64-го сонета Шекспіра:

man
 As long as he shall be the child of earth,
 Might almost «weep to have» what he may lose,
 Nor be himself extinguished, but survive
 Abject, depressed, forlorn, disconsolate¹⁷².

Допоки сином є землі людина,
 Оплакувати має те, що втратить.
 І не загинути, а вижити покірним,
 Полишеним і гнобленим, невтішним. (Пер. Л. Губаревої)

4. Анамнеза: містичне відображення

Романтичний спогад амбівалентний: він спускає з гачка зброю, що роз'ятрює рану часу, водночас становлячи засіб, яким ця рана лікується. За допомогою recollection, цього запізнілого додаткового спогаду, ця рана дає себе заспокоїти, але не вилікувати. Сила зцілення вимагає іншої форми спогаду, що так само очищена від слідів часу, як і від суб'єктивних і активних рис уяви. Ця форма спогаду, яку мені хотілося б назвати анамнезою, є іншим спогадом. Вона пасивна, рецептивна, містична, можна також сказати: це «жіночий» зворотний бік «чоловічої» сили уяви.

Анамнеза ухиляється від активного використання; її «миті вічності» виникають невідконтрольно й непередбачувано, прорізаючи дірки у навмисне сплетеному полотні ідентичності, скомпонованому зі спогадів. Горизонтальна площина містичного досвіду розколюється під тиском простягнутого в далечінь тексту поетичного самоконституювання. В «Рядках, написаних поблизу Тинтернського абатства» цей момент описується як перехід:

that serene and blessed mood,
 In which the affections gently lead us on, —
 Until, the breath of this corporeal frame
 And even the motion of our human blood
 Almost suspended, we are laid asleep
 In body, and become a living soul:
 While with an eye made quiet by the power
 Of harmony, and the deep power of joy,
 We see into the life of things. (Z. 41–49)

¹⁷² Prelude, 1805, V, p. 24–28, нім.: S. 114.

Той безтурботний і благословенний настрій,
 В який нас уподобання штовхають,
 Допоки подих тіла, крові рух
 Неначе завмирають, впавши в сон
 Тілесний, а душею оживаєм:
 І зором, сили сповненим, любові
 Та радості, глибокої, владної,
 Ми починаєм розуміти суть, життя... (Пер. Л. Губаревої)

Очі, звиклі до тиші, більше не випромінюють жодного погляду, відкривається отвір у щось, що більше не дає себе бачити, а лише споглядати. Заспокоєні очі або гладенька, наче свічадо, поверхня озера є описами містичного стану душі. Останній розгортається в такій послідовності фаз:

- скасування сили тяжіння, втрата притомної свідомості, перехід у стан паріння;
- розтягнення, розширення душі до самого зовнішнього;
- знерухомлення, зосереджена тиша і остаточний прихід-у-спокій;
- входження людини в контакт із природою, сходження божественного у душу.

Для ілюстрації цього ще два приклади з «Прелюдії»:

oh, then, the calm
 And dead still water lay upon my mind
 Even with weight of pleasure, and the sky,
 Never before so beautiful, sank down
 Into my heart, and held me like a dream¹⁷³.

О, наче тиха і покійна
 Вода зненацька рине в мою душу
 Вагомим насолодженням і небо
 Спускається прекрасне, як ніколи,
 У серце. Втілююсь у мрію... (Пер. Л. Губаревої)

У другому прикладі йдеться про встановлення пам'ятника хлоп'яті, що виріс на природі й загинув у 12 років. Він міг настільки точно імітувати крики сови, що птахи відгукувалися на

¹⁷³ Prelude, 1805, II, p. 176–180, нім.: S. 59. Пор. також Prelude, 1805, III, p. 135–138. Поль де Ман, що посилається на деякі з цих місць, прочитує їх як свідчення дилеми свідомості «to be in endlessly precarious state of suspension» (постійно бути у дивному стані непевності) у стані, що може кожної миті змінитися неспритомністю; він говорить про «the fall into death» (впасти у смерть) (de Man, *The Rhetoric of Romanticism*, New York, p. 184, 54).

відлуння його голосу. Якщо ж в ході гри напруга тиші під час паузи затягувалась надовго, тоді відбувалося таке:

Then sometimes, in that silence while he hung
Listening, a gentle shock of mild surprise
Has carried far into his heart the voice
Of mountain torrents; or the visible scene
Would enter unawares into his mind,
With all its solemn imagery, its rocks,
Its woods, and that uncertain heaven, received
Into the bosom of the steady lake¹⁷⁴.

Та часом в тиші, у яку він поринав,
Лунали в нетрях серця голоси
Гірських потоків: чи видіння
Раптово відкривалося душі
Тих урочистих образів і скель,
Лісів і перемінливого неба,
Що відбивалось в спокої озер. (Пер. Л. Губаревої)

Такі миті є *Schechinah*, заселенням людської душі божественним. Це моменти чистої теперішності, під час яких зцілюється рана часу. Саме в них відчуваються сліди минулого, що закарбувалися глибоко й непомітно, як і все, приречене на запізнений перехід до спогаду. Дійсну присутність *Schechinah* Вордсворт асоціює з дітьми, що у царстві бюргерського права представляють природу. Поет убачає в них іншого самого себе: втрачену, первинну анамнезу, що неочікувано прориває межі суб'єктивності. Він убачає в них те, заміщенням чого є його поетична техніка, – письмо можливе лише на папері, а не безпосередньо в душі.

Рана часу – це романтична версія втраченого статусу. Вона полягає у відпадінні від властивої природі форми тривалості. Падіння в час означає відчуження. Кожна теорія відчуження вклю-

¹⁷⁴ Prelude, 1805, V, p. 406–13. Постає питання, як такі досвіди взагалі можуть бути передані від третьої особи. Звідки поет про це знає? В дійсності існує більш рання версія цих рядків, які належать до найранішого шару «Прелюдії», написані від першої особи. Перенесення цього досвіду на дитину, якій ще невідомо ніщо інше, крім того, чого вона бажає, перед тим як свідомість розвинеться у самостійну інстанцію, є важливим. Дитині належить радикальна анамнеза; вона дозволяє ні розвиватися, ні зберігати. Поет, звісна річ, пережив цю смерть «boy of Winander» (хлопчика з Вінандера). На жаль, анамнеза доступна йому непрямо і через ретроспекцію, через медитативні роздуми над його надмогильним каменем. Пор. щодо цього Geoffrey Hartman, *Wordsworth's Poetry 1787–1814*, New Haven, London 1971, p. 19–22.

чає цілюще бачення єдності. Гностики відобразили цю теорію в міфі як драму забування й пригадування. Два суперечливих спогади борються одне з одним: один, що є частиною божественного, деіндивідуалізує, другий, що був нав'язаний людині в її життєвих мандрівках по цій землі, індивідуалізує. Другий спогад є забуванням першого; божественний спогад затьмарюється й витісняється здобутим по цей бік аж до невпізнанності. «Гнозис» означає не що інше, як відновлення першого спогаду, повторне віднаходження його затертих слідів.

На хвилі Нового часу гностичні міркування були визнані помилковими. Вони ставили під сумнів проект модерну. Локк доклав чимало зусиль до того, щоб заперечити вчення про такі речі, як анамнеза чи друге народження, оскільки подібні концепції стояли на заваді консолідації громадян. Індивідуальність та ідентичність, незамінність і притомність стали незаперечними соціальними й політичними вимогами. Будь-яке відхилення самотності в напрямі деіндивідуалізації підривало новочасне поняття ідентичності.

За два або три покоління принципи, за які боровся Локк, стали соціальною реальністю. В цьому проміжку, звичайно, встиг розкритися також їхній негативний зворотний бік приватновласницького індивідуалізму. Суспільство, яке спроектував Локк, виявилось суспільством егоїстів. За цих обставин постали нові проблеми: приборкання власних потреб, формування зв'язків між індивідами, подолання метафізичного відчуження й ізоляції¹⁷⁵. Вордсворт намагався подолати соціальну самотність через теорію «habits» (звичок)¹⁷⁶, а метафізичну – через теорію анамнези.

¹⁷⁵ Наприклад: любов, поняття, що всюди згадується Локком як «desire» (бажання) і підпорядкована індивідуальним особливостям задоволення й болю, – це поняття в романтиків перетворюється на заклинання в цілому і на центральне поняття в «Прелюдії» зокрема. Воно підтримує утопічний, можна було б також сказати, релігійний протиобраз усього того, з чим фактично не залагоджуються справи в суспільстві.

¹⁷⁶ Теорія «habits», як і анамнези, спрямована на вимкнення спогаду і вироблення послідовності й одночасності. Природа, яку Вордсворт у своєму дитинстві постійно має перед очима («The scenes... / Remained in their substantial lineaments / Depicted on the brain, and to the eye / Were visible, a daily sight» – Сцени... / Що лишились у своїх звичних рисах / Змальованими у свідомості, і для очей / Були видимими, денним світлом), перетворюється не на спогад, а на перманентну й субстанційну частину нього самого («... did at length / Become habitually dear, and all / Their hues and forms were by invisible links / Allied to the affections» – ...нарешті / Стали звично близькими,

Контури, якими Просвітництво окреслило людину як самість і як суб'єкта, були знову частково порушені романтиками. Якщо новочасне поняття розуму вело до пошуку генези *самості*, то відроджене романтиками поняття душі¹⁷⁷ вело до божественного, надіндивідуального осердя особистості, до *не-самості*. Локків емпіричний проект людини як самості був спрямований на те, щоб знайти їй місце як суспільній істоті в світі швидкої модернізації. Натомість Вордсвортове спіритуалістичне бачення людини як душі націлене на об'єднання її з божественними, надіндивідуальними витоками. Локк розумів себе як засновника новочасного знання, Вордсворт — як передвісника втраченої мудрості. На шлях до неї вказує анамнеза, яку ми означили як зворотний бік пригадування. Вордсворт повертає Локків шлях від блукань душі до *tabula rasa* в протилежному напрямі. Неупередженості сенсуалістського емпіризму, що збудував знання на надійному фундаменті досвіду, він протиставив теорію анамнези, що була увічнена у поетичному пам'ятнику знаменитої «Оди безсмертя»¹⁷⁸. В «Оді» Вордсворта інсценовано гностичну драму забування й пригадування. Він накладає її на індивідуальний життєвий шлях, в якому дитина подана як мудра, природна й божественна, тоді як доросла людина, навпаки, — як обізнана, соціалізована й «занепала». Витончені узи, пов'язаність із божественним, зазнають неминучого розпаду в зрілому віці людини, яка втрачає при цьому відчуття аури святого.

Те, що значує для особистості, так само має значення й для мови. В третій книжці своїх есеїв Локк показав, наскільки глибоко все знання фундоване в мові. Вордсворт і романтики спря-

і всі / Їхні відтінки та форми були невидимими зв'язками / Поєднаними з пристрастями). *Prelude*, 1805, I, p. 637–640).

¹⁷⁷ Це поняття душі належить елліністичному язичництву і походить із гностичної, герметичної, неоплатонічної традиції. Воно пережило Відродження у неоплатонізмі флорентійської Академії, що також відбулося на Англії (Cambridge Platonists), звідки Вордсворт і зміг почерпнути це передання. Щодо цього Aleida Assmann, «“Werden was wir waren”. Anmerkungen zur Geschichte der Kindheitsidee», *Antike und Abendland* 29 (1978).

¹⁷⁸ Як негативне тло до Вордсвортового міфу дитинства пор. Locke, *Essay*, II, I, 6: «He that attentively considers the state of a child, at his first coming into the world, will have little reason to think him stored with plenty of ideas, that are to be the matter of his future knowledge» (Той, хто уважно розгляне стан дитини, коли вона з'являється на світ, навряд чи матиме серйозні підстави приписувати їй багато думок, з яких потім виростатимуть його майбутні знання).

мували погляд від мови людини до мови природи; вони зробили прозорими для інших соціальні конвенції через метафізичні кондиції. Епіфанії, в яких людина перетворюється на свідка божественного, Вордсворт разом зі своїм поколінням називає «sublim» (піднесеними). Те, що природа доносить у такі особливі миті, більше стосується теології, ніж звістки природи. Природа перетворюється на письмо, святе письмо, що несе звістку про перші й останні речі. Для Вордсворта і його генерації Альпи були

Characters of the great Apocalypse,
The types and symbols of Eternity,
Of first, and last, and midst, and without end¹⁷⁹.

Апокаліпсиса великого фігури,
І Вічності всі символи і знаки,
І часу першого й останнього
Того, що поміж них без меж... (Пер. Л. Губаревої)

Уявлення про анамнезу й поняття піднесеного мають дещо спільне: вони маркують перехід між кордонами цього та іншого світу. В обох випадках ідеться про досвід трансценденції, в якому скидається «земне ярмо», так що свідомість долає свої межі, розкриваючи контури самості. В миті анамнези піднімається завіса, відкриваючи вид на сутність земної екзистенції:

Our destiny, our nature, and our home
Is with infinitude, and only there.¹⁸⁰

Наші природа, доля і домівка
У безконечності і тільки там.

Ми виходили з припущення, що нові форми спогаду набувають руху тією мірою, якою надіндивідуальна пам'ять заміщує метога. В Локка індивідуальна пам'ять користується визнанням як інстанція конституювання особистості. Але романтики пішли набагато далі на цьому шляху. На етапі тривожного прискорення історії вони надали часовому багатству й скороминушості людського життя нової енергії. Як і в шекспірівських історіях, у поезії Вордсворта спогад відіграє провідну роль як засіб чи то увічнення значущих миттєвостей, чи то самоконституювання. Вордсворт зробив поетичні висновки з осягнення того, що індивід створює самого себе за допомогою сили уяви з матеріалу спогадів. «Кожна людина для самої себе є пам'яттю» (Each man is a memory to

¹⁷⁹ Prelude, 1805, VI, p. 570–72, нім.: S. 162.

¹⁸⁰ Ibidem, p. 538–539, нім.: S. 161.

himself) (Prelude, 1805, III, 196 і наст.) — це переконання він зробив принципом своєї мистецької практики: «Я є Мандрівником, / І все моє оповідання про самого себе» (A Traveller I am, / And all my tale is of myself) (Prelude, 1805, III, 189). «Прелюдія» являє собою (героїчний) проект автобіографії як автогенези. Його поривання народжується не з пуританської перевірки сумління, а з поетичної сили уяви. Вірш «Пам'ять» нагадує, звичайно, про те, що прихований осад провини також спонукає поетичну роботу спогаду.

Спогади recollection (пригадування), на допомогу яким приходять уява, є знаками свого часу. Вони виказують себе у слабких карбуваннях, через напівстерті сліди й перманентну загрозу втрати. Запобігти цій ерозії часу не здатні жодні мнемотехнічні стратегії, — лише уява. Емоції, які не дають себе ні зберегти, ні поновити, можуть бути наново створені за умови запізнення, одягнувши вбрання другої, додаткової життєвості.

Екстатична анамнеза розкриває пасивний зворотний бік активної, чоловічої, уяви. Вона маркує пункт, в якому (героїчний/гібридний) проект автогенези обертається самопожертвою й самозреченням. Замкнений горизонт суб'єктивної свідомості порушується, відкриваючи зв'язки з іншим світом та іншою самістю. Романтичне «я» розкривається у цій великій самості, яка є деіндивідуалізованою душею. Приклад Вордсворта показує, що пригадування й анамнеза, самість і душа в жодному разі не виключають, а зумовлюють одна одну. В цій романтичній діалектиці передчуття неможливо не побачити також іншу діалектику, до якої ми ще повернемось, а саме — до навмисного й мимовільного спогаду.

V СКРИНІ ПАМ'ЯТІ

У читанні, як і в житті, людина серця має лише кількох
перевічених друзів.

Гердер. Листи для захоочення гуманності

Дослідження просторів спогаду веде не тільки до питання про висвітлення й моделювання горизонтів минулого, що за певних умов теперішнього визначальні для майбутнього. Крім того, кожна з трьох частин цього дослідження містить принаймні один розділ, що має справу з просторовою конкретизацією спогаду. В подальшому йтиметься про місце збереження важливих документів. На противагу архівові, до якого ми звернемося пізніше, скрині є рухомим і вузько обмеженим простором. За середньовіччя для рукописів на пергаменті використовувалися ковані залізни скрині, говорили також про комори для краму й скарбу. Латинське слово «арса» (скриня), як правило, передається німецькою як «Arche» (ковчег). Ноїв ковчег був надійним місцем збереження, висуваючи, втім, жорсткі критерії відбору для прийняття. Перед знищенням творіння могли увійти лише по двоє з кожного роду. Ноїв ковчег – це мікрокосм, світ у мініатюрі. Однак що менше місця і що обмеженіший вміст, то вища його цінність. Коли ізраїльтяни переходили пустелю, вони несли з собою таблиці Завіту, які Бог дав Мойсєві, в ковчезі, у Кивоті Завіту. Коли Еней залишав охоплену полум'ям Трою, він ніс на своїх плечах не лише свого старого батька, а й «святе добро, батьківські пенати»¹⁸¹.

Подібні рухомі вмістилища являють собою образи фільтрації культурної пам'яті. Три таких образи з різних історичних епох мають бути в подальшому зіставлені один з одним: Ноїв ковчег в Гуго Сен-Вікторського від XII ст., скринька Дарія у переказі Генріха Гейне від XIX ст., а також скриня з книжками з короткої історії Е.М. Форстера близько 1900 р. Представлення цих контейнерів пам'яті має допомогти прояснити центральну для культурної пам'яті проблему вибору.

¹⁸¹ Vergil, Aeneis, 2. Buch, S. 717. Прикметно, що Еней не дозволяє доторкнутися до Пенатів, допоки руки борця не будуть очищені через культ. Отже, цю картину слід уявляти як триповерхову: Еней виносить Анхіса, а той своєю чергою тримає Пенати.

1. Пам'ять як ковчег — християнська мнемотехніка Гуго Сен-Вікторського

У середньовічному світі читання набуло насамперед значення як збиральна, навчальна й цілюща діяльність, що перебувала в центрі чернечого життя. У читанні вправлялись як у мистецтві методично керованої медитації. Утім, читання могло набути цього значення лише в тому разі, якщо під нього було підведено відповідний підмурок пам'яті. Святе Письмо вимагало особливого мистецтва читання. Гуго порівнював його з величезним резонуючим простором, в якому звук набував свого значення від гармонії цілого. Однак для того, щоб кожне окреме місце цілого разом з обертонами потрійного смислу письма справді могли бути почутим, необхідні були особливі вправи, які Гуго запозичив із давнього мистецтва мнемотехніки.

Давнє мистецтво пам'яті було закріплене в громадському просторі міста. Значення мистецтва пам'яті було пов'язане зі значенням відкритих промов. Останні поширилися в Римі завдяки правовій політиці. Підручник про мистецтво пам'яті Квінтіліана (35–100) був розрахований насамперед на юристів. Давня мнемотехніка спершу не мала застосування в християнстві. Отці Церкви знехтували мистецтвом пам'яті, оскільки їх не цікавила риторика та політична культура відкритих промов. Натомість вони приділяли увагу не стільки складанню й декламуванню власних текстів, скільки читанню Святого Письма. На передньому плані перебували літургійне унаочнення, тлумачення й прояснення священних текстів, для чого давня мнемотехніка не могла статися в пригоді.

Відродження мнемотехніки у XII ст. збіглося також з енциклопедичними прагненнями цього часу. Було докладено чимало зусиль для того, щоб зібрати, організувати й гармонізувати успадковані запаси знання. Гуго долучився до ренесансу мистецтва пам'яті завдяки двом творам з мнемотехнічного письма: «De tribus maximis circumstantiis gestorum» і «De arca Noe morali»¹⁸². Його внесок у мнемотехніку пішов на користь не політикам і юристам, а монахам, яких він навчав не мистецтва вільних промов, а «читання для запам'ятовування». Знайшовши їй християн-

¹⁸² «Про три найважливіші умови положень»... «Про Ноїв ковчег у моральному сенсі» (лат.). — Прим. ред.

ське застосування, Гуго поставив давню мнемотехніку на службу заснованої на ідентичності культурної пам'яті.

Перший зі згаданих творів Гуго розпочинає з класичної античної мнемотехніки з її просторово-організаційними моделями й орієнтацією на внутрішнє бачення. У словах, з якими він звертається до молодих учнів, Гуго переносить основоположні принципи давньої мнемотехніки на процес читання:

«Мій сину. Мудрість – скарб, а твоє серце – те місце, де він має зберігатися. Навчаючись мудрості, ти збираєш коштовності; вона є невмирущими коштовностями, які ніколи не втрачають свого блиску. Існує багато видів мудрості, і в скарбниці твого серця є багато таємних місць: для золота, для срібла і для коштовного каміння... ти маєш навчитися розрізняти ці місця, знати, які речі класти сюди, а які – туди... Роби це, як міняйло грошей на ринку, чия правця безпомилково втрапляє у потрібну кишеню й одразу виуджує потрібні монети»¹⁸³.

У цьому повчанні набуває значущості основоположний принцип давньої мнемотехніки, – просторовий порядок, який можна викласти у місткому формулюванні: «Confusio (плутанина) – матір незнання й забудькуватості, тоді як Discretio (розрізнення) виводить інтелект на світло і зміцнює пам'ять»¹⁸⁴. Одне слово, цей принцип полягає в тому, що уявний простір структурується таким чином, що може вмістити в одну нотатку на пам'ять багато пунктів, аби надалі за потреби вільно користуватися ними. Так постає уявна архітектура пам'яті, духовна топографія, в якій учень має почуватися немов удома й орієнтуватися без зайвих зусиль, як міняйло у своїй касі. Мері Карутерс, що в своїй книзі про середньовічну пам'ять звернула особливу увагу на метафори пам'яті, як приклад профанних і сакральних вмістилищ наводить і Гугову касу грошових міняйл¹⁸⁵.

¹⁸³ Hugo, De tribus maximis circumstantiis gestorum, hg. v. William M. Green у: *Speculum* 18 (1943), S. 483–493; цит. за Ivan Illich, *Im Weinberg des Textes. Als das Schriftbild der Moderne entstand*, Frankfurt a. M. 1991, S. 39.

¹⁸⁴ Hugo, цит. за Ivan Illich, «Von der Prägung des Er-Innens durch das Schriftbild. Überlegungen zur Arche Noah des Hugo von St. Viktor», у: Aleida Assmann, Dietrich Harth, Hgg., *Mnemosyne. Formen und Funktionen der kulturellen Erinnerung*, Frankfurt a. M. 1991, S. 48–56; тут: S. 49.

¹⁸⁵ Marry Carruthers, *The Book of Memory. A Study of Memory in Medieval Culture*, Cambridge 1990, p. 39. Ми можемо порівняти Гугів мішок із грошима з підв'язаними циліндричними бляшанковими касами залізничного контролера, в якому раніше зберігалися відсортовані за розмірами монети.

Слово «thesaurus», скарб(-ниця), двозначне, воно пов'язане як із вмістом, так і з вмістилищем. У випадку мішка для грошей виникає чітка розбіжність між ціною вмістилища і ціною вмісту; втім, якщо вміст святий, то його обгортка коштує ще більше. Це особливо стосується рак (scrinum), в яких зберігається цінне літургійне приладдя, священні тексти, книги й реліквії. Однак головним поняттям тут є «арса» (ковчег/скриня). Під «арса» мається на увазі дерев'яна скриня, в якій перевозять предмети культу. Оскільки вони зазвичай включали книжки, їх також можна розглядати як переносні книгозбірні. Перед тим як у монастирях були устатковані великі бібліотеки, у цих книжкових скринях знаходилися «бібліотеки in puse»¹⁸⁶. Через тісний зв'язок між книгою та скринєю арса стала провідною метафорою пам'яті. Гуго, чиє мистецтво пам'яті перебувало під впливом чернечого читання, розумів пам'ять як вмістилище збирання й збереження знання. Мудрістю називається взаємозв'язок уявного й призначеного для запам'ятовування знання, тоді як серце позначає осідок пам'яті в ковчезі цієї мудрості. Іоанн з Солсбері описував пам'ять як «таку собі духовну книжкову шафу, певний і надійний прихисток сприйняттів»¹⁸⁷.

Якщо серце описується як «арса sapientiae»¹⁸⁸, то це означає, що цю скриню слід дбайливо облаштувати. Навчання пам'яті, що триває протягом усього життя, і є будівельним майданчиком для цього ковчеза. Завдяки християнській мнемотехніці Гуго із Сен-Віктора слово «арса» набуває іншого звучання. Воно пов'язується з Ковчезом, який Бог велів збудувати Ноеві, коли піднялася вода, так само як і Кивот Завіту, в якому розмістилися Мойсеєві скрижалі Завіту. Гуго, який поєднав в образі цієї скрині біблійне читання, моральне повчання й навчання пам'яті, писав про свій ковчег: «Я даю тобі Ноїв ковчег як модель духовної споруди. У ній можеш знайти зовнішній орієнтир для свого ока, і тоді душа буде внутрішньо облаштована за його подобою»¹⁸⁹.

Ковчег, про який пише Гуго, має трирівневу структуру, що відображає три стадії екзегези: історичний Ноїв ковчег накритий ковчезом Церкви Христової, а ця, своєю чергою, ще одним ков-

¹⁸⁶ У горіху, тобто найсуттєвіше (лат.). — Прим. ред.

¹⁸⁷ Carruthers, Memoir, p. 43.

¹⁸⁸ Скриня мудрості (лат.). — Прим. ред.

¹⁸⁹ Hugo, De arca Noe morali, I, 2; Patrologiae cursus completus <...> omnium sanctorum partum. Series Latina, vol. 176, 622B, Paris 1844–1864; цит. Carruthers, p. 44.

чегом, який християнський читач споруджує в своєму серці. Під технічним кутом зору ковчег є мнемотехнічним конструктом, що розподіляє матеріал Біблії за особами, місцями і часами, трьома параметрами оповідей (*tres maximae circumstantiae gestorum*¹⁹⁰), а також за числами. Через це Біблія перетворюється, як би ми сказали сьогодні, на тривимірний гіпертекст, чії записи не лише сортовані за колонками, а й мнемотехнічно поєднані один з одним, а також наповнені різним значущим для святого знанням, так що звернення до кожного елемента приводить до постановня ще чогось важливого у контрольованій послідовності. Ілліч говорить про певний «вимогливий, тривимірний і багатокольоровий гігантський план пам'яті». Було підраховано, що знадобиться 200 кв. м паперу для того, щоб скласти ще один читабельний план Гугової мнемотехнічної ковчегової архітектури¹⁹¹. Гуго порівнює свій ковчег з аптекою, тобто з крамницею, повною всіляких цінних речей:

«Ти не будеш шукати там, де не можеш знайти, і коли ти вже знайшов був певну річ, то при цьому відкриється ще багато інших. Ось де багатство історії спокутування гріхів Христа, що об'єднує світ від початку й до кінця, ось де головний закон нашої всесвітньої Церкви, ось де квінтесенція нашої оповіді про історичні події, ось де таїна святині й ось де шлях пошуку відповідей, суджень, медитацій, спостережень, доброї роботи, доброчесності й винагороди»¹⁹².

Ковчег є вмістилищем і вмістом воднораз; мудрість, якої набуває її глибоко закарбований на пам'яті образ, не мудрість цього світу. Той, хто входить у цю медитацію, виходить зі світу. Місце пам'яті ковчегу є гетеротопією, рятівним внутрішнім місцем для вигнання зі світу, де він зустрічається з Богом.

«Однак у кожній людині, допоки життя триває в цьому відпаломому світі <...> перебуває потік. Добрі ті, хто на човні впевнено пересправляються через ріку, злі – ті, хто переживають руйнування корабля й мусить спробувати води. Лише корабель віри впевнено пливе морем, лише Ковчег перевозить через цей потік, і якщо ми хочемо бути врятова-

¹⁹⁰ Три найважливіші умови положень (*лат.*). – *Прим. ред.*

¹⁹¹ Ivan Illich, *Im Weinberg*. Цей опус вдалося дуже компактно розмістити отцю Патрисові Сикару, який у 13-му томі повного видання «Opera Omnia» Гуго Сен-Вікторського, підготовленого до друку отцем Райнером Берндтом, подбав про том із Ноевим ковчегом. Він долучив до тексту креслення реконструкції плану пам'яті у форматі вставної таблиці (за вказівку на це я дякую Клавдії Штихер).

¹⁹² Hugo, *De arca Noe morali*, IV, S. 9; PL 680B.

ними, то не годиться лише нести Ковчег у серці – ми маємо також мешкати в ньому»¹⁹³.

Гугів Ковчег був «моделлю виходу». Його велична єдина конструкція з тексту, знання та моралі була зруйнована вже наступними поколіннями, які змінили чернече читання на схоластичне. Нове духовне вправління відмежовувалося від тотального бачення, що прагнуло відтворити весь світ із пам'яті. Приблизно всередині XII ст. настав час для структурного перетворення у християнській мнемотехніці, що вже використовувала пам'ять не як вмістилище, а як інструмент пізнання. За три століття до початку використання змінних друкарських літер розпочалася революція в читацьких звичках і досвіді, наслідки якої важко переоцінити. Цей поворотний момент в історії європейської писемності Іван Ілліч вважає ще важливішим, ніж революція Гутенберга. В XII ст. відбувся перехід від монастирського до схоластичного читання, що супроводжувався цілою низкою інновацій. Найяскравішим із них є новий вигляд *pagina*¹⁹⁴. Текст, який до цього мав вигляд партитури для літургійного або медитативного читання, відтепер являв собою шриффт, чітко членований для зорового сприйняття. Із цим функціональним поворотом, що розпочався разом із винайденням *lay-out pagina*¹⁹⁵, було перебудовано технологічно також каркас пам'яті. Текст, зміст якого більше не вибудовувався у вигляді мнемотичного образу, збагатився оптично завдяки абстрактним візуальним сигналам управління, таким як заголовки, підзаголовки, келль, кольоровий поділ і абзаци. Ці засоби для полегшення читання, до яких належав також алфавітний покажчик, дозволили класифікувати знання у відповідності до нових точок відліку. Обсяг пам'яті, неймовірно розширений через використання нових технологій письма, призвів до руйнування ковчега.

2. Скринька Дарія – Генріх Гейне

Мій другий приклад для скрині пам'яті – це мотив скриньки Дарія. Ця скарбничка також є арха; вона приховує не дорогоцінності, а обидві книги Гомера. Коштовна обгортка вказує на ще коштовніший зміст, що зберігається в ній від втрати й руйнування. В контексті тлумачення поезії як медіума слави ми вже

¹⁹³ Hugo, *De arca Noe morali*, IV, S. 6; PL 675 B–C, Ivan Illich, *Im Weinberg*, S. 156.

¹⁹⁴ Тут: сторінка (лат.). – Прим. ред.

¹⁹⁵ Розмічена сторінка (англ.). – Прим. ред.

цитували «Жовтневу Еклогу» зі Спенсерового циклу «Календар пастуха», яка відсилася до історії зі скринькою Дарія. У примітках до цього тексту говориться:

«Про те, наскільки Александр шанував ранг поета, свідчить його поведінка, коли він захопив скарбницю переможеного імператора Дарія. Там він знайшов срібну скриньку, в якій ховались обидві Гомерові книги й коштовності. Він витяг їх звідти й одну носив щодня біля серця, а другу — поклав до ліжка біля голови. Такою великою пошаною у князів і можновладців користувалися колись поети»¹⁹⁶.

Генріх Гейне витягнув цю саму скриньку зі скарбниці історичних мотивів і у заключному епізоді знову надав їм літературної подоби. Його обробка знаходиться в «Єврейських мелодіях», що належать до пізнього циклу «Романцери» (1851). Ця поема, присвячена пам'яті іспансько-юдейського поета й містика Єгуди Галеві, починається з однієї строфи. Йдеться про парафразу 137-го Псалму, в якій звучить давньоюдейська тема «катастрофи забування»:

Хай від спраги зсохне горло
Хай опуститься правиця,
Якщо я колись забуду
Тебе, мій Єрусалиме. (1–4)¹⁹⁷ (Пер. К. Дмитренко)

Спогад закріплюється у псалмі через клятву, яка своєю чергою спирається на прокляття самого себе. Це рішуче зобов'язання пам'ятати про Єрусалим є для вірян літургійним обов'язком. Те, що автор цих рядків сам не належить до вірян, з'ясується незабаром завдяки зміні тону. Залізне зобов'язання-спогад у першому рядку пом'якшується у другій строфі через ремінісценцію того, хто може лише приблизно пригадати канонічні настанови традиції. Зі спогаду про Єрусалим впливає спогад про літургію у Синагозі:

Слово й пісня, безнастанно
Крутяться біля чола.
І так, наче чую співи
Псалмоспіви чоловічі. (5–8)

¹⁹⁶ The poetical Works of Edmund Spenser, ed. By J.C. Smith and E. de Selincourt, London, Oxford, New York, Toronto 1965, p. 459.

¹⁹⁷ Heinrich Heine, Romanzero, hg. von Joachim Bark, Berlin 1988, S. 145 ff.

Наступні строфи цілковито поглинаються «сутінками спогаду» (240), вони правлять за давно забуте знання, що здалеку повертається у свідомість. Поступово постаті, що виринають з імлі забуття, набувають контурів:

Марева, хто з вас
Тут Єгуда бен Галеві?

Раз – вони вже й промайнули;
Привиди біжать лякливо
Це життя завзятий поклик –
Але я його впізнав. (11–16)

Слідом за виринанням і поверненням іде спогад про великих поетів, що становить зміст першого розділу. Другий так само розпочинається цитатою з псалму. І знову в примарне павутиння спогаду вкладається тверда декоративна перегородка пригаданого, аби знову зісковзнути у задуму, цього разу про нещастя, від якого мрійника рятує спогад, що повертає його на слід великого Галеві та його любові до Єрусалима.

Після цієї суміші з біблійних цитат, історій зі сновидінь, світового болю, легенд та історичних спогадів у третьому розділі з'являється щось нове й начебто незвичне: історія скриньки Дарія. Медитація про Галеві була перервана – забута? – тоді, коли в центрі уваги опинилися дорогоцінності. Йдеться про трофей з володінь Дарія, які Александр Великий присвоїв собі, коштовна скринька, повна дорогоцінностей. Ця скринька була пограбована Александром – учинок, який у вірші Гейне описаний у цілих 17 строфах, – перед тим як вона врешті-решт отримала новий зміст: папірусний сувій із Гомеровим епосом.

Скринька й дорогоцінність мають знаковий зв'язок з пам'яттю та спогадом. Скринька асоціюється з пам'яттю як схованка, захист і вмістилище, тоді як дорогоцінність позначає коштовний і призначений для зберігання зміст спогаду. Скарбниця слугує для того, щоб заховати під п'ятьма замками те, що не хочуть утрачати, – улюблений образ бажання відібрати у певних спогадів їхню мінливість, таким чином врятувавши їх від занепаду й забуття¹⁹⁸. У вірші Гейне скринька як образ пам'яті має ще

¹⁹⁸ Шекспірові також до вподоби цей образ, який він асоціює з пам'яттю; звичайно, прямо він не встановлює жодного однозначного зв'язку між пам'яттю й скарбницею, а радше обіграє несвідомий топос у несподіваних зворотах. Сонет 48: «Thee have I not locked up in any chest» (Тебе не замкнув я в жодній скрині); 52: «So is the time that keeps you as my chest» (Час зберігає

одне вельми специфічне значення. Крім захисту й коштовності, вона позначає вибір, турботу й визнання особистого значення певних змістів пам'яті. Така висока оцінка дозволяє скриньці стати уособленням культурної пам'яті. У Гейневому використанні цього образу на елемент збереження пам'яті накладається елемент вибору, пов'язаності й самозобов'язання перед певною традицією.

Хоч би яким оманливим і заплутаним здавався б епізод зі скринькою на початку, він, утім, веде назад до глибокої серйозності першої строфи і катастрофи забуття. Юдеї озброюються проти цієї катастрофи за допомогою ритуалізованого й матеріалізованого спогаду: сюди також належать Тефілін і так звана Мезуза, мініатюрні футляри з незабутніми текстами, каліграфічно нанесеними на пергамент, які мають забезпечити імунітет проти забуття. Ці церемоніальні форми юдейської пам'яті просвічують крізь вірші Гейне про перську скриньку. Він наближається до них, але замінює їх на всесвітній символ, який він наповнює не літургійними текстами з Второзаконня, а юдейською літературою, Єгудою Галеві.

В епізоді зі скринькою Гейне варіює різні аспекти проблеми культурної пам'яті. Першим із них є *пародіювання традиції*. Спустошення скриньки, як уже було сказано, охоплює 17 строф, в яких Гейне з великою ретельністю зображає генеалогію втрати. При цьому він інвертує такі фундаментальні форми традиції, як спадок, депозитарій і передання¹⁹⁹. В цій історії те, що зберігається в депозитарії, поступово розтрачується, розкидається, роздарюється й розпродається, тобто зазнає саме того ставлення, від якого воно обов'язково мало бути захищене. Однак в іронічний спосіб історія втрати сама оповідається в стилі походження, генеалогії. Втрата стає початком послідовності від персів через Грецію, Вавилон, Єгипет, турків і християн аж до барона Соломона Ротшильда й буржуазного Парижа. Генеалогія, міф передачі й ланцюг передання утворюють контрастне тло цих парадоксальних випадків «традиції втрати».

Далі виступає протистояння *Афіни versus Єрусалим*. Історія скриньки є історією подвійного заміщення. Александр обмінює

тебе немов моя скриня); 65: «Shall Time's best jewel from Time's chest lie hid?» (Як сховати найдорогоціннішу коштовність Часу від скрині Часу?).

¹⁹⁹ Див. щодо цього: А. Assmann, *Zeit und Tradition. Kulturelle Strategien der Dauer*, Wien 1998.

перлини на Гомера, тобто матеріальну цінність на культурну. Гейне ж навпаки обмінює Гомера на Галеві, одним словом — Афіни на Єрусалим. Поляризація і конкуренція цих двох стовпів західноєвропейської культури мали довгу й заплутану історію, яку тут можна пригадати лише кількома словами²⁰⁰. Ця історія показова під кутом зору зламу епох, за якого обидві культури проникали одна в одну, водночас просякаючи собою відповідні полемічні розгалуження. На рівні освіти змішувалося те, що розділялося на рівні віровчення. Літераризація й естетизація вели до узгодження між собою різних культурних традицій, які виключали одна одну з релігійного погляду. У спротиві завершенню життя Гейне змінив один полюс на інший; цю зміну переконань він іронічно, в притаманній йому манері викладає у післямові до «Романцero». Він повідомляє про те, що йому так само, як і іншим пантеїстам, судилося зустріти Бога, «але я не міг до нього пристати. Ця вбога мрійлива істота переплелася та зрослася зі світом, неначе в'язень, позіхаючи тобі безвільно й безсило. Щоб мати волю, слід бути особистістю, а проявити її можна лише тоді, коли в тебе не зв'язані лікті»²⁰¹.

Не набагато краще стоять справи з колись так високо шанованими грецькими богами. Гейне, звісна річ, присягається, що його «Повернення до Бога», яке його друзі позначили як «чергове впадіння в старі забобони», не має нічого спільного з переходом до іншої віри, що передбачало б іще жорсткіше заперечення попередніх переконань. Він визнає, що на своєму шляху від «Афін» до «Єрусалима» він відвернувся від власних «старих язичницьких богів», однак без того, щоб їх зректися. Він драматизував це прощання «в любові й дружбі» у незабутній сцені:

«Це було в травні 1848 року, у день, коли я останній раз вийшов із дому, щоб попрощатися з любими серцю ідолами, яким я вклонявся в найшасливіші моменти свого життя. Я ледь доплився до Лувра, і, знесилений майже вкінць, я ввійшов до величної зали, де стоїть на своєму постаменті вічно благословенна богиня краси, наша мати божа з Мілосу. Я довго припадав до її ніг і плакав так гаряче, що це мало розчулити навіть каміння. Також і богиня співчутливо спостерігала за

²⁰⁰ Див. щодо цього: A. Assmann, «Jordan und Helikon — der Kampf der zwei Kulturen in der abendländischen Tradition», у: Bibel und Literatur, hg. von Jürgen Ebach und Richard Faber, München 1995, S. 97—111.

²⁰¹ Heinrich Heine, Romanzero, hg. von Joachim Bark, Berlin 1988, S. 206.

мною згори, але водночас так невтішно, наче хотіла сказати: хіба ти не бачиш, що в мене немає рук і я не можу тобі допомогти?!»²⁰²

У людській і культурній пам'яті не вистачає місця. Що менша спроможність збереження, то відповідальніший вибір і то цінніший зміст. Скринька Дарія може бути символом цього звуження пам'яті. У зв'язку з цим жорстким дефіцитом простору на місці ліберальної свободи вибору постає екзистенційна вимога рішучості: Афіни *або* Єрусалим. Текст, який поет «Романцero» хоче покласти до скриньки, — це екзистенційний текст, з яким не тільки прокидаються й засинають (як Александр), а й живуть і вмирають. Присвята Гейне великому юдейському поетові за всієї своєї емпізи залишається у формі кон'юнктива:

І міркую так тихенько:
Якби я здобув ту скриньку

І не тиснула б на мене
Скрута, щоб озолотитись,
Я сховав тоді б у ній
Вірші нашого рабі. (487–492)

У подальшому в тексті зустрічається опозиція *освіта versus традиція*. Історія про скриньку Дарія має ще один виток, який у IV розділі починається зі слів: «Моя жінка неспокійна». Вона не може погодитися на суто віртуальне використання скриньки й вимагає, так само віртуально, на гроші від її продажу «їй купити кашемір, / той, який їй так потрібен» (623–624). Вона може уявити це прийнятне обходження з цінним об'єктом як рятування творів невідомого поета, про якого вона ще ніколи не чула. Для неї також і коробка з картону,

По-китайськи елегантна
В арабесках, мов гарненька
Бонбоньєрка у маркіза,
У пасажі «Панорама». (629–632)

Жінка, яка найбільше довіряє образам екзотичного світу, залишається цілковито невідомою для юдейського поста з іспанського середньовіччя. Ці «лакуни французького виховання» дають поетові нагоду ще більше акцентувати на значенні Єгуди Галеві. Гейне карикатурно представляє освіту як жіночу царину. Тоді як чоловіки змушені турбуватися про найважливіше, жінки XIX ст.

²⁰² Heinrich Heine, Romanzero, S. 207.

продовжують насолоджуватися короткозорою цариною освіти²⁰³. Як носії міської культури вони рефлексують щодо витончених зваб і дріб'язкових пропозицій. У місті ХІХ ст. культура набуває форми світу товарів. У цей час зростає інтерес до екзотичного, чужого й відірваного від життя; під впливом історизму та колоніалізму бюргерські оселі наповнюються розкошами далеких і чужих культур:

Всі ці мумії набиті
Фараонів із Єгипту,
Меровінгів зблідлі тіні,
Ненапудрені перуки,

Також бовванів з Китаю
Мандаринів порцелянських, –
Все це вчать вони напам'ять,
Ой, розумниці-дівчатка. (645–652)

Здобич минулих часів дозволяє екзотично заграли на світлі будь-якому життєсвітові, навіть якщо він утратив свою значущість. Те, що спливає на поверхню з пам'яті історизму, є порожнім стафажем, безрадісним мотлохом. На противагу цьому фасаду образів матеріалістичної культури товарів Гейне пропонує забути й витіснену традицію Галеві, знову пробуджуючи в пам'яті його мартирологи. Він присягає традиції як чомусь протилежному освітньому мотлохові. Журлива пісня про перлини й любов до Єрусалима юдейського поета-вигнанця не лише найвище досягнення містичної поезії середньовіччя – вони позначають також найвищі здобутки юдейської віртуозності спогаду. Сіонійська пісня Галеві культивує жагуче поривання як страждальну форму спогаду. Він віддано реконструює сакральну топографію міста, що давно перебуває в руїнах під владою ворожого хрестоносця. Незважаючи на повороти в історії, земний і небесний Єрусалим у поезіях Галеві замальовується як місце, що живе крізь віки, сказати б, те місце, що зберігає його скарбничку.

Те, що Гейне зачинає у скриньці Дарія, має якість «культурного тексту»²⁰⁴. Він відрізняється від освітнього краму:

²⁰³ Пор. Ute Frevert, «Kulturfrauen und Geschäftsmänner», у: там само, Mann und Weib, und Weib und Mann. Geschlechter-Differenzen in der Moderne. München 1995, S. 133–165.

²⁰⁴ Див.: A. Assmann, «Was sind kulturelle Texte?», у: Andreas Poltermann, Hg., Literaturkanon – Medienereignis – kultureller Text. Formen interkulturelle Kommunikation und Übersetzung. (Göttinger Beiträge zur Internationalen Übersetzungsforschung, Bd. 10), Berlin 1995, S. 232–244.

– через емпатичний акт вибору й ухвалення рішення; строкате начиння зацікавлених протиставляється особистій і екзистенційній присвяті поета та його тексту;

– через етос непохитної відданості; текст з минулої і відчуженої епохи покладається як фундамент крізь усі зміни часу;

– через нормативну силу тексту, що вивисується понад естетичними вподобаннями; нормативний зв'язок з ідентичністю перетворює текст на нескінченне джерело самотлумачення й орієнтації в житті.

Зображаючи власну життєву кризу в літературі, Гейне порушив фундаментальну проблему релевантності й значущості культури в модерному суспільстві споживання. Разом зі швидкою експансією знань аж до Єгипту та Китаю послабилась єднальна сила традицій. Модерне суспільство залишило традицію далеко позаду, створивши освіту як інституцію спадкоємства. Обираючи скриньку, Гейне демонструє шлях, що веде не назад, від освіти до традиції, а до присвяти особистому літературному канону. Те, що цей шлях не проста стежка назад, стає особливо зрозумілим в останньому фрагменті вірша. Тут вочевидь ідеться про традицію не лише в сенсі поновлення взірцевих і єднальних поетичних образів, а й у сенсі самовкорінення. Завдяки анекдотичній вставці про «засновників династії» між трикінцевою зіркою іспансько-юдейського поета та невиліковно хворого Гейне в ліжку був встановлений генеалогічний зв'язок. Ця родословна є родословною невдахи, а єднальним елементом у цьому ланцюжку виступає спис, що влучає в невинного поета. Традицію, до якої Гейне сам себе прилучив, він сам же і вигадав. Вона поєднує юдаїзм з артистизмом у генеалогічному дереві жертв і покликаних.

3. Жорстокий ящик – Е.М. Форстер

Третя скриня, що, своєю чергою є агса і разом із тим схованкою для книг, походить із раннього оповідання Е.М. Форстера, яке він написав у перших роках позаминулого століття. Ця історія починається зі слів: «Це жорстокий ящик» (It's a cruel box). Їх промовляє носильник на маленькій залізничній платформі провінційного містечка, який підозріло оглядає вантаж: «Заважкий. Потрібна тачка» (The weight is cruel. That'll need a barrow)²⁰⁵. Ящик, який неможливо нести на власних плечах і тому

²⁰⁵ E. M. Forster, «Ansell», у: *The Life to Come and other Stories*, Harmondsworth 1975.

слід покласти у візок, забитий книжками. Оповідач, що отримав цей пакунок у місці призначення, сподівається завершити тут свою дисертацію про грецький оптатив. Усі тексти, які він для цього потребує, нотатки, матеріали та книги прибули разом з ящиком.

Із деякими труднощами ящик завантажують в екіпаж, на якому оповідач від'їжджає з палацу. Всередині на табуреті сидить Ансел, іменем якого і названо оповідання. Він належить до прислуги із замиської садиби, до якої оповідач час від часу навідувався від часів своєї юності й куди він знову повертається за кілька років, тепер як 23-річний студент із Оксфорда. Стосунки з Анселем, цим дитям природи, не є прямолінійними; після бурхливої теплої дружби у підлітковому віці з роками вони стали дедалі більше віддалятися одне від одного. Тоді як Ансел пройшов шлях від охоронця в конюшні до садівника і помічника мисливця, оповідач завершив привілейовану школу, став стипендіатом і тепер претендує на науковий ступінь, маючи перспективу дістати посаду в оксфордському коледжі. Під час поїздки в екіпажі з'ясується, що друзі юності більше не мають про що говорити між собою.

Розвиток Ансела й оповідача, що говорить від власного «я», відбувається в різних напрямках: перший наростив м'язи, натомість другий – розумові спроможності. Мускулистий і мовчазний Ансел точна протилежність розумного й хирлявого оповідача. Те, що стоїть між ними обома, перший схоплює в одному простому реченні, тоді як другий потребує – шляхом деталізованих розмірковувань. Висновок Ансела звучить як: «Усе книжки». Захоплення його друга стількома книжками не пройшло непомітно для його тілесної будови: опущені плечі, зігнута спина й запалі груди. «Будь-яка добра справа коштує м'язів, і хоча грецький оптатив обходиться особливо дорого, він усе ж добра справа» (All good work must wear out some muscles, and though the Greek optative wears out more than most it is none the less good work)²⁰⁶.

Кульмінація оповіді відбувається на крутому обриві, що зустрічається їм на шляху, там де вулиця стає вузькою й починає тягнутися вздовж ущелини з річкою. В цьому місці кінь перелякано встає на диби, так що карета, перехилена через вантаж на один бік, остаточно втрачає рівновагу. Парапет, що відокремлює вулицю від ущелини, тріщить, і запряг разом із пасажирами опиняється за одну мить від того, щоб упасти в провалля. Якимось

²⁰⁶ E. M. Forster, «Ansell», p. 30.

дивом Анселу, що управляє кіньми, все-таки вдається їх приборкати. Однак ящик летить донизу, в провалля. Оповідач, усе ще не отямившись від шоку, спостерігає останню фазу цього падіння, наче у кінокамері:

About halfway down it hit a projecting rock, opened like a water/lily, and rained its sweetness upon the deep. Most of the books were heavy and plunged like meteors through the trees into the river. One or two of the smaller ones roosted coyly for a minute on the branches before they too slipped through and disappeared. (p. 32)

«На півдорозі донизу він наштовхнувся на виступ гори, розкрившись, мов та водяна лілія і випустивши своє солодке начиння прямо в глибини. Більшість книжок були важкими й летіли крізь дерева до річки, мов метеорити. Одна або дві з невеликих сором'язливо затрималися на якусь мить на гілках, перед тим як зісковзнути донизу й зникнути остаточно».

Те, що тут описується, не стільки падіння, скільки метаморфоза²⁰⁷. Книжки перетворюються на щось природне, вони стають ліліями, метеорами, птахами. Оповідач, що описує все це, перебуває в шоківому стані. Втративши зв'язок із власною свідомістю, що не в змозі збагнути катастрофу втрати, він сприймає інший світ із його власною красою. Для іншого ж подорожнього, який одразу перетворюється на господаря ситуації, все постає в іншому світлі: «Ці книги, вони порятували нас. Вони впали в останній момент. Я відчував, що це вони тягнуть нас у прірву» (Them books saved us. They went at the very moment. I felt 'em tugging us over the edge). Цей коментар багато про що свідчить: книжки порятували людей у той спосіб, що вони від них відпали. На цьому віражі скидається баласт і тягар свідомості, втілюючи самодостатню природу.

Разом із падінням «жорстокого ящика» відкривається нова сторінка в історії; якщо оповідач, приголомшений, наче від удару блискавки, намагається відсторонитися від усвідомлення втрати (I knew that my career was closed, 35), Ансел стає говірким і базикає про свої повсякденні турботи. Наступного дня після нічної

²⁰⁷ Мотив падіння книжок також виринає в інших текстах Форстера. Близьку паралель можна знайти в оповіданні «Сирена», в якому дисертаційний проект і зошит із нотатками про «Спростування деїзму» ковзають по дну Середземного моря, викликаючи тим самим травматично-фантастичну метаморфозу. У романі «Говардз Енд» загублені у такий спосіб книжки коштують цілого життя.

зливи з ущелини вдається витягти окремі папери, але частини дисертації про грецький оптатив безповоротно втрачено в морі. Напівпритомний, потроху забуваючи пригоду, оповідач зближується з Анселем, який наче Фавн повертає його назад до світу. Оповідання завершує образ, який ушільнює це занурення в забуття й природне безпам'ятство:

Liddel and Scott's Greek Lexicon remains open on the ledge where the box split. In dry weather an invisible person rapidly turns over the leaves, hurrying from one word to another. But in the damp his ardour flags. There is something rather poetical in the idea of this unembodied searcher after knowledge, and I would write a Greek epigram on him, but I am forgetting the words. (p. 35)

Давньогрецький словник Ліддела і Скотта залишається розкритим на краю, там, де розбився ящик. За гарної погоди хтось невидимий гортає сторінки, поспішаючи від одного слова до іншого. Але за негоди його поривання сходить нанівець. У цій ідеї невітеленого шукача знань є радше щось поетичне, і я написав би про нього грецьку епіграму, якби не забув слова.

Тільки вітер ще може читати, та й то набагато наполегливіше в сонячні дні, ніж у дошові. Грецьку епіграму про лексикон, який винайшов космічний читач, більше неможливо написати, оскільки необхідний для цього словник утрачено: тут замикається коло забуття. Написане Форстером у 1902–1903 рр. оповідання про тягар знань і благо забуття прочитується як наративна інсценізація другої частини «Несвоєчасних роздумів» Ніцше. Проблема історизму, яку Ніцше розглядав під заголовком «Про користь і шкоду історії для життя» (1874) і до якої ми повернемося у наступному розділі, Форстер схоплює в суперечливому запрягові дружби. В обмеженому просторі оповідання він фантазує з приводу терапії забуття для втомленої від усвідомлення, перевантаженої головним болем епохи. Не те, щоб тут у постатях Ансела й оповідача протиставлялися два самодостатніх характери; дитя природи є витвором і бажанням-проекцією оксфордського стипендіата. Він його відколотий двійник, що втілює фантазії про інше, забуте життя. Той, хто проектує подібні візії, проєктує їх не прямо, а в запиленій кімнаті власної бібліотеки.

Три скрині концентрують, неначе в одній призмі, цілковито відмінні моменти історії західноєвропейської культурної пам'яті. Ковчег Гуго знаменує собою найвище й найостанніше досягнен-

ня середньовічної християнської мнемотехніки, що з найбільшою самовідданістю, концентрацією та віртуозністю пов'язує у гігантській конфігурації цілісність цілющого знання, закарбовуючи її в пам'яті. Досі не існує та сповнена значеннями книга, яка могла б охопити собою цю скриню; сума мудрості збігається тут зі священними текстами, витлумачення яких ще не зазнало розвитку в розгалуженому аргументуванні, але пройшло крізь поглиблення у позачасовому вимірі. Зі скринькою Дарія ми переходимо від священного до літературного тексту. Звичайно, у Гейне змінюється вміст скриньки; світовий епос Гомера поступається релігійній поезії середньовічного юдея. З цим поверненням від Парижа й Афін до Єрусалима Гейне повертається спиною до світового розвитку, без навернення до ортодоксальної віри: центральне місце досі посідає поезія. Місце у скриньці Дарія обмежене; з одного боку, цей образ пам'яті тематизує пошану до цінностей, а з другого, – звуження вибору культурної пам'яті. Нагальна необхідність самообмеження та самоафіліації була прискорена не лише життєвою кризою Гейне; вона становить проблему ХІХ ст. і, очевидно, набирає обертів з урізноманітненням, але разом із тим і втратою взаємозв'язків, позначеними вибухом знань. Звідси лише один часовий і тематичний крок до Форстерового оповідання, що доверху набиває цим спеціалізованим і ворожим до життя знанням тісний ящик з книжками. Порятунки убачають не *через* книжки й пам'ять, а лише через звільнення *від* книжок і пам'яті. Не вправління у запам'ятовуванні, а навчання забуття перебуває в центрі Форстерового оповідання. Це перетворює тематику скринь пам'яті на протилежне: від цілющого союзу книги та пам'яті через підвищення їхньої цінності за допомогою відбору й обмеження аж до кризи культурної пам'яті, драматизованої в «жорстокому ящику», чий тягар висить над життям.

VI

ФУНКЦІОНАЛЬНА ПАМ'ЯТЬ І НАКОПИЧУВАЛЬНА ПАМ'ЯТЬ – ДВА МОДУСИ СПОГАДУ

1. Історія та пам'ять

Взаємозв'язок спогаду й ідентичності досліджувався не тільки поетами та філософами, а й також соціологами й істориками. В подальшому ми надамо слово теоретикам колективної пам'яті, для яких різниця між історією та пам'яттю стала ключовим розрізненням. При цьому історія та пам'ять набувають свого визначення через відмежування одна від одної в залежності від кожного окремого випадку: перша є саме тим, чим не є остання. Відтак концептуалізація становлення критичного історіописання як емансипації від офіційної пам'яті, а також права на пам'ять привела до дедалі більшого набрання ним чинності на противагу всевладній історичній науці.

На першому місці тут знову слід згадати Фрідріха *Ніцше*, який у своїй ранній роботі «Про користь та шкоду історії для життя» вдався до полемічного протиставлення пам'яті, дружньої до життя, та історії, ворожої до нього. В його термінології історії відповідає насамперед «пригадування», тоді як пам'яті – «забуття». Він виходить із того, що «кожна людина і кожен народ <...> в залежності від їхніх цілей, сил і запитів» потребують «відповідних свідчень про минуле»²⁰⁸. Завдяки історичній науці XIX ст. з цих «відповідних свідчень» утворилося неосяжне море знання, що продовжувало ставати дедалі ширшим. У такому стані речей Ніцше вбачав тривожну кризу, побоюючись того, що культурна пам'ять могла, як він це називав, утратити свою здатність до обмеження й звуження довкола суттєвого, а отже, до формування горизонтів. Мірою того як краї цієї пам'яті розширювалися дедалі більше через бурхливий вибух знання, границя між суттєвим і вартим пізнання, з одного боку, та незначним і довільним, з другого, була нівельована. При цьому для Ніцше передання має набагато менше стосунку до застосування у дії й у майбутньому.

²⁰⁸ Friedrich Nietzsche, *Unzeitgemäße Betrachtungen. Zweites Stück: Von Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben*. In: *Sämtliche Werke. Band I*, S. 271.

Воно перетворилося на цілковитий баласт і втратило характер базового спорядження, що уможливлювало пристосування до умов і викликів прогресивної сучасності. Через тягар історії культурна пам'ять утрачає обидві провідні функції – інтенсивність та ідентичність і відповідно енергію поривання й формотворчу самопроекцію. На запитання: «Куди ми маємо йти?» і «Хто ми є?» в неї більше немає готових, переконливих відповідей. По суті, Ніцше протиставив одна одній дві культурні моделі, які можна описати через поняття «історія» та «пам'ять». У першому випадку, який він оцінив як загрозливий, сучасність перебуває під тиском минулого, в другому, який він передбачив, – минуле перебуває під тиском сучасності.

Морис Альбвакс прийшов до розрізнення між історією та пам'яттю зовсім іншим шляхом. Як соціолог-емпірик він не мав перед собою культурно-критичної перспективи. Його інтерес стосувався тільки питання про те, що пов'язує живих людей між собою у групі. При цьому він стикнувся зі значенням спільних спогадів як важливих засобів зв'язування. Зрозумівши це, він зробив висновок про існування «групової пам'яті». Однак не тільки спогади стабілізують групу, а й група стабілізує спогади. Альбваксове дослідження цієї «колективної пам'яті» показало, що її стабільність пов'язана з утворенням і стабільністю групи. Якщо група розпадається, індивіди втрачають зі своєї пам'яті ту частину спогадів, завдяки якій вони відчували себе спорідненими з групою та ідентифікувалися з нею. Але також і політичні зміни призводять до згасання спогадів, оскільки, за Альбваксом, останні не мають іманентної сили інерції, а потребують постійної соціальної інтеракції та потвердження. В конструктивістсько-функціоналістській теорії пам'яті Альбвакса немає місця для помилкових і дисфункціональних спогадів.

Альбвакс так само чітко відмежовує колективну пам'ять від пам'яті в історичній науці. Він особливо наголошує на таких розрізнявальних ознаках:

– колективна пам'ять зміцнює особливі риси й тривалість групи, тоді як історична пам'ять не має функції підсилення ідентичності;

– колективна пам'ять так само, як й групи, з якими вона пов'язана, завжди існує у багатьох проявах, тоді як історична пам'ять, яка конструює інтегровальну рамку для багатьох історій, існує в однині;

– колективна пам'ять надовго стирає зміни, тоді як істо-

рична спеціалізується саме на них. Підсумовуючи, Альбвакс стверджує:

«Історичний світ схожий на океан, до якого вливаються всі часткові історії. <...> Історію можна уявити як універсальну пам'ять усього людського роду. Натомість універсальної пам'яті не існує. Будь-яка колективна пам'ять обмежена часом і простором окремої групи, її носія. Тотальність минулих подій можна звести до одного образу лише за умови їхнього відокремлення від пам'яті відповідної групи, яка зберігає їх як спогад, через розрив зв'язків, якими вони пов'язані з психологічним життям соціального оточення, в якому вони відбувалися, внаслідок чого зберігається лише їхня хронологічна та просторова схема»²⁰⁹.

Ніхто не заперечує того, що «пам'ять у групі» існує, але чи можливе також щось на кшталт «пам'яті групи»? Групова пам'ять не має органічної основи, а тому в буквальному сенсі немислима. Втім, її також не можна назвати суто метафоричною. Дослідження французького історика П'єра *Нора* показали, що за пам'яттю групи не приховуються ні колективна душа, ні об'єктивний дух, а приховується суспільство з його знаками й символами. Через спільні символи індивіди беруть участь у спільній пам'яті та спільній ідентичності. У своїй теорії пам'яті *Нора* здійснив крок від просторово-часової співприсутності взаємопов'язаної групи, яку досліджував Альбвакс, до абстрактної спільноти, що визначає себе через символи, виходячи за межі свого існування в часі та просторі. Носії цієї колективної пам'яті не потребують особливих знань для досягнення спільної ідентичності. Нація є такою спільнотою, що конкретизує свою надчуттєву єдність за допомогою політичних символів. П'єр *Нора* відрізняє ці знаки історії, які репрезентують національну пам'ять, від знаків історіописання, які вказують на науковий дискурс історіографії. Під його кутом зору життєдайна (групова) пам'ять і аналітичне історіописання протистоять одне одному, що, як він вважає, в процесі модернізації, поза сумнівом, іде на користь пам'яті:

«Пам'ять, історія: вони в жодному разі є не синонімами, а, як ми усвідомлюємо сьогодні, протилежностями з будь-якого погляду. <...> Пам'ять завжди актуальний феномен, зв'язок, що переживається у вічній сучасності, тоді як історія, навпаки, є репрезентацією минулого. <...> Пам'ять повертає спогад у сакральне, історія виганяє його звідти, її справа — розчаклування. Пам'ять виростає з групи, зміцнюючи її

²⁰⁹ Maurice Halbwachs, *Das kollektive Gedächtnis*, Frankfurt a. M. 1985, S. 72 f.

взаємозв'язки. <...> Натомість історія належить усім і нікому і є своєрідним зверненням до універсального»²¹⁰.

Теорії пам'яті Ніцше, Альббакса або Нора наголошують на конструктивістському характері спогаду, який зміцнює ідентичність, стверджуючи його право на протипагу об'єктивній і нейтральній науці історії. У всіх трьох випадках провідна дихотомія розгортається між утіленим і позбавленим тіла, або, як ми ще можемо сказати, між населеним і депопулізованим: пам'ять належить живим носіям, залученим до процесу, натомість історія «належить усім і нікому», вона є об'єктивною та нейтральною щодо ідентичності. Критерії, введені для цієї дихотомії, можна звести разом у схему:

Населена пам'ять	Депопулізована пам'ять
<ul style="list-style-type: none"> • може бути пов'язана з носієм, групою, інституцією або індивідом; • налагоджує місток між минулим, сучасністю й майбутнім; • діє вибірково, згадуючи одне й забуваючи інше; • забезпечує цінності, з яких вибудовуються профіль ідентичності та норми дії. 	<ul style="list-style-type: none"> • пориває зі специфічним носієм; • радикально відмежовує минуле від сучасності й майбутнього; • зацікавлена в усьому; все однаково важливе; • з'ясовує істину, при цьому оминаючи питання про цінності й норми.

2. Функціональна пам'ять і накопичувальна пам'ять

Окресливши якомога чіткіше це протиставлення, ми маємо водночас зазначити, що витлумачена таким чином опозиція між пам'яттю та історією стає дедалі менш виправданою. Тим часом, однак, спостерігається консенсус щодо того, що не існує історіописання, яке водночас не було б і роботою пам'яті, тобто невіддільно пов'язаного з умовами надання смислу, залученням і зміцненням ідентичності. Але маятник наразі сколихнувся у протилежний бік; уже з'явилися теоретики, які прямо прирівнюють історію до пам'яті, наприклад, такі як Ден Динер, видавець провідного в галузі досліджень з пам'яті часопису «Історія і пам'ять».

²¹⁰ Pierre Nora, *Zwischen Geschichte und Gedächtnis*, Berlin 1990, S. 12 f.

Стрімка поляризація історії та пам'яті видається мені так само незадовільною, як і їхнє остаточне ототожнення. Саме тому надалі я хотіла б запропонувати розглядати історію та пам'ять як два модули спогаду, які не мають виключати або витіснити один одного. Історія та пам'ять, як говорив Ніцше, являють собою «необхідну альтернативу» (Райнгард Козеллек), відповідно до пафосу розчаклування культурно-критичної риторики. Я б хотіла виокремити з цього контексту проблему й поставити питання, як ці поняття можуть бути продуктивно пов'язані одне з одним, щоб знову стати аналітично корисними.

Суттєвий крок за межі поляризації або ототожнення концепцій пам'яті й історії полягає в тому, щоб розглянути співвідношення населеної й депопулізованої пам'яті як два комплементарні модули спогаду. Населену пам'ять можна назвати *функціональною пам'яттю*. Її найвагомішими ознаками є групові зв'язки, вибірковість, ціннісні зв'язки й орієнтація на майбутнє. Натомість історичні науки становлять пам'ять другого порядку, пам'ять пам'яті, яка вбирає у себе те, що губиться у вітальних взаємозв'язках сучасності. Я пропоную називати цю пам'ять пам'яті *накопичувальною пам'яттю*. Немає нічого звичнішого за перманентний відхід забуття, безповоротну втрату цінних знань і вітального досвіду. Під широким дахом історичних наук такі депопулізовані релікти й нікому не потрібні запаси можуть бути збережені, але також підготовлені до того, щоб запропонувати нові можливості залучення до функціональної пам'яті.

Цей спосіб визначення функціональної пам'яті й накопичувальної пам'яті має прояснити короткий екскурс у психотерапію. В контексті психотерапевтичної теорії виходять з того, що індивідуальна пам'ять конституюється на різних рівнях. Одним із них є свідомо пам'ять. На цьому рівні спогади та досвіди залишаються доступними через те, що вони утворюють певну смислову конфігурацію. Разом із продукуванням такої смислової конфігурації відбувається, подібно до того, як це помітив Локк, самоінтерпретація й самовизначення індивіда. Вона показує, скільки та чи та окрема людина знає про саму себе, як вона сама себе оцінює і як вона поводить з власним досвідом. Від цієї конфігурації пам'яті для кожної особи залежить те, які перспективи відкриваються їй щодо майбутнього, а які для неї закриті. Терапія може допомогти через реконфігурацію й реструктурування спогадів; вона може подіяти таким чином, що вони стануть більш усвідомленими й інклюзивними, дати змогу рефлексувати щодо розмежувань, у та-

кий спосіб пом'якшуючи або скорочуючи болісні, автоагресивні перешкоди. Для цього терапевтичного підходу характерне поняття «*story*». Життєва історія, яку ми «населяємо», пов'язує спогади та досвід у структуру, котра визначає життя як формотворчий автообраз і надає орієнтації для дій²¹¹. Інший рівень в економії пам'яті складається з край гетерогенних елементів: почасти інертних, непродуктивних, почасти латентних, що залишаються поза увагою, почасти наперед визначених і тому занадто громіздких для впорядкованого повернення, почасти болісних або скандальних і тому глибоко захованих. Елементи накопичувальної пам'яті хоча й належать індивідуумові, але утворюють запас, що з якихось причин до певного часу уникає контролю. Для того щоб пам'ять могла зберігати силу орієнтиру, її елементи мають бути засвоєні, тобто відібрані за важливістю, зроблені доступними і витлумачені в певній смисловій фігурі: «Якщо люди організують і витлумачують свій досвід у таких історіях <...>, з цього випливає, що ці історії формують біографію та стосунки зі світом»²¹².

Ця модель індивідуальної функціональної пам'яті покладає продуктивну, а тому рухому границю між, з одного боку, відібраними, витлумаченими, засвоєними, — коротко кажучи, — взаємопов'язаними у конфігурації *story* елементами, а з другого — аморфною масою роз'єднаних елементів. Функціональна пам'ять вибіркова, а тому вона актуалізує лише невелику частину можливого змісту спогадів. «З часом багато чого із запасу життєвого досвіду залишається поза цією пам'яттю й ніколи не розповідається й не проговорюється. Воно залишається аморфним, без порядку чи образу»²¹³.

Різницю між значущими й нейтрально забарвленими елементами пам'яті виявив також Альбвакс. Це перетворення смислу було для нього передумовою проникнення спогаду до колективної пам'яті: «Кожна особистість і кожен історичний факт при

²¹¹ Теолог і психотерапевт Дитрих Ричль висловив цю думку в основоположенні: «Ми с історіями, які ми може про себе розповісти»; пор. Dietrich Ritschl, «Das "story"-Konzept in der medizinischen Ethik», у: Dietrich Ritschl, Konzepte: Ökonomie, Medizin, Ethik; gesammelte Aufsätze. München 1986, S. 201–212.

²¹² Michael White, David Epston, *Literate Means to Therapeutic Ends*, Adelaide 1989, p. 20; deutsche Ausgabe: *Die Zähmung der Monster. Literarische Mittel zu therapeutischen Zwecken*, Heidelberg 1990. За посилання на цей текст і рекомендації я дякую Гельмові Штирліну, Арно Ретцеру та Йоргові Швайтцеру.

²¹³ White/Epston, *Literate Means*, p. 20.

вході до цієї пам'яті транспонується у вчення, поняття, символ; вони набувають смислу, перетворюючись на елемент ідейної системи суспільства»²¹⁴. Символи, що входять до магнетичного поля певної смислової структури, відрізняються від скороминущих чуттєвих даних і досвідів. Пам'ять продукує смисл, тоді як смисл стабілізує пам'ять. Він постійно конструюється, створюється навздогін.

На противагу цьому накопичувальна пам'ять є «аморфною масою», простором невикористаних, неамальгамованих спогадів, що оточує функціональну пам'ять. Оскільки те, що не є *story*, не вписується у смислову конфігурацію, його не так просто забути. Саме тому ця частково не усвідомлювана, частково несвідома пам'ять утворює не протилежність функціональній пам'яті, а радше її заднє тло. Модель переднього й заднього тла обходить проблему бінарної опозиції; вона більше не дуалістична, а натомість перспективна. В цій взаємопов'язаності переднього й заднього тла ховається можливість того, що свідомі пам'ять здатна до змін, що конфігурації можуть розпастися і бути наново зібраними, що актуальні елементи стають неважливими, тоді як латентні — спливають на поверхню й вступають одне з одним у нові взаємозв'язки. Глибинна структура пам'яті з її внутрішнім обміном між актуалізованими й неактуалізованими елементами є умовою можливості зміни й оновлення в структурі свідомості, що без заднього тла з його аморфним резервом просто застигла б.

За приклад узгодженості між функціональною пам'яттю й накопичувальною пам'яттю може слугувати навчальний процес, який політолог Карл Дойч описав з кібернетичного погляду: «Будь-який навчальний процес і, отже, будь-яка зміна цілей і цінностей передбачає становлення нового внутрішнього порядку. <...> Здатність системи або організація до навчання, тобто обшир фактично можливого нового порядку, може <...> бути вимірний за кількістю та розмаїттям непов'язаних одне з одним допоміжних засобів, які знаходяться в розпорядженні системи або організації»²¹⁵.

Словосполучення «непов'язані допоміжні засоби» роз'яснює, в який спосіб набуває смислу збереження знання, яке (більше

²¹⁴ Maurice Halbwachs, *Das Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen*, Frankfurt a. M. 1985, S. 389 f.

²¹⁵ Karl W. Deutsch, *Politische Kybernetik. Modelle und Perspektiven. Sozialwissenschaft in Theorie und Praxis*, hg. v. W. Bessen, Freiburg, 1969. (engl. Erstausgabe 1963), S. 152.

не, ще не або тимчасово не) доходить до функціональної конфігурації смислу. Воно тримає напоготові додаткові знання, що як пам'ять пам'яті опікуються тим, що реально наявна функціональна пам'ять може бути критично релятивізована й у залежності від обставин оновлена або змінена. Сама по собі вона не має ніякого смислу і не обґрунтовує жодних цінностей, але вона може їх стабілізувати, сформувавши тло для корекції таких операцій.

Ці зчитані з індивідуальної пам'яті механізми можуть бути перенесені на культурну пам'ять. Через усну культуру пам'яті, через індивідуальну пам'ять, підсилені завдяки таким тілесним і матеріальним носіям, як мотузки з вузликами, розпис, ритм, танець і музика, що становлять основу культурної пам'яті, неможливо мислити різницю між функціональною пам'яттю і накопичувальною пам'яттю. Простір пам'яті настільки обмежений, а техніки запам'ятовування настільки трудомісткі, що питання про те, щоб зберегти щось, що не було б використано для ідентичності групи і, отже, не було б важливим для виживання, навіть не ставиться. Натомість разом із письмом як із парадигматичним зовнішнім щодо тіла пристроєм збереження горизонт усної культурної пам'яті буде перевершений, оскільки це дозволяє записати й зберегти більше, ніж можна запам'ятати. При цьому слабшає зв'язок між спогадом та ідентичністю; в цьому послабленні закладається різниця між накопичувальною пам'яттю і функціональною пам'яттю. *Потенціал* письма полягає в кодуванні й збереженні інформації тих, хто пішов із життя, незалежно від актуалізації в колективних інсценізаціях. *Проблема* письма полягає в тенденції до необмеженого акумулювання інформації. Через зовнішні щодо тіла й незалежні від людської пам'яті пристрої збереження перекривається горизонт утіленого, живого спогаду, проте створюються умови для культурного архіву, абстрактного знання й забутого передання.

На колективному рівні накопичувальна пам'ять включає незастосовуване, застаріле й те, що стало чужим, нейтральне, абстраговане від ідентичності знання про речі, а також репертуар утрачених можливостей, альтернативні шляхи й невикористані шанси. Натомість у разі функціональної пам'яті йдеться про пристосовану пам'ять, що виявляється в процесі відбору, пов'язування й конституювання смислу, або, словами Альбваса, про межові умови. Неструктуровані, незв'язані один з одним елементи входять до функціональної пам'яті як скомпоновані, сконструйовані, взаємопов'язані. Цей конструктивний акт по-

роджує *смысл*, якість, що принципово залишається поза межами накопичувальної пам'яті.

Культурна функціональна пам'ять пов'язана з суб'єктом, що розуміє себе як її носія або відповідальну особу. Суб'єкти колективної дії, такі як держави або нації, конститууються на основі функціональної пам'яті, в якій вони справедливо вбачають певну конструкцію минулого. Натомість накопичувальна пам'ять жодним чином не є фундаментом ідентичності. Її не менш важлива функція полягає в тому, щоб включати більше й інше, ніж допускає функціональна пам'ять. Для цього необмеженого архіву з його постійно зростаючою масою нових надходжень, інформації, документів і спогадів більше немає суб'єкта, якому б він дозволив себе підпорядкувати, єдине що залишається в цьому разі, — це говорити про цілковито абстрактну «пам'ять людства».

Завдання функціональної пам'яті

Можна розрізнити декілька форм застосування функціональної пам'яті, з яких ми тут детально обговоримо три можливості: легітимізацію, делегітимізацію й відмежування.

Легітимізація являє собою першочергове завдання офіційної та політичної пам'яті. Характерний для цього випадку альянс між владою та пам'яттю виявляє себе позитивно у становленні складних форм історичного знання, переважно у формі генеалогії, оскільки влада потребує походження. Саме на цей запит і відповідає генеалогічний спогад. Ця легітимізована пам'ять-влада, крім ретроспективного, має також перспективний бік. Правителі узурпують не тільки минуле, а й майбутнє; вони хочуть бути згадуваними і з цією метою встановлюють пам'ятники своїм подвигам. Вони турбуються про те, щоб їхні подвиги оповідалися, оспівувалися, увічнювалися в монументах і зберігалися в архівах. Влада ретроспективно легітимізує себе й перспективно себе увічнює. В цьому контексті до офіційної меморіальної політики належить майже все, що дійшло до нас з Давнього Сходу в історичних джерелах.

Недолік офіційної пам'яті полягає в тому, що вона залежить від цензури й штучного оживлення. Вона триває рівно стільки, скільки залишається при владі той, хто її підтримує. До цього часу, втім, на передній план виходить неофіційна пам'ять, що являє собою критично-руйнівну функціональну пам'ять. Тут ми наближаємося до другої функціональної форми — *делегітимізації*.

«Часто говорять (стверджує англійський історик Пітер Берк), що історію пишуть переможці. Це так само могло б означати: переможці забувають історію. Вони можуть дозволити собі забути те, що переможені, які не можуть примиритися з тим, що відбулось, приречені безперервно обмірковувати, переживати знову й знову, й думати про те, як все могло б бути інакше»²¹⁶. Актуальним прикладом делегітимізованого спогаду є святкування 1989 р. на честь Імре Надя, що був прем'єр-міністром під час придушеного радянськими військами повстання 1956 р. і якого врешті-решт було страчено. Вшанування його пам'яті було викреслене з підручників історії радянською владою, але громадськість зберегла теплі спогади про нього назавжди. Ця подія не могла бути стертою – за умов виключення вона закарбовувалася тільки глибше. 1989 р. група дисидентів інсценізувала символічне поховання спочатку на паризькому цвинтарі й того ж таки самого року перепоховання з почесним супроводом і пишним церемоніальним святкуванням із супроводом мас-медіа на кладовищі в Будапешті. Імре Надь, уособлення офіційно зневаженого спогаду, перетворився на символічну фігуру протиспогаду й разом із цим на вирішальний фермент у процесі десталінізації Угорщини²¹⁷. Мотив протиспогаду, носії якого є переможеними й пригнобленими, являє собою делегітимізацію владних стосунків, що переживаються як пригноблення. Він такий само політичний, що й офіційний спогад, оскільки в обох випадках ідеться про легітимізацію та владу. Спогад, що відбирається й зберігається в цьому випадку, слугує обґрунтуванню не сучасності, а майбутнього, тобто того теперішнього, що має прийти після повалення чинної влади.

Наступна функція культурної пам'яті – *відмежування*. Під ним слід розуміти всі символічні форми висловлювання, що слугують профілюванню ідентичності. В царині релігії йдеться про формування спільноти, опосередкованої спільним спогадом і оновлюваною через ритуали та святкування. Свята «посилують» зв'язок зі спільною праісторією. В юдаїзмі прикладом цього є свято Пасхи, яке увічніює вихід з Єгипту, а також свято Ганука,

²¹⁶ Peter Burke, «Geschichte als soziales Gedächtnis», у: Assmann, Harth, Hgg., Mnemosyne, Frankfurt a. M. 1991, S. 297. Див. також українське видання: Нові підходи до історіописання / За ред. Пітера Берка. — К.: Ніка-Центр, 2010. — Прим. ред.

²¹⁷ Доповідь Мате Зшабо на конференції про колективну пам'ять, організовану Гарі Просом у Вайле в Альгої, улітку 1990 р.

що символізує освячення Другого храму. Подальші приклади заміщеного релігією політичного зміцнення ідентичності через свята й пов'язаними з ними інсценізаціями постачають афінська демократія та Французька революція. Серед секулярних прикладів слід назвати національні рухи XIX ст., які через реконструкцію або «винайдення» спільних традицій створили ідентичність для нового суб'єкта політичної дії, — народу. В межах національних рухів власна історія та власне передання разом зі знову пробудженими звичаєвими формами ставали обов'язковими для запам'ятовування. Національна пам'ять не є передусім винаходом реорганізованого через національну державу XIX ст.; з нею в Європі поставала меморіальна політика нового зразка. Національна пам'ять не обмежується «культурою», вона завжди може перетворитися на політичну або офіційну, особливо якщо вона з'являється на противагу останній як протиспогад, ставлячи під питання чинну легітимасію у вигляді монументів, цензури й пропаганди.

Завдання накопичувальної пам'яті

З функціональною пам'яттю пов'язане політичне домагання й відповідно, профілювання чіткої ідентичності. Накопичувальна пам'ять формує зворотну частину цієї різноманітної перспективізації культурної пам'яті. Її можливості найочевидніші там, де вона цілковито підконтрольна або взагалі усунена, як у тоталітарних суспільствах. У сталінській Росії культура пам'яті-збереження була знищена, допускалося тільки те, що проходило крізь вушко голки офіційного вчення. Орвел проникливо зобразив це у своєму романі «1984» без будь-якого перебільшення, як нам сьогодні відомо.

Накопичувальну пам'ять можна розглянути як резервуар майбутньої функціональної пам'яті. Вона не тільки являє собою передумову будь-якого культурного феномена, який ми називаємо «Ренесанс», вона є також основоположним ресурсом оновлення культурного знання й умовою можливості культурних змін. Так само важливо значення накопичувальної пам'яті для сучасного суспільства як корективи актуальної функціональної пам'яті. Оскільки згадується переважно те, що може бути використано фактично, краї функціональної пам'яті залишаються видимими. Можливість перманентного оновлення передбачає високий ступінь взаємопроникнення між функціональною пам'яттю та накопичувальною пам'яттю. Якщо границі залишаються відкриті

тими, обмін елементами й реструктурування смислового зразка може відбуватися легко. В іншому випадку пам'яті загрожує застій. Якщо обмінові між двома різновидами пам'яті перешкоджає запона, так що латентний резервуар пам'яті-збереження з невикористаними можливостями, альтернативами, суперечностями, релятивізаціями і критичними запереченнями перегороджується, тоді виключається зміна, а це своєю чергою призводить до хибної абсолютизації й фундаменталізації пам'яті.

Звичайно, Орвел помилявся, виходячи з того, що накопичувальна пам'ять формується автоматично та надійно лише за умови, якщо ми відмовимося від маніпулювання нею або спроби її скасування. Сама по собі вона така ж неприродна, що й функціональна пам'ять, отож, має підтримуватись інституціями, що зберігають і консервують культурне знання, відкриваючи його або дозволяючи йому циркулювати. Архіви, музеї, бібліотеки й осередки мислення так само беруть участь у цій роботі, що й дослідницькі інститути й університети. Ці інституції чинять спротив примусовим потрясінням минулого так само, як і його усвідомленому стиранню у функціональній пам'яті. Всі вони володіють особливою ліцензією, що полягає у подовженні безпосередніх функцій соціального використання. Суспільство, яке не може собі дозволити таких ніш і вільних місць, не може вибудувати накопичувальної пам'яті. Контекстами такої діяльності є, зокрема, мистецтво, наука, архів або музей. Як правило, дистанція, інтегрована в ці галузі, затримує безпосередній інструментальний зв'язок з ідентифікацією. Саме завдяки цій дистанції накопичувальна пам'ять і набуває свого значення для суспільства. Вона утворює контекст для різних пам'ятей-функцій у відповідності до їхнього зовнішнього горизонту, під кутом зору якого звужені перспективи минулого виглядають релятивно, стають доступними критиці й не в останню чергу: можуть бути змінені. Саме тому не мало б сенсу обстоювати один вид пам'яті на протигагу іншому. В писемних культурах співіснують обидві формації, і з погляду майбутнього культури багато що залежить від того, щоб вони продовжували перебувати одна біля одної у нових медіальних зв'язках.

Цю тезу підтримує багато істориків, які так само програмно пов'язали між собою історію та пам'ять. Луц Нітгаммер не протиставляє історію та пам'ять, а розглядає пам'ять як нову парадигму історичної науки: «Переформулювання історії через метафору пам'яті походить від занепаду її історико-філософського обґрун-

тування і разом із тим від осягнення того, що через це потреба в історичній домівці досвіду, в орієнтувальних перспективах і альтернативах не відпала, а лише зросла»²¹⁸. За Нітгаммером, пам'ять, що мусить слугувати орієнтиром для історичної науки, має два аспекти, які він позначає поняттями «традиція» й «залишки», запозиченими з історичного джерелознавства. (Ми вживатимемо для обох цих груп джерел поняття «тексти» й «сліди»). У Нітгаммера традиція відповідає свідомій і цілеспрямованій пам'яті, що вкладає минуле у смислову конструкцію соціального світу. Натомість залишки найкраще відповідають ще не усвідомлюваній *mémoire involontaire*²¹⁹. Як і інші відомі теоретики пам'яті від Де Квінсі до Пруста й Фройда, Нітгаммер виходить з того, «що ніщо не забувається цілковито, а всі сприйняття знаходять своє поступово зникле, витіснене й переписане відображення у слідах пам'яті, яке в принципі може завжди бути відшукане знову»²²⁰. На цей залишковий шар пам'яті історики, а надто дослідники усної історії покладали особливі надії. Вони вбачали у ньому матеріальне вираження колективного несвідомого, що не перетворюється на продукування сенсу з минулого й не переходить у цілковито витіснене. Воно не є, як це могло б здаватись, ані переданим, ані передпороговим співпереданим, що «залишається у проміжку між суспільно усвідомленим і загубленим»²²¹. Нітгаммерове протиставлення «традиції» й «залишків» може бути перекладене в термінах протидорчих «пам'яті-функції» і «пам'яті-збереження», що дозволяє пов'язати історіографічну програму з пропонованою тут взаємодією двох різновидів пам'яті. Його сформульована навздогін за Альбваксом і Беньяміном критична історіографія прагне відшукати щонайменші сліди минулого, які не мали стосунку до традиційного формування колективної пам'яті і які через збереження альтернативного сприйняття й утрачених надій перетинають смислові конструкції традиції, що має постійну тенденцію до застигання й редукції.

Підсумовуючи, можна сказати, що «історія» (в сенсі критичної історіографії) — це продукт процесу культурної диференціації.

²¹⁸ Lutz Niethammer, «Die postmoderne Herausforderung. Geschichte als Gedächtnis im Zeitalter der Wissenschaft», у: Wolfgang Küttler, Jörn Rüsen, Ernst Schulin, Hgg., Geschichtsdiskurs, Bd. I: Grundlagen und Methoden der Historiographiegeschichte, Frankfurt a. M. 1993, S. 31–49; тут: S. 46.

²¹⁹ Мимовільна пам'ять (фр.). — Прим. ред.

²²⁰ Niethammer, Herausforderung, S. 44.

²²¹ Ibidem. S. 47.

Вона розвивається через емансипацію «пам'яті» (в сенсі нормативної традиції). У «знанневому господарстві суспільства» (Томас Лукман) ця диференціація веде — хоч і не так конче, як цього побоюються, — до розкладу (говорячи мовою джерел: до «руйнування») життєтворчої групової пам'яті. Тоді як суперечливі виключення обох модусів спогаду набувають проблематичного потенціалу для обох сторін суперечки в той спосіб, що історіографія знецінюється, а пам'ять міфологізується, в обмеженості обох сторін криється цілюще виправлення. Якщо функціональна пам'ять, відірвана від накопичувальної пам'яті, зводиться до фантазму, то накопичувальна пам'ять, відірвана від функціональної пам'яті, перетворюється на сукупність беззмістовної інформації. Так само, як накопичувальна пам'ять може верифікувати, підтримати або відкоригувати функціональну пам'ять, остання може орієнтувати й мотивувати першу. Обидві пам'яті разом належать до однієї диференційованої культури, «що забезпечує розмаїття власної внутрішньої диференціації, залишаючись відкритою до зовнішнього світу»²²².

3. Розмова про історію та пам'ять із Кшиштофом Пом'яном

У 1994–1995 рр. до Центру Гетті в Санта-Моніці, Каліфорнія, була запрошена група науковців та вчених, які займаються темою пам'яті. До цієї групи на якийсь час приєднався також Кшиштоф Пом'ян, з яким мені поталанило поспілкуватися. Розмова відбулася 26 грудня 1994 р., і я досі подумки повертаюся до неї. Конкретним приводом для організації цього заходу було питання, чи може бути встановлений зв'язок між дослідженнями пам'яті в Парижі, Будапешті й Білефельді. Саме через те пригадується ім'я Йорна Рюзена, у роботі дослідницької групи «Формування історичного смислу» якого, організованій при Центрі міждисциплінарних досліджень у Білефельді, я брала участь протягом літнього семестру 1995 р.

К. П. Хіба пан Рюзен не один із тих, хто прагне прирівняти історію і спогад? Я не є прибічником цього погляду. Сьогодні існують дві тенденції, які я вважаю хибними з тих самих міркувань. Перша прагне редукувати історію до спогаду, друга — до риторики. Те, до чого це призводить, я називаю сплюсненням

²²² Niethammer, Herausforderung, S. 48.

історії (a flattening of history). Видається, що Рюзен домагається першого, тоді як Гейден Вайт — другого. Обидва заперечують певне третє: критичне історіописання як науковий дискурс. Це може прозвучати надокучливо й старомодно, але я б не хотів розпрощатися ні з чим зі світу цих історіографічних відкриттів, що подарували нам таких людей, як Валла й ін. Саме ця дисципліна встановила критерії й розвинула методи, за допомогою яких можна виявити підробку документів. Якщо ми відмовляємося від цих критеріїв історіописання, то ми, на мою думку, відмовляємося від чогось життєво важливого — від критеріїв об'єктивної, інтерсуб'єктивної істини.

Утім, виглядає так, наче ці радикальні тенденції до редукції історіописання продовжують поширюватися на рівні теорії, тоді як у практиці академічного повсякдення все залишається так, як було. Які шанси отримати роботу мав би той, хто б відмовився від критичних інструментів цієї науки?

А. А. Я гадаю, що це розрізнення може статися в пригоді, навіть якщо поглянути на цю проблему під іншим кутом зору. Історіописання вочевидь включає (щонайменше) три дуже відмінні виміри: науковий, меморіальний і риторичний. Єдине, в чому я сумніваюся, що вони справді виключають один одного, як це стверджують згадані науковці. Хіба ускладнення не походять радше від того, що окремі функції та рівні абсолютизуються, плутаються одна з одною, протиставляються одна одній? Як приклад можна було б назвати той факт, що історичні дебати в Німеччині були наслідком такої плутанини й абсолютизації: були позиції, які захищали меморіальний вимір, і ті, що обстоювали науковий. Одні писали історію Голокосту для того, щоб залишити свідчення про найбільший злам в історії людства й закріпити його у пам'яті як такий, інші хотіли дослідити цю саму подію в порівняльній спосіб, прояснити її каузально. Втім, можливо, обидва ці виміри — науковий і меморіальний — не настільки радикально відділені один від одного, тоді як протилежне міркування може бути шкідливим для обох цих сторін? Хіба у Франції не спостерігається подібної тенденції до протиставлення історії спогаду? Я маю тут на увазі П'єра Нора і його великий проект «Зв'язки пам'яті» — чи не є це поверненням меморіального виміру всупереч науковому? Тут згадується текст, в якому він протиставляє одне одному ці поняття, наголошуючи знову й знову, що історія руйнує живий спогад.

К. П. На це можна подивитися по-іншому. До цього слід до-

I ДО МЕТАФОРИКИ СПОГАДУ

Образи минулого неможливо перерахувати на пальцях
ані однієї руки, ані двох.

Маріо Бретоне

Існує тісний взаємозв'язок між медіями, засобами й метафорами пам'яті. Адже відповідні тому чи тому часові панівні матеріальні системи запису й технології збереження супроводжують образи, які винаходять філософи, науковці й митці для процесу запам'ятовування. Унаочнити щось зі спектра цих образів означає водночас представити зміну теорій пам'яті на перетині з історією носіїв. У зв'язку з цим у наступному екскурсі через історичний музей образної уяви разом із метафорами до *soft focus* потраплять також і мінливі носії пам'яті.

У ранньому романі англійської письменниці Джордж Еліот (справжнє ім'я — Мері Енн Еванс) висловлені думки про значення, мінливість і невідворотність метафор. Образи, які вона при цьому перелічує, прояснюють спосіб функціонування людського духу. Її судження є внеском у метафорику пам'яті у двох аспектах: по-перше, оскільки вони в цілому торкаються впливу метафор, по-друге, оскільки образи, які при цьому згадуються, також можуть бути задіяні як провідні метафори пам'яті:

«Просто вражає те, яких змін зазнають речі, якщо змінюються метафори. Варто назвати мозок духовним шлунком, і уявлення про мозок як про оброблюваний ралом і мотикою поживний ґрунт стає непридатним до використання. При цьому, втім, можна піти за великими авторитетами, назвавши дух білим аркушем паперу або свідком, унаслідок чого уявлення про систему травлення стануть недоречними <...> Хіба не гідно жалю те, що розсудок лише зрідка може виразити себе в мові, не вдаючись до образів, так що ми не можемо сказати, чим є дещо, без того, щоб мусити сказати, що воно є чимось іншим?»²²³

Важке зітхання, яким Еліот завершує власні рефлексії, може прислужитися вихідним пунктом для подальших міркувань, якщо ми перетворимо його на твердження, що той, хто говорить про спогад, не може обійтися без метафор. І це стосується не

²²³ George Eliot, *The Mill on the Floss* (1860), Harmondsworth 1994, p. 140.

тільки літературних, педагогічних або якихось інших донаукових рефлексій. Також у науці будь-яка нова теорія пам'яті зазвичай супроводжується новою образною орієнтацією. Феномен спогаду вочевидь приховує в собі прямий опис, приковуючи до метафорики. Образи відіграють при цьому роль фігур мислення, моделей, що окреслюють понятійне поле й спрямовують теорії. Саме тому «метафорики» в цій царині є не описовою мовою, а натомість конститутивною, такою, що передусім розкриває предмет. Цим самим питання щодо образів пам'яті водночас перетворюється на питання про різні моделі пам'яті, її історичні контексти, культурні потреби й зразки тлумачення.

У своєму короткому, проте, дороговказному тексті на цю тему Гаральд Вайнрих стверджує, що насправді в царині меморіальної метафорики не панує, як це можна було б припустити, строкате й незоре багатство образів²²⁴. Згідно з його припущенням, існує всього дві центральні метафори: дошка й комора. Обидві вони мають власне специфічне походження й належать до певних традицій. *Метафора комори* походить із контексту софістики й риторики, прагматичної розробки мовних навичок і здатності до запам'ятовування в межах навчальних технік, спрямованих на переконання. Натомість розроблена Платоном *метафора дошки* пов'язана не зі штучною, а з природною пам'яттю. Вона постає як утаємничене божественне обдарування й локалізується в самому осередді людської душі.

Вайнрих узагальнив своє твердження такими словами: «Дуалізм поля меморіальної образності є фактом західноєвропейської культурної історії. Ймовірно, він тісно пов'язаний з подвійністю феномена тетогія, оскільки метафори комори збираються переважно на одному полюсі пам'яті, тоді як метафори дошки, навпаки, — на полюсі спогаду»²²⁵. Чи набуває, втім, «подвійність феномена тетогія» справді настільки однозначного обґрунтування в лексиці німецької мови, що разом із синонімами «спогад» і «пам'ять» дає нам також змогу термінологічного розрізнення? Звичайно, наявність цих двох слів постійно давала привід для понятійної фіксації. Якщо ми залишаємося на ґрунті повсякденного мовного вжитку, тоді пам'ять постає як віртуальна здатність і органічний субстрат поряд зі спогадом як актуальною подією закарбування й повернення специфічних змістів. Той, хто од-

²²⁴ Harald Weinrich, «Typen der Gedächtnismetaphorik», Archiv für Begriffsgeschichte (1964), S. 23–26.

²²⁵ Heinrich, Gedächtnismetaphorik, S. 26.

ного разу це зрозумів, водночас може стверджувати, що обидва полюси не можуть бути відокремлені один від одного без утрат. Замість того, щоб визначати пам'ять і спогад як *понятійну опозицію*, вони радше мають бути концептуалізовані як *понятійна пара*, комплементарні аспекти одного взаємозв'язку, що разом спливають у кожній моделі.

Уже вкотре висуваючи питання про метафорику пам'яті, ми ризикуємо дещо втратити чіткість так ясно визначеного Вайнрихом образу. Втім, це має статися не через вплив справді незліченних улюблених метафор пам'яті, а через систематичне розширення запропонованої матриці залученням іншого важливого виміру. Дошка й комора є просторовими метафорами; дошка являє собою двовимірну поверхню, тоді як комора передбачає тривимірний простір. Однак пам'ять і спогад за своєю сутністю також становлять часові феномени, які навряд чи можуть бути доступні для осмислення без *четвертого виміру часу*. Тимчасову недоступність спогадів і їхню конститутивну відкладеність у часі важко висловити в суто просторових метафорах. Останнім на противагу першим притаманна довготривала присутність і доступність, що не зовсім відповідає спогадові. Низка прикладів, яка розглядатиметься в подальшому, не претендує на систематичну або типологічну повноту меморіальних метафор. Відштовхуючись від просторово орієнтованих образних полів Вайнриха, вона має на меті унаочнити дещо з приголомшливої образної продуктивності пам'яті, а також можливостей цих образів і їхніх меж. Адже складність цього явища виявляє себе не в окремих образах, а насамперед у взаємонакладеннях, зміщеннях і відмінностях багатьох недостатніх образів.

1. Метафори письма: дошка, книга, палімпсест

До винаходу електронного письма практика писемності обмежувалася двома основними техніками: нанесенням барвника на оброблену гладеньку поверхню й нанесенням насічок на придатний для цього матеріал. Оскільки папір уперше з'явився в обігу в XIII ст., а папірус і пергамент залишалися дефіцитними й дорогими матеріалами, в стародавніх культурах для письма використовували віск, фарбу й каміння. Цей спосіб написання порівнювали до гравірування, оскільки грецьке слово «характер» означало вигравірувані письмові знаки. Платон порівнював пам'ять із восковою дошкою, приладдя, на якому вчилися писати учні за античної доби. В діалозі «Теетет» (пор. с. 191) Сократ

використовує образ воскової дошки, подарунка Мнемозини, за- для того, щоб описати взаємозв'язок між спогадом (першообра- зом) і сприйняттям (відображенням), який є передумовою надій- ного пригадування з метою пізнання. Від чистоти закарбування «у глибині душі» залежить те, наскільки точним або плутаним є пізнання²²⁶. Від практики письма за допомогою насічок лише один крок до печатки, метафори, яку Аристотель використав для пам'яті. Цей образ особливо повчальний, оскільки за його допо- могою Аристотель спромігся прояснити не лише спосіб функці- онування пам'яті, а й її межі й недоліки:

«Переживання, підручність якого ми називаємо пам'яттю, подібно до картини, оскільки його рухливий перебіг воднораз залишає після себе враження образу сприйняття, наче обручка — відтиск. Тому те, що пробудило глибокі почуття або життєві враження, не зберігається в пам'яті, так само як рух і печатка не залишають у потоці жодних слідів. З іншого боку, самого лише враження недостатньо, через його здатність подрібнюватися на уламки, так само, як це відбувається з будинками або під час використання крихких матеріалів. Саме тому пам'ять у надто молодих або надто старих залишається слабкою, оскільки вони через дорослішання або наближення до смерті постійно перебувають у процесі становлення»²²⁷.

Уявлення про те, що гарна пам'ять — це проблема особливої фізіологічної будови, збереглося в медицині до XVII століття. Ще в Шекспіра зустрічаються непрямі вказівки на принципи Аристотеля, наприклад, коли у «Бурі» педагогічні зусилля раба Канібала залишаються безплідними через його слабку здатність до запам'ятовування: «Abhorred slave, / Which any print of goodness will not take» (I, II, 351–352) (Тварюко, / Тебе ніяка ласка не бе- ре. — Пер. М. Бажана). Сила пам'яті й соціальні шанси вступають тут у зловісну взаємодію. Відмовляючи дикунам у здатності до навчання й розвитку, Просперо, колонізатор острова, відчуваєть- ся зобов'язаним примусити їх до роботи найнижчого гатунку.

«Закарбувати щось раз і назавжди» — цей вислів у біблійному дусі часто асоціюється з образом писання у своєму серці. Єремія

²²⁶ Platon, Theaetet, 191 c, d. У діалозі «Філеб» Сократ порівнює душу з книгою, до якої писар записує правдиві або брехливі розмови, пов'язані з правдивими чи брехливими образами (Platon, Philebos 40a; у: Spätialoge II, Zürich/München 1974, 8. Bd., S. 53).

²²⁷ Aristoteles, Parva Naturalia 450 a, S. 30 ff, «Über Gedächtnis und Erin- nerung», у: Paul Gohlke, Hg., Aristoteles. Kleine Schriften zur Seelenkunde, 2. Aufl. Paderborn 1953, S. 65.

думав про «скрижалі власного серця», коли промовляв від Бога: «...вкладу закон мій у їхнє нутро і напишу його у них на серці» (Єремія 31, 3, пор. нім. 6,6. – Пер. І. Хоменка). Уявлення про божественну книгу, що вперше закріпилось у Месопотамії, символізує абсолютну пам'ять як тотальну книгу²²⁸. В цій книзі, на відміну від хронік і записів про розрахунки, були зафіксовані не тільки минулі, а й усі майбутні дати. Так само це спостерігається у 139-му Псалмі, в якому йдеться про божественне всезнання і при цьому використовується метафора книги. Ця книга цілком відмінна від довершеної, вичерпної світової хроніки, людської пам'яті. Вона являє собою пам'ять Бога, інструмент Творця як володаря й судді. Те, що він за допомогою пера виводить на папірусі, має вирішальне значення для буття й небуття. Справжнім є лише те, що реєструється в його книзі; те ж, що випадає з аналізів, є тим, чого начебто й ніколи не було.

Метафора письма, яку принаймні варто згадати, має особливі специфічні статеві імплікації. На сексуалізованій сцені письма засіб для написання набуває чоловічих конотацій (pen – penis), тоді як поверхня для письма «матриця», «цнотливість» білого паперу – жіночих²²⁹. Наведені вірші Оскара Гаммерштайна із мюзиклу Ричарда Роджерса «Звуки музики» репрезентують ідеальний тип молодой дівчини як голий аркуш паперу, що з нетерпінням очікує на перший запис чоловіка:

You wait, little girl, on an empty stage
 For fate to turn the light on,
 Your life, little girl, is an empty page
 That man will want to write on.

²²⁸ Цю книжкову метафору юдеї могли запозичити з Месопотамії; L. Коер, *Das himmlische Buch in Antike und Christentum*, Bonn 1952. Пор. також Hans Blumenberg, *Die Lesbarkeit der Welt*, Frankfurt/Main 1981, S. 22 ff. щодо розмислів у великих бухгалтерських книгах і зв'язку божого планування й історичного здійснення в межах небесної книги про Всесвіт. Борхес ще більше посилив цей образ у своєму описі містичного бачення Бога в образі колоподібної, «циклічної книги».

²²⁹ В окремих мовах зустрічаються специфічні родові конотації у словах, пов'язаних із пригадуванням і забуттям. Так, Якоб Тауб зазначає щодо івриту: «Пам'ять є позитивним принципом, якому протистоїть негативний принцип забуття. В Ізраїлі пам'ять підпорядкована чоловічій статі, тоді як забуття відповідає жіночій. Sikaron, або пам'ять, пов'язана з sikar = чоловічий, тоді як pakab, продірявлювати, просіювати, – з pkeba = жіночий». Jakob Taubes, *Abendländische Eschatologie*, Bern 1947, S. 13.

Ти чекаєш, дівчинко, на пустій сцені,
 Коли доля ввімкне світло,
 Твоє життя, дівчинко, — це пуста сторінка,
 На якій чоловік захоче щось написати.

Письмо як метафора пам'яті незамінне й багатозначне, проте водночас — неповне й дещо хибне. Адже тривка присутність записаного суперечить структурі *спогаду*, який завжди залишається нетривким і обов'язково включає інтервали неприсутності. Те, що є теперішнім, пригадати неможливо. Для того щоб бути пригаданим, воно має стати тимчасово недоступним, проте збереженим у певному місці, звідки його знову можна було б витягти. Спогад не передбачає ні тривкої присутності, ні тривкої відсутності, а натомість передбачає взаємодію присутності та відсутності. Метафорика письма, яка разом із фіксацією знаків припускає перманентну можливість прочитання і наявність змісту пам'яті, проминає цю взаємодію присутності та відсутності у структурі спогаду. Аби точніше зрозуміти сенс справи, слід було б придумати образ письма, яке після нанесення на папір стає доступним для прочитання не одразу, а лише за специфічних умов.

Такий образ пам'яті був винайдений англійським романтиком Томасом Де Квінсі, коли він в одному есеї порівняв людський мозок із палімпсестом. Де Квінсі з великою точністю описав технічну перевагу палімпсесту, завдяки якому коштовний пергамент поступово перетворюється на носія різних написів: те, що за античних часів передавало ручне письмо грецької трагедії, могло після ретельної підготовки бути очищеним і за пізньої античності набути форми алегоричних легенд, за середньовіччя — лицарського епосу. Звідси випливає констатація Де Квінсі щодо свого часу про те, що варто скласти надзвичайну подяку очищувальним зусиллям хімії та філософії, які уможливили рух назад на шляху до забуття. Проте, оскільки у цьому містичному поверненні спогаду Де Квінсі все ще не мав найбільш близького до нас образу зворотного перемотування кіноплівки, то він мусив звернутися до містико-поетичних образів: «У цьому тривалому регресі ми повертаємо назад будь-якого фенікса й змушуємо його пробудити своїх предків, що досі спочивають у глибинних шарах його попелу»²³⁰. В цьому кружному поверненні до витоків і полягає чарівне мистецтво філолога, який уможливорює повернення на-

²³⁰ Thomas De Quincey, «The Palimpsest of the Human Brain», у: *Essays*, hg. v. Charles Whibley, London o.J., p. 272.

зад хронології та повторне її прочитання. Де Квінсі вбачає в образі ретроградну вибухову силу спогаду: «Чи є людський мозок чимось іншим, аніж природним і розкішним палімпсестом? Нескінченні шари ідей, образів і почуттів відтінюють мозок, наче проміння м'якого світла. Кожен новий шар неначе намагається поховати під собою всі попередні. Однак насправді повністю не зникає жоден із них»²³¹.

Те, що вражає Де Квінсі, є довершеною відновлюваністю втраченого, «the possibility of resurrection for what had so long slept in the dust» (можливістю воскресіння того, що довго спало в пилу). Спогад не постає для нього ні через акт волі, ні завдяки спеціальній техніці завчання напам'ять, він приходить зненацька за особливих обставин. Написи накладаються один на одного шар за шаром, складаючи втаємничений палімпсест людського духу, що перетворює нове на могилу старого. «Однак усі ці образи можуть повернути свою силу чи то в годину смерті, чи то в гарячці або під час смоктання опіуму. Вони не померли, а лише сплять. <...> Під час бурхливого потрясіння системи все повертається назад, до свого найбільш раннього й елементарного рівня. <...> Не існує такої алхімії, таких пристрастей або хвороб, які могли б стерти ці невмируші враження»²³².

Для Де Квінсі пам'ять – це остов невмирущих, нетлінних вражень. Хоч останні залишаються в принципі недоступними для людини, вона не може контролювати їх і керувати ними – вони назавжди лишаються записаними на її тілі. Це уявлення про тривалі, але недоступні сліди спогадів суттєво відрізняється від Вордсвортового «recollection», що є справою уявної роботи з реконструювання, і передвіщає Прустову *mémoire involontaire*, яка так само пов'язана з уявленням про тривалі соматичні сліди. Пруст має її за «так само цілком можливу, що й філософія

²³¹ «What else than a natural and mighty palimpsest is the human brain? <...> Everlasting layers of ideas, images, feelings, have fallen upon your brain softly as light. Each succession has seemed to bury all that went before. And yet, in reality, not one has been extinguished» (p. 273).

²³² «But by the hour of death, but by fever, but by the searchings of opium, all these can revive in strength. They are not dead, but sleeping. <...> In some potent convulsion of the system, all wheels back to its earliest elementary stage. <...> Alchemy there is none of passion or disease that can scorch away these immortal impresses». Де Квінсі (p. 276) артикулює тут поширену думку, згідно з якою «в нормальному випадку <...> вся біографія виринає вперше в останні секунди життя, наче у знаменитому фільмі про смерть. Лише тоді вперше дізнаємось, хто ми є». Heiner Müller, *Jenseits der Nation*, Berlin 1991, S. 71.

газетного співпрацівника, згідно з якою, все, що підпадає під забуття, менш істинне, ніж протилежне, і все якимось чином залишається в пам'яті»²³³. Він говорить про «дійсність, справжнє знання про яку ми відкладаємо на потім аж до самої смерті і яке, втім, є не чим іншим, як нашим життям». Люди не помічають цього істинного життя, «оскільки вони не намагаються пролити на нього світло, внаслідок чого їхнє минуле наповнюється незліченними фотонегативами, які залишаються цілковито непотрібними, оскільки розум не встиг потурбуватися про їхній "розвиток"»²³⁴.

Протилежність між ефемерними та тривкими відбитками розглядав також Фройд. Він сформулював проблему пам'яті як мінливої присутності й відсутності, що була описана Де Квінсі в його образі палімпсесту, як парадокс: як може бути представлена одночасність протилежних функцій збереження й стирання? Як співвідносяться між собою «необмежена здатність до прийняття» й «збереження тривких слідів»?²³⁵. Деррида вказав на шлях, який Фройд проклав назад від (нейронного) «сліду» до (психічного) «письма»²³⁶. Зрештою, Фройд дійшов до розв'язання парадокса пам'яті за допомогою однієї метафори, що водночас свідчить про те, що образи являють собою не лише поетичні описи, а й інструменти наукової евристики. Він реконструював психічний апарат у моделі письма, так званому чарівному нотатнику. Ця, здавалося б, незначна, втім, ще й досі використана у дитячих кімнатах іграшка сприяла досягненню Фройдом наукової слави. Тришаровий інструмент для письма дозволив йому відкрити загадкову співприсутність стійких слідів і *tabula rasa*: верхня поверх-

²³³ Marcel Proust, *Auf der Suche nach der Verlorenen Zeit. Im Schatten junger Mädchenblüte*. S. 74, franz. I, p. 447.

²³⁴ Marcel Proust, *Auf der Suche nach der Verlorenen Zeit. Die wiedergefundene Zeit*. S. 308.

²³⁵ Sigmund Freud, *Gesammelte Werke*, Bd. XIV, S. 4; пор. також Bd. II/III, S. 543: «Від сприйняття, що доходять до нас, у нашому психічному апараті залишається слід, який ми можемо назвати "слід спогаду". <...> Очевидно, що ускладнення виникають тоді, коли одна й та сама система має, з одного боку, зберігати точні зміни своїх елементів, а з другого — залишатися достатньо стійкою й сприйнятливою до змін, щоб протистояти їхнім новим впливам».

²³⁶ «У листі від 6.12.1896 р. Фройд реконструював цілу систему начерку з небаченою до тоді графічною чіткістю. Не випадково те, що це збіглося з переходом від неврологічного до психічного». Jaques Derrida, *Die Schrift und die Differenz*, Frankfurt a. M. 1976, S. 315 f.

ня складається з целулоїдного аркуша, на якому здійснюються написання й переписування, під ним знаходиться тонкий прошарок просякненого воском паперу, який супроводжує кожен рух інструмента для письма, тоді як нижче міститься воскова дощечка, на якій закріплюються стійкі сліди («розподільчі іннервації»), що за умови достатнього освітлення проявляються наче дрібні канавки.

Фройдів опис моделі пам'яті як «чарівного нотатника» наближається до моделі палімпсесту Де Квінсі. Обидва допомагають проясненню складності феномена метафорики письма, в якому надійна здатність до збереження («immortal impresses») і необмежена здатність до сприймання («everlasting layers... softly as light»²³⁷) поєднуються з тимчасовою недоступністю. Пруст і Беньямін поставили обидва ці моменти недоступності, відсутності, або, точніше, латентності, в центр своїх досліджень пам'яті – перший під автобіографічним, другий – під історико-філософським кутом зору. Вальтер Беньямін невизначеність миті розшифрування, прочитання виразив у формулі «тепер пізнаваності». В ХХ ст. він замінює меморіальну метафору письма на фотографію, зазначаючи таке: «Історія – це свого роду текст, в якому минуле нагадує образ, складений із чутливих до світла фотоплівки. Майбутнє – перший власник хімікатів, потрібних для того, щоб проявити цей образ у всій його різкості»²³⁸. Фотографічні хімікати, так само як і палімпсести, спричиняються до того, щоб невидимий напис або відповідно невидимий образ був побачений. Звісна річ, про напис як знаковий код у строгому сенсі цього слова не може бути мови ні у Де Квінсі, ні у Фрейда. Обидва замінюють «напис» «слідом». Це заміщення не лише дозволяє суттєво розширити спектр «написів»; воно також розкриває нові техніки фіксації, такі як фотографія. Говорячи про *світлописьмо*, ми маємо під цим на увазі, що образи також походять від процесу письма. При цьому, звичайно, більше немає жодного, хто пише; більше того, технічний апарат функціонує як засіб, за допомогою якого реальне «записує» саме себе. Наприклад, з опису фотографії С'юзен Зонтаг ми впізнаємо продовження найдавнішої метафорики пам'яті: «Фотографія являє собою не лише образ (так, як це відбувається у випадку картини), тлумачення реального; вона

²³⁷ Безсмертні відбитки... вічні шари... м'які, мов світло (англ.). – Прим. ред.

²³⁸ Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, hg. Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M. 1980 ff., Bd. 1, 3, S. 1238.

водночас є слідом, безпосереднім шаблоном реального, як і сліди від ніг або посмертні маски»²³⁹.

Після Першої світової війни психіатр Ернст Зиммель описував феномен воєнної травми у термінах фотографії. При цьому самозаписуванню травматичного досвіду до матриці несвідомого відповідає фотографічне самозакарбування зрізів дійсності у срібло фотографічної плівки. Зиммель пише: «Раптовий спалах жаху залишає точний відбиток на фотографії»²⁴⁰. Англійський психотерапевт Вільям Браун, який так само спеціалізувався на терапії воєнної травми, також порівнює латентні сліди спогаду, які реактивуються в гіпнозі, «з кадрами, що слідують один за одним, наче в кінематографічному фільмі»²⁴¹. Його опис прочитується не лише як технологічна актуалізація палімпсесту Де Квінсі. В цьому контексті ще нагальнішим видається міркування щодо відповідності між історією техніки й теорією пам'яті. Тоді як аналогові медіи фотографії та фільму закарбовували в образах сліди пам'яті в матеріальних носіях, у теорії пам'яті від Пруста і Варбурга до Фрейда домінувало розуміння закріплення й незгладимості слідів пам'яті. За доби цифрових медій, які вже не закарбовують, а координують схеми та забезпечують перебіг сигналів, ми переживаємо показовий відхід від подібних теорій пам'яті. Пам'ять більше не являє собою слід і накопичувач, а розглядається як пластична маса, що знову й знову трансформується під впливом нових перспектив сучасності.

2. Метафори простору

Від часів античної мнемотехніки, тобто вчення, яке замінило вочевидь ненадійну природну пам'ять її надійним штучним аналогом, між пам'яттю і простором існує нерозривний зв'язок. Осердя *ars memorativa*²⁴² складається з «imagines», себто кодифі-

²³⁹ Susan Sontag, *On Photography*, New York 1979, p. 154.

²⁴⁰ Цит. за Wolfgang Schäffner, «Der Krieg als Trauma. Zur Psychoanalyse der Kriegsneurose in Alfred Döblins Hamlet», у: M. Stingelin, W. Scherer, Hgg., *HardWar / SoftWar. Krieg und Medien 1914–1945*, München 1991, S. 34. Я дякую Ірене Альберс за це посилання.

²⁴¹ William Brown, «The Revival of Emotional Memories and Its Therapeutic Value», у: *British Journal of Medical Psychology* I (1920), p. 17; цит. за Ruth Leys, «Traumatic Cures. Shell Shock, Janet, and the Question of Memory», у: Paul Antze, Michael Lambek, Hgg., *Tense Past. Cultural Essays in Trauma and Memory*, New York, London 1996, p. 111.

²⁴² Мистецтво запам'ятовування (*лат.*). — *Прим. ред.*

кування змістів пам'яті у виразних образах-формулах, і «лосі», себто підпорядкування цих образів специфічним місцям структурованого простору. Від цієї топологічної якості лише один крок до архітектонічних комплексів як утілень пам'яті. Це крок від просторів як мнемотехнічних засобів до споруд як символів пам'яті.

До архітектонічних метафор пам'яті належать місця уславлення, театри пам'яті й бібліотеки²⁴³. Наочний приклад бібліотеки як метафори культурної пам'яті знаходимо в Едмунда Спенсера, якого ми вже згадували в контексті взаємозв'язку між поезією та славою. У згадуваній вище другій книжці його алегоричного поетичного епосу «Королева казок» (1596), герой як мандрівний лицар навідується також до замку. Йдеться про замок Альма, персоніфікацію чистої, не затьмареної жодною пристрастю душі, що мешкає у відповідному їй здоровому тілі, яке так само нагадує замок. Після огляду різних тілесних функцій під час відвідування алегоричної побудови наостанок на читачів очікує також сходження на вежу. Там відкривається вхід до трьох кімнат, розташованих одна за одною, в яких мешкають троє людей.

Передня кімната спрямована до майбутнього; вона заповнена всілякими химерами, оманами й непричесаними думками, що кружляють довкола, наче блжолиний рій. Мешканець цього приміщення усе ще в молодих роках, має меланхолійно-самозадоволену вдачу й справляє враження божевільного.

Мешканець другого приміщення зрілий чоловік, змальований як утілення мудрості. Його сфера впливу – це теперішність, якщо не духовна теперішність. Зображення на стінах документують моменти відповідальних відкритих дій, суджень і рішень.

Третє приміщення, що відкривається після другого, справляє враження спустошення. Обшарпана штукатурка, кривобокі стіни. Її мешканець – підстаркуватий, напівсліпий дідуган, тілесній немочі якого, втім, протистоїть незламна сила духу:

And therein sate an old old man, halfe blind,
 And all decrepit in his feeble corse,
 Yet liuely vigour rested in his mind,
 And recompenst him with a better scorce:
 Weake body well is chang'd for minds redoubled forse. (II. IX. 55)

²⁴³ Епіком і теоретиком цієї метафори є Х.Л. Борхес («Вавилонська бібліотека»); до бібліотеки як синхронного горизонту традиції звертаються у 20-х роках ХХ століття Т.С. Еліот і Е.М. Форстер. Пор. також: Ulrich Ernst, «Die Bibliothek im Kopf», у: LiLi 105 (1997), S. 86–123.

І в ній сидів старезний чоловік, напівсліпий,
 Із тілом зовсім немічним,
 Проте з живим і сильним духом,
 За негаразди всі його винагорода:
 Ослабле тіло — невелика плата
 За силу духу, що подвоїлась.

Духовна бадьорість має особливий стосунок до пам'яті. Остання проголошується «нескінченною», «невмирущою святинею, в якій речі зберігаються в їхній цілісності й нетлінності». Старий має ім'я *Евменест*. Оскільки він старший за Нестора й Мафусаїла разом узятих, він є свідком усіх подій із давніх-давен. Він мешкає у власній келії, в оточенні документів цієї минувшини. Вміст його архіву несе на собі сліди сивочолої старовини; запилені фоліанти, кодекси й паперові сувої були проїдені хробаками й укрилися пліснявою. Старий сидить поміж цих скарбів і гортає сторінки (*tossing and turning them withouten end*). Оскільки він надто знесилений для того, щоб самотужки витягнути томи із шафи, до нього як бібліотекар-помічник приставлений хлопець. Цей спритний молодий парубок, який може розшукати загублені й поставлені не на своє місце томи, названий Анамнестом.

За цим описом ми можемо легко впізнати сформоване під впливом Аристотеля середньовічне вчення про психологічні здатності, яке розрізняло фантазію, розум і пам'ять як три аспекти людського духу, локалізуючи їх у розташованих одна за одною келіях мозку. Візуалізуючи фантазію як бібліотеку, наповнену стародруками, Спенсер стирає межі між індивідуальним і колективним, внутрішнім і зовнішнім. Сила збереження завдячує тут не якійсь неземній могутності й у жодному разі не актові встановлення цінностей, а книгам як таким і тим, хто збирає їх і опікується ними, тобто бібліотекарям. Книжки як носії інформації заступають професійну групу «прославителів», на яких лежав обов'язок професійного увічнення будови й збереження колективної пам'яті в усній культурі. Хоча в окремих випадках писемні сувої й книжки несуть на собі відбитки часу, в кімнатах алегоричної вежі Спенсера вони зберігають людську пам'ять в її недоторканності й нетлінності.

До того ж у Спенсеровій метафорі пам'яті можна виокремити два аспекти, які відрізняються один від одного як пасивний і активний принципи та можуть бути класифіковані як уже згадані комплементарні один щодо одного аспекти «пам'яті» та «спогаду». Пасивна пам'ять має ім'я *Евменест*. Цей образ утілює на-

копичувач, нескінченний запас акумульованої інформації. Активний спогад носить ім'я Анамнест. Він утілює рухливу енергію винаходу й віднаходження, що сприяють виявленню інформації з її латентної присутності. Пам'ять — це накопичувач, з якого спогад відбирає, актуалізує, ставить собі на службу.

Архітектонічна метафора пам'яті втілюється у різних формах. Храм слави селекціонує й монументалізує взірцеві особистості й твори в пантеоні незмінних, відсторонених від часу цінностей. У храмі слави панує нестача місця, яка призводить до більш жорстких критеріїв прийняття. Натомість той запас пам'яті, що перебуває в бібліотеці, призначений для постійної експансії. Це звістка минулого, того, що врятовано у плині часу. Якщо храм має увічнювати заради майбутнього, то бібліотека уможливорює доступ до знання про минуле й теперішнє. Перший модус культурної пам'яті ми асоціюємо з каноном, другий — з архівом.

Канон і архів мають різні типи організації, економіки, розпорядження ресурсами — всі аспекти, за якими штучна пам'ять здобуває перевагу перед природною. Тоді як порядок являє собою основоположний принцип заснованої на мнемотехніці пам'яті, у природно сформованій пам'яті панує безлад. Частина нашої пам'яті може бути вибудована систематично як накопичувач знання, інша ж частина, яка скеровує наше чуттєве сприйняття та біографічний досвід, залишається, за всіма правилами, хаотичною й невпорядкованою. На протигагу тренованій пам'яті (психологи говорять про «семантичну пам'ять») пам'ять про досвід (або «епізодична пам'ять») залишається несистематичною, випадковою, переривчастою. Закон її зв'язності полягає у спорадичній індивідуальній асоціації. Вірджинія Вулф захоплювалася непередбачуваною випадковістю пам'яті досвіду. З цим різновидом пам'яті вона пов'язувала такі поняття, як «плутанина» і «таємниця» (*muddle and mystery*)²⁴⁴. Її підкреслено жіночі метафори пам'яті втілюють образи швачки й прачки. Спорадична асоціація виражається в них обох як структурно-формотворчий принцип: «Спогад є швачкою, хоч і доволі примхливою. Вона рухає голкою туди-сюди, вгору й вниз, уперед і назад. Ми ніколи не знаємо, що відбудеться наступної миті і що після цього». Найповсякденніші дії мимоволі уможливають «виринання тисячі рідкісних, непов'язаних один із одним фрагментів, часом яскравих, часом блідих, невиразних, що гойдаються догори й донизу, випадають з

²⁴⁴ Virginia Woolf, *Orlando. A Biography* (1928), Harmondworth 1975, p. 55.

поля зору й усе ще залишаються на видноті, наче спідня білизна чотирнадцятиголової сім'ї на мотузці під свіжим бризом»²⁴⁵.

Інші просторові метафори для невпорядкованої персоналізованої пам'яті досвіду знайшов польський письменник Анджей Шипьорський. В тексті, який ми надалі розглянемо детальніше, він назвав себе сивочолим чоловіком, «що тягне на плечах мішок власного досвіду, рухаючись протягом більшої частини свого життя у зворотному напрямі». Так, Шипьорський пише про власні спогади юності: «Хоча досвід ранньої юності продовжує жити в мені, але подекуди він глибоко застрягає на уявному, запиленому горищі спогаду, куди рідко ступає нога людини». Те, чим завалене горище, продовжує існувати там «непомітно і мовчки протягом довгих років як щось цілком непотрібне»²⁴⁶.

Горище також образ латентної пам'яті. Воно має характер залишку, пам'яті-накопичення, не просвітленої жодним смислом, але все ще не цілковито зануреної у провалля забуття й витіснення. Так само, як і мотлох на горищі, що досі залишається присутнім, але рідко коли — оглянутим іншими, ця пам'ять осідає в затінках пам'яті. Ф.Г. Юнгер, який у своїх студиях з пам'яті та спогаду розрізняв деструктивну й консервативну форми забування, позначає останню як «запобіжне забування». Такі поняття, як «латентна пам'ять» або «запобіжне забування», підпадають під категорію пам'яті-накопичення, яка утримує наготові непов'язані з запасом і наративно неузгоджені елементи. Там, де простір структурований і впорядкований, ми маємо справу з медіями, метафорами й моделями збереження. Натомість там, де простір залишається невпорядкованим, непрозорим і недоступним, можна говорити про метафори й моделі пригадування. Цей крок від просторової метафорики мистецтва пам'яті до просторової метафорики сили спогаду здійснюється тоді, коли ми звертаємося до образу розкопок, надзвичайно подібного до образів письма, таких як палімпсест і чарівний нотатник.

Розкопки

Колись Фрейд в одній зі статей, присвячених роботі психоаналітика, яка полягає в розгадуванні або конструюванні забутого, виходячи із симптомів пацієнта порівняв її з роботою археолога:

²⁴⁵ Woolf, Orlando, p. 55.

²⁴⁶ Andrzej Szczypiorski, Notizen zum Stande der Dinge, Zürich 1992, S. 225.

«який розкопує зруйновану й закинуту садибу чи будівлю минулого. <...> Подібно до археолога, що за залишками відновлює стіни будівлі, визначаючи за глибиною фундаменту кількість і місце розташування стовпів, відновлюючи з навали знайдених залишків поодинокі настінні прикраси й розписи, просувається в своїй роботі й аналітик, коли він робить висновки з уламків спогаду, асоціацій та інших активних проявів аналізованого. Обом належить безсумнівне право на реконструкцію через доповнення й поєднання збережених решток»²⁴⁷.

Метафорою розкопок Фройд підкреслює креативну складову (ре-)конструкції у роботі зі спогадами в психоаналізі. Однак для нього існують також суттєві розбіжності між археологією та психоаналізом. Якщо археолог нашттовується на незруйновані знахідки лише у рідкісних, виняткових випадках, таких як Помпеї або могила Тутанхамона, то археолог душі вважає, що суттєвим, вартим збереження є все те, що «видається цілковито забутим, проте все ще якимось чином і в якомусь місці доступним, лише дещо засипаним, недоступним для індивіда»²⁴⁸.

Образ археологічних розкопок уводить до теорії пам'яті, як і перед цим образ палімпсесту, категорію глибини. З глибиною пов'язана просторова модель пам'яті, яка пов'язує простір не з можливостями збереження й упорядкування, а з недоступністю й відсутністю. Де Квінсі говорив про *нашарування* спогаду («everlasting layers of ideas, images, feelings»), які накладаються одне на одного й при цьому наче поглинають одне одного, проте в дійсності зберігаються, не втрачаючи своєї сили. Де Квінсі був так само, як і Фройд, упевнений у тому, що для похованого в душі завжди існує можливість постання: «the possibility of resurrection for what had so long slept in the dust» (можливість воскресіння того, що довгий час спало, вкрите пилом). Його образ щодо цього являє собою нагробне покривало забуття, що трохи відкривається у вирішальну мить між життям і смертю. «A pall, deep as oblivion, had been thrown by life over every trace of these experiences; and

²⁴⁷ Sigmund Freud, «Konstruktionen in der Analyse» (1937), у: *Gesammelte Werke*, Bd. XVI, S. 41–56, тут: S. 45 f. К.Г. Юнг записав один зі своїх снів, у якому він перебуває в будинку, де поступово, поверх за поверхом, спускається глибше й глибше. З житлової кімнати на другому поверсі, обставленої меблями в стилі рококо, він потрапляє до стилізованого під Середньовіччя простору першого поверху, потому в льох римських часів і нарешті у доісторичну кам'яну печеру. В цьому сні він пов'язав онтогенетичну пам'ять із філогенетичною. Aniela Jaffé, Hg., *Erinnerungen, Träume, Gedanken von C.G. Jung*, Freiburg 1984, S. 163.

²⁴⁸ Freud, *Konstruktionen in der Analyse*, S. 46.

yet suddenly, at a silent command <...> the pall draws up, and the whole depths of the theatre are exposed» (Життя сховало кожний слід цього досвіду за завісою, глибокою, мов забуття; та раптом за мовчазним наказом <...> завіса піднімається і вся глибина театру відкривається оку)²⁴⁹.

Так і Прустова *mémoire involontaire* набуває свого визначення від глибинної моделі пам'яті. У відомому епізоді з тістечком «мадлен» забуте приховується в глибині не землі, а моря. Просте відчуття смаку, збуджене ковтком чаю з м'яким шматком тістечка, може цілком несподівано поновити зв'язок із прихованим шаром спогадів. При цьому тіло пронизує надзвичайна радість: «Я припинив почуватися недостатнім, випадковим, вмирущим»²⁵⁰. Оповідач тут на якусь мить долає стан людини як істоти часової, він переживає мить анамнези, містичного апокатастазису, момент усього в усьому, довершеної присутності, відшкодування всіх частин і членів, утрачених із плином часу (*re-membering*). Утім, на цьому епізод не завершується. Після тіла свою долю до спогаду також має додати дух: «Я ставлю чашку на місце й звертаюся до свого духа. Він має знайти істину». Духовна робота спогадів виказує себе як вимоглива, кропітка, напружена й довготривала, проте зрештою успішна, оскільки у Пруста також виявляється те, що все суттєве ще слід здобути. Втім, Прустову духовну роботу спогадів важко назвати мнемотехнікою, радше — медитацією в сенсі релігійних практик. Слід докласти багатьох-багатьох зусиль для того, щоб урешті-решт знайти правильне заклинання, яке б допомогло висвітлити «основу» прихованого у глибині спогаду, сприяючи, отже, його виведенню на поверхню свідомості. З незрівнянною точністю Пруст наочно описав, як той, хто пригадує в такий спосіб, є водночас активним і пасивним: «[Я] відслідковую, як щось у мені зворушено прокидається та зрушує з місця, як воно намагається підвестися, як у нескінченній глибині висвітлюється осердя; я гадки не маю, чим воно є, проте воно поволі здійснюється в мені; я відчуваю його опір і чую шум і гул подоланих просторів»²⁵¹.

Хоча той, хто пригадує, перебуває наодинці із самим собою, у Прустовій роботі спогаду, однак, немає нічого від соліпсизму.

²⁴⁹ De Quincey, *The Palimpsest of the Brain*, y: *Essays*, London o.J., p. 245.

²⁵⁰ Marcel Proust, *Auf der Suche nach der Verlorenen Zeit*. In *Swanns Welt* I, S. 64.

²⁵¹ Proust, *Auf der Suche...* S. 65.

Тут пам'ять так само, цілком у душі Мориса Альббакса, здійснює опосередкування із соціальним простором. До пам'яті звертаються, її вимагає зовнішнє оточення; з другого боку, через це вона посилює свій вплив. Коли це «*milieu de mémoire*»²⁵² губиться й замовкає, спогад утрачає свого конструктивного супротивника, перетворюючись на фантом. Сейсмографи відчуттів усе ще відображають і реєструють коливання, проте спогад, головним носієм якого є індивід, утрачає субстанціональність, оскільки залишається в однині. Наступний пасаж становить очевидний контраст з археологічним оптимізмом Фрейда:

«Та коли після смерті людей і зникнення речей від далекого минулого не залишається нічого, саме запах і смак, тендітні, проте життєздатні, нематеріальні, проте тривкі, стійкі й надійні, ще довго продовжують жити своїм життям, наче мандрівна душа, нагадують про себе, чекають, сподіваються і несуть серед руїн у неймовірно крихітних краплинках гігантську споруду пам'яті»²⁵³.

Недолік Фрейдової паралелі між аналітиком і археологом полягає в тому, що в ній наголошується на розподілі праці між аналітиком, що бере в процесі активну участь, і пасивним пацієнтом. Вальтер Беньямін, який назвав один зі своїх так званих думко-образів «Розкопки й спогади», уникає цього протиставлення активного й пасивного завдяки введенню третьої категорії медій. Поняття медій врівноважує активну реконструкцію та пасивну диспозицію:

«Мова містить неоднозначне визначення щодо того, що пам'ять — це не інструмент для донесення минулого, а середовище. Вона є середовищем пережитого так само, як нашарування ґрунту є середовищем, в якому поховані рештки старих міст. Той, хто намагається стати ближчим до власного, давно похованого минулого, мусить поводитись як археолог на розкопках. Насамперед йому не можна лякатися необхідності постійно наштовхуватися на одні й ті самі події — розворушувати їх так само, як розтрушують землю, переривати їх так само, як переривають ґрунт. <...> Отже, справжні спогади не стільки сповіщають про самих себе, скільки точно вказують на місцину, де їх міг би здобути дослідник»²⁵⁴.

²⁵² Середовище спогаду (фр.). — Прим. ред.

²⁵³ Proust, *Auf der Suche...* S. 67.

²⁵⁴ Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, Bd. IV, Frankfurt a. M. 1991, S. 400.

Цим образом Беньямін роз'яснює, чому спогади не мають фактичного, об'єктивного характеру; навіть коли вони очищуються від різноманітних нашарувань і нальоту, вони ніколи не можуть бути вилущені зі своєї шкаралупи повністю. У Прустовому епізоді з тістечком «мадлен» опис перебігу пригадування набуває подвійного значення, – і як результат спогаду. Шлях до спогадів – активне втручання, «обережне, навпомацки відкопування лопатою», випадкова знахідка – має на меті нероздільно пов'язати між собою трофеї, які будуть інвентаризовані й увійдуть до колекції. Подібної логіки дотримується також ірландський поет Шеймас Гіні, який на сорок років пізніше охарактеризував складання віршів як роботу з культурною й індивідуальною пам'яттю, описавши останню через образ могили. «Тож, поезія подібна до відкопування, відкопування знахідок, які наприкінці виявляються квітами. “Відкопування”, або “розкопки”, – це слово, власне, слугує назвою першого вірша, котрий, як я був колись широко переконаний, висловив мої почуття у словах. <...> Це був перший випадок, коли я повірив, що зробив щось більше, ніж просто розташував на папері слова: я мав відчуття, що вступив у битву в справжньому житті». Остання строфа його вірша «Digging» (1964) звучить так:

Between my finger and my thumb
The squat pen rests
I'll dig with it²⁵⁵.

Між пальцями трьома таїться
Перо моє.
То ним я і копаю. (Пер. О. Мокровольського)

3. Часові метафори пам'яті

В образі розкопок просторова метафорика пам'яті ще більше навантажується часовими якостями. Із посиленням часових компонентів на передній план виходять забуття, перервність, розпад і реконструкція. Акцент тут дедалі більше переноситься на принципову недоступність і раптовість спогадів, які навіть можуть слугувати перешкодою для вторгнення нового.

²⁵⁵ Seamus Heaney, Die Herrschaft der Sprache. Essays und Vorlesungen, München, Wien 1992, S. 7–8.

Проковтування, пережовування, переварювання

«Допоки ми називаємо мозок духовним шлунком», – пише Джордж Еліот, – інші образи залишаються непотрібними. Формування образу пам'яті як шлунка знаходимо ще в Августина, який у своїй «Сповіді» писав таке:

«Пам'ять є водночас шлунком душі, радістю, але водночас і сумом, так само як солодкі й гіркі страви; потрапивши одного разу до пам'яті, вони водночас опиняються й у шлунку, який зберігає їх, однак при цьому не може відчуті їхній смак. <...> Можливо, речі, що спливають у пам'яті під час пригадування, викликають такий самий ефект, що й страви під час пережовування їжі. Але чому відбувається так, що під час мовлення, а отже, й пригадування на піднебінні свідомості не відчуються також солодкість від радості й гіркота від журби? Чи саме в цьому виявляється несхожість, оскільки схожість ніколи не була повною?»²⁵⁶

У цьому місці Августин пластично демонструє те, що називається розмірковувати про пам'ять за допомогою образів. Образи мають для нього характер проби, вони розкривають певні аспекти речей, проте при цьому можуть приховувати інші. Шлунок становить протилежність тезаурусу: він є місцем проходження, а не збереження, місцем переробки й перетворення, а не консервування. Цей орган слугує метафорою пам'яті лише за строго визначених фізіологічних умов. З історії латинської мови, в якій слово «guminare» могло означати як розмірковувати, так і пережовувати, випливає, що тут мається на увазі радше шлунок корови, аніж людини. Шлунок корови, що має функцію повернути все ще неперетравлений вміст до рота для подальшої переробки – чудовий образ пам'яті, що особливо вирізняє вимір часу в акті пригадування на противагу поширеним письмовим, просторовим і архітектурним метафорам. Тематизація часового виміру дозволяє виокремити нові аспекти такого феномена, як спогад. До цього насамперед належить ознака втрати або ж слабшання. В Августина пам'ять втрачає смакові характеристики в інший спосіб, аніж у Пруста, який особливо наголошував на ролі смаку, описуючи свої соматичні спогади. Смак означає тут: солодкість радості й гіркота болю; це чуттєва якість досвіду, яка залишається пов'язаною із сьогоднішнім і не може бути пронесена крізь час. Між актуальним досвідом і пригадуваним пролягає нездолан-

²⁵⁶ Augustinus, *Bekanntnisse*, Frankfurt a. M., Hamburg 1955, S. 183.

на прірва. Образ наголошує на запізнілості спогаду, зяянні, що розкривається між досвідом і його повторенням у спогаді. Зрештою, завдяки діяльності переживування виявляється активний пластично-продуктивний бік спогаду, який чітко відмежовується від мнемотичної техніки повернення. Августинів образ шлунка є образом пам'яті в латентному стані, чимось середнім між відсутністю й присутністю.

Ніцше реактивував образ шлунка, виходячи з інших теоретичних уявлень про пам'ять. У другій частині його праці «До генеалогії моралі» він розкриває тезу про позитивну силу забуття, яку він наприкінці XIX ст. протиставляє перевантаженій і занадто витонченій історичній свідомості. Він говорить про *забудькуватість* як про «супротивну силу». Вона

«не просто *vis inertiae*²⁵⁷, як вважають поверхові голови; навпаки, вона є активною, в найточнішому сенсі позитивною здатністю стримування, якій слід приписати те, що все, що ми переживаємо, пізнаємо на досвіді, приймаємо всередину в цьому стані проковтування (дозволю собі назвати його “душевним травленням”), так само мало досягає свідомості, як і весь тисячократний процес, в якому розігрується наше тілесне харчування, так зване органічне травлення»²⁵⁸.

Обмін речовин, який самостійно здійснюється тілом і відбувається безперебійно, без жодної участі свідомості, є для Ніцше взірцем для перебігу духовних процесів, які, за його думкою, мали б здійснюватися з такою самою механічною певністю. Проквтування, однак, — це образ не лише для розвантаження свідомості, а й для позбавлення вантажу пам'яті, що нестримно зростає. Людину, яка постійно живе з цим баластом через відсутність механізмів періодичного розвантаження, Ніцше порівнює з диспептиком. Останній не може нічого залишити просто так, «він ні з чим не може “впоратися”». Історизм, бездіяльність і нудота є для Ніцше результатом припинення культурного травлення. «Сучасна людина тягне за собою нечувану кількість неперетравленого каміння знань, що потім за нагоди впорядковується в тілі так, як про це йшлося в одній казці»²⁵⁹.

²⁵⁷ Сила інерції (лат.). — Прим. ред.

²⁵⁸ Friedrich Nietzsche, *Zur Genealogie der Moral. Eine Streitsschrift*. У: *Sämtliche Werke*. Band V, S. 272.

²⁵⁹ Friedrich Nietzsche, *Unzeitgemäße Betrachtungen. Zweites Stück: Von Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben*. In: *Sämtliche Werke*. Band I, S. 272.

Безпомилковий засіб, що підштовхує процес переживання, для Ніцше «палка пристрасть»²⁶⁰. У світлі цієї пристрасті, яку він робить парадигмою чоловічої еротики, світ повертає свої риси й контури обличчя. У цій інстинктивній упевненості зростальної пристрасті поєднуються сила, забування й несправедливість: «Це вимагає стількох зусиль – бути спроможним жити й забувати, — адже жити й бути несправедливим одне й те саме»²⁶¹.

Замерзання й відтавання

Інші часові метафори пам'яті так само виказують роль латентності як центрального аспекту в спогаді. Щоб краще прояснити це поняття, слід розрізнити дві форми забування: руйнівне, деструктивне забування й збереження, консервація. Латентність, як уже наголошувалося вище, слід прирівняти до цього «запобіжного забування» — збереження (Ф.Г. Юнгер). Коли Гегель говорить про «битву забуття», він має на увазі проміжне сховище, де спогади залишаються тимчасово недоступними, але в принципі можуть бути повернені.

Можливості метафоричної розробки цього аспекту демонструє пасаж із автобіографічного роману Рут Клюгер «жити далі», в якому вона викладає на папері свої більш ніж п'ятдесятирічні спогади про перебування в різних концентраційних таборах і в'язницях. У процесі письма вона раптово наштовхується на неочікуваний бар'єр; вона не може пригадати фальшиві імена, які були надані їй та її матері у Нижній Силезії, під час їхньої втечі перед кінцем Другої світової війни. Проте 87-річна мати досі їх пам'ятає «й після невеликого розмірковування називає закарбовані імена, що спливають з глибин пам'яті: на підроблених документах ми називалися Калішами. <...> Спочатку це ім'я нічого мені не говорило. Каліш. Воно було наче стравою, яку виймаєш із морозильника, — позбавлене запаху й смаку. Проте, відтаваючи, воно починає випромінювати легкий аромат. І я поступово починаю його дегустувати, ласувати ним. Оскільки воно було заморожене, а тепер відтануло, ім'я віддає запахом лютневого вітру, збереженого від 1945 р., коли нам пощастило»²⁶².

У Клюгер так само, як і в Пруста, смак і спогад невідокремлені одне від одного. В першому випадку відчуття відіграють головну

²⁶⁰ Friedrich Nietzsche, *Historie*, S. 253.

²⁶¹ Friedrich Nietzsche, *Historie*, S. 269.

²⁶² Ruth Klüger, *weiter leben. Eine Jugend*, Göttingen 1992, S. 179–180.

роль у ході поновлення втрачених спогадів, у другому — діють як осердя автентичних споминів. У подальшому ми спробуємо повернутися від цих сучасних прикладів до пізньої античності й обговорити головну часову метафору пам'яті з огляду на гностичний міф, а страви й смак при цьому могли б послугувати єднальним містком.

Сон і пробудження

Хвиля апокаліптично-гностичного відчуження від світу, що на зламі епох поширилася від Середземноморського регіону далеко на Схід, призвела до ототожнення світу зі сферами часу, скроминушності, зла, сутінків і смерті. На цьому тлі розгортається гностична драма спасіння. Антагоністами цієї драми виступають забуття й пригадування.

І вони змішали(ся) зі мною через свої списки,
Також вони дали мені відвідати їхніх страв.
Я забув про те, що був королівським сином
І був їм за короля.
І я забув про них, про перлини,
Які мені колись надіслали батьки.
І вантаж їхнього [харчування]
Затягнув мене на саму глибину снів²⁶³.

Мотиви цієї драми про душу походять від казок і фольклору. Загроза забуття відповідає нападкові демонічної сили й належить до підступної стратегії хитрошів, за якою «забувати» римується з «поїдати». Завдяки силі й лукавству людина утримується в світі, якому вона не належить; за допомогою шуму ми не даємо голосам з іншого світу достукатися до нас, за допомогою похмілля — затьмарюємо свідомість. Надія полягає в тому, що галас пробудить жертву від її летаргії, приведе її до тьми: «Коли він почув у власних вухах голос Адама, він пробудився від сну й спрямував своє обличчя до того місця, де світло» (30).

Гностична драма забуття й пригадування, затьмарення й пробудження, чужого й свого, смерті й життя подає засадничий приклад будь-якої історії про відчуження. Крім того, вона пере-

²⁶³ Гімн душі з «Актів Фоми», цит. за: Günther Bornkamm, «Thomasakten», у: E. Hennecke, W. Schneemelcher, Hgg., Neutestamentliche Apokryphen in deutscher Übersetzung, Tübingen 3. Aufl. 1964, 2. Bd., S. 350 f. Поп. Hans Jonas, Gnosis und spätantiker Geist, Göttingen 1934, S. 114; Hans Leisegang, Die Gnosis, Stuttgart 1955, S. 365 ff.

творюється на впливовий елемент політичної риторики. Революційні рухи завжди розуміли себе як «Заклик до пробудження з потойбіччя»²⁶⁴, що мав на меті сприяти прориву життєдайного й нового посеред заклятого та лихого світу. Прикладом цього можуть бути національні рухи, які намагалися привнести нове через неопосередковане повернення до старого. В статті про цінність пам'ятників і зобов'язальний характер Народної битви під Ляйпцигом (1813) Йозеф Гьорес реконструював історію німецької нації за схемою історії про спасіння. Його історичний проект був триступеневим²⁶⁵:

1. *Ідея й обіцянка* – середньовічне князівство, в якому німці об'єдналися під проводом короля і кайзера, переважало всі інші нації за розміром і значенням.

2. *Прокляття й забуття* – політичний розкол, який знесилив німців у XVII та XVIII ст., призвівши до міжусобиці між династіями-гегемонами.

3. *Повторне здобуття й звершення* – вигнання Наполеона та скинення завойовницького ярма через об'єднання нації.

Здійснення політичних цілей вимагає бачення, революційна ударна сила – боекдатного міфу. У зв'язку з цим негативне теперішнє виявляється проміжним станом між великим забуттям і не менш великим майбутнім, з якими відповідно пов'язані спогад і надія. Спогад перетворюється на політичну силу, спрямовану до норм, протилежних усталеним. Ця енергія має уможливити подолання поганої теперішності, наближення нового часу. Вже для Гегеля, так само як пізніше для Беньяміна, пробудження було «показовим випадком пригадування»²⁶⁶.

Мотив пробудження-повстання настільки переважає у політичній риториці, що В. Конце прямо говорить про «націоналізм як пробудження»²⁶⁷. Те саме стосується літературного історіопи-

²⁶⁴ Jonas, Gnosis und spätantiker Geist, S. 124, пор. також S. 126: «Я заклик до пробудження в еоні ночі». Цей поклик має визначення – «розворушити сплячих і спонукати їх до пробудження. Вони мають пробудити свої душі, що заплуталися на шляху до світла. Вони мають їх розворушити й пробудити, щоб спрямувати свій погляд до світла».

²⁶⁵ Пор. Volker Selin, «Nationalbewusstsein und Partikularismus in Deutschland im 19. Jh.», у: Jan Assmann, Tonio Hölscher, Kultur und Gedächtnis, Frankfurt a. M. 1988, S. 244 f.

²⁶⁶ Hegel, Gesammelte Werke, hg. v. H. Büchner und O. Pöggeler, Hamburg 1969, Bd. 4, S. 491.

²⁶⁷ Werner Conze, «Ethnogenese und Nationsbildung – Ostmitteleuropa als

сання у ХІХ ст., в якому схема забуття-сну і спогаду-пробудження подана у різноманітних варіантах. Макс Шелер так само підносив Першу світову війну «як майже метафізичне пробудження від похмурого стану нудного сну»²⁶⁸.

Тут слід запитати, яким чином ці політичні міфи пробудження причетні до юдейського та гностичного спогаду?

Спільність між ними полягає в тому, що вони розгортають тематику пам'яті в межах історій, а точніше – історій про спасіння. У цих історіях сучасність постає як жахливий час, що має бути подоланий за допомогою спогаду. Різниця полягає в тому, що релігійні історії про спасіння спрямовані на неісторичне майбутнє, тоді як політичні легітимізаційні історії домагаються реалізації блага в історичному часі. Для політичних історій святості Емануель Саркісянц пропонує провести розрізнення між «революційними міфами» і «ре-волюційними міфами» (без дефіса та з дефісом). Першим відповідають юдейські історії про спасіння, які по-месіанські спрямовані вперед, тоді як другим – гностичні історії, обернені назад, у минуле. Подібно тому, як гностичні міфи, в яких ідеться про поступове, крок за кроком, обернення історії падіння і повернення до небесних витоків, так само і політичні ре-волюційні міфи повертають колесо назад до ідеального джерела.

Заклинання духів

Подібне значення магічного одухотворення й повернення до життя, яке в юдейсько-гностично-християнському контексті має пробудження, що супроводжується пригадуванням, має пробудження також у «язичницькому» контексті. Зокрема, регенеративна сила пам'яті тут приписується двом елементам – воді та вогню.

У світі класичної античності образ пиття був пов'язаний з актом як забування, так і пригадування. *Вода* має амбівалентне значення. Потік Лети змиває все незворотнє й відокремлює нас від минулих фаз нашого існування так само, як Стікс – від самого життя. Натомість вода життя й пригадування б'є водограєм

Beispiel», у: Studien zur Ethnogenese, Opladen 1985, S. 202, 204.

²⁶⁸ Max Scheler, *Der Genius des Krieges und der deutsche Krieg*, Leipzig 1917, S. 4. Подальші свідчення про спання та пробудження в історико-політичному середовищі див у: Н. D. Kittsteiner, «Walter Benjamins Historicism», у: Norbert Bolz, Bernd Witte, Hgg., Pasagen, München 1985, S. 163–197.

з одного джерела. Касталія, святе джерело Дельф, за римських часів перетворилося на джерело поезії, його води вважалися наділеними пророчою силою²⁶⁹. В цій натхненній воді стираються суперечності між передбаченням і спогадом. Це відбувається тому, що те, що пророкують поети, вони сприймають від муз, дочок спогаду. Ніяка творчість неможлива без пригадування, ніяка поезія – поза традицією без ковтка від джерела Муз.

В одинадцятій пісні «Одиссеї» зображується те сходження до підземного царства, що належить до обов'язкової програми мандрівок епічного героя. Від Гомера до Гегеля і від Фройда до Юнга пригода спогаду перетворюється на мандрівку в глибини. Із загрозливим спуском до царства сутінок аж до Фаустового сходження до матерів пов'язане уявлення про *іншу звістку*, яка перебуває поміж спогадом і пророцтвом і яку, напевне, найкраще можна було б описати за допомогою парадоксальної форми Вальтера Беньяміна – «спогад нового». Мертві, яких зустрічає Одисей, німі; разом із мовою вони втратили також спогади. Для того щоб хоч якось спілкуватися з ними, він має передусім відтворити і мову, і спогади. Одисей забиває овець, чия чорна кров виповнює яму, вириту для вбитих жертв. Він охороняє її за допомогою меча, так, щоб звідти могли напитися духи лише тих померлих, кому він особисто зробив таку послугу. Тиресій має напитися крові першим, оскільки Одисей очікує почути від провісника передбачення щодо завершення своїх блукань. Однак перед тим, як він дозволяє кинути погляд у майбутнє, минуле дає про себе знати знову в образі його супутника Ельпенора. Його душа не може знайти спокою, оскільки він залишився без поховання й оплакування. Після того як Одисей пообіцяв встановити йому надмогильний пам'ятник, другою до нього хоче звернутися душа матері, проте вона мусить зачекати, допоки Тиресій розповість йому про свою долю.

Некромантський ритуал Одисея привів нас до самого центра розгалуженого поля образів, пов'язаних зі спогадом, (позірним) поверненням до життя. Можна говорити про те, що Ренесанс робить тему відродження проектом епохи. Цей проект ставить питання: як може бути відроджений час, що минув? В одному зі своїх віршів (Канцоньєре, 53) Петрарка змальовує Давній Рим, занурений у глибокий сон: суцільні руїни, могили й напівзруйновані стіни. Проте серед полеглих монументів продовжує жити дух

²⁶⁹ Der Kleine Pauly. Bd. 3, S. 150.

старого, що очікує на своє звільнення. Імператив пригадування, на який покладались юдеї, забезпечуючи власну ідентичність, і гностики у передбаченні власного повернення, тут мало допомагає. Тут більше немає цілісного суб'єкта як носія спогаду, такого як народ Ізраїлю або гностична душа. На його місці постає імператив пробудження світу предків через світ нащадків, старого через нове, померлих через живих, попри всі провалля у часі.

Цей шлях у глибину минулого є водночас і шляхом філології і археології. Ми мусимо копати для того, щоб добути втрачені, приховані шари. За доби так званого Ренесансу поле зображення стосується розкопок і некромантії, воно пов'язане з культурною утопією відродження й духовного оновлення²⁷⁰. Пробивання крізь шари відповідає (як палімпсест у Де Квінсі) стрибкові крізь час. Така діяльність, як розкопування, стосується не лише земляних шарів. Філолог перетворюється на спільника археолога: обидва усвідомлюють себе супротивниками часу й віртуозами спогаду, обидва виліковують рани монументів і текстів, які пережили свій час. Торговець книжками й копіювальник Веспасіано да Бістиччі прославився серед своїх сучасників як другий Ескулап. За тих часів кожен хотів воскресити античних авторів так само, як він волів пробудити мерців: «Слід подякувати тобі за те, що Греція вшанувала води Лети, а мова Ромула не лякала божества Стікса. Щасливий той, кому поталанило вивести старі монументи з темряви на світло життя; той, хто врятував забуті імена божественних поетів від спустошливого полум'я»²⁷¹.

Завдання спогаду, що несе одухотворення, стоїть також перед читачем минулого, щоправда, за доби Ренесансу воно стосувалося авторів, які стали класичними взірцями. Ця нова герменевтика перетворює читача на *аніматора минулого*; його духовній силі, його мнемічній харизмі мерці завдячують своїм життям. Задне тло цього важкого завдання становить нова свідомість буття минулого минулим. Для того, щоб відновити минуле як теперішнє, вона вимагає некромантської сили відродження, чийм символом

²⁷⁰ «The image that propelled the humanist Renaissance and that still determines our perception of it, was the archacological, neuromantic methaphor of disinternment, a digging up that was also a resuscitation or a reincarnation or a rebirth». Thomas M. Greene, *Light in Troy. Imitation and Discovery in Renaissance Poetry*, New Haven 1982, p. 92.

²⁷¹ Латинський текст Поліціано цитується у Thomas Green, *Troy*, p. 164. Подібним чином звучать Прометееві саморепрезентації англійських друкарів, редакторів, перекладачів і книжних торгівців у XV і XVI ст.

є іскра. У сьомому листі (341 С 5) Платон описує значення іскри так: «Раптово, як із випадкової іскри запалюється вогонь, так само й у душі постає образ речей». Вогонь – це символ раптового, недоступного раніше знання, що відкривається на ґрунті латентного спогаду. Як символ спогаду вогонь такий самий амбівалентний, як і вода; адже завдяки йому стають очевидними як забуття й спустошення через час («спустошливе полум'я»), так і пригадування та відновлення втраченого.

Іскра, що розпалює забуті спогади, являє собою енергію, що є суб'єктивною, позаяк непередбачуваною, і вибірковою, позаяк примхливою. Форма спогаду в пробудженні стала парадигматичною для європейської зустрічі з класичною давниною. Показово те, що ейфорія «Римських елегій» Гете досі живиться від концепції про магію спогаду: минуле продовжує жити так само довго, як палахкотять іскри, як утримується натхнення. До метафорики пробудження належить нова історична свідомість. Для цього ми насамкінець хочемо звернутися ще до двох прикладів.

У своїй головній праці «Символіка поховань», присвяченій дослідженню античних вірувань про смерть, дослідник давнини Йоганн Якоб Бахофен проклав шлях до античності, оминаючи тексти. У своєму автобіографічному начерку він залишив нам зворушливе свідчення анімівної магії, яка може виникнути в спогаді. «Існує два шляхи до пізнання: довший – повільніший, надокучливіший і виснажливіший, і коротший, який пронизує сила й швидкість електричного струму, шлях фантазії, яка пробуджується під час погляду й безпосереднього доторку до старих решток і схоплює істину без проміжних ланок»²⁷².

«Короткий шлях до пізнання» Бахофена відсилає до іншої теорії спогаду, що розпалюється не від слів і текстів, а від образів і символів. Історик мистецтва Абі Варбург, добре обізнаний із давньою та непростою традицією напрямів філологічної реконструкції, жваво цікавився феноменом безпосереднього доторку й вибіркового електричного розряду. Саме від нього походить поняття «антеїчна магія», що позначає розряд латентних змістів спогаду, викликаний прямим доторканням. Що довшим є шлях крізь історичний час, то життєдайніший, як ми можемо резюмувати, уявний інтерес до скорочення, безпосереднього доторкання й прямого контакту. Вогняна символіка спогаду – від

²⁷² Johann Jakob Bachoven, «Lebensrückschau», у: Н. G. Kippenberg, Нg., Mutterrecht und Urreligion, Stuttgart 1984, S. 11.

іскри й спалаху до електричного шоку — в горизонті історизму насичується новою силою.

У латентному часі є щось від пісочного годинника, тільки що ми не можемо визначати й контролювати ту мить, коли настає кінець. Скороминущий інертний спогад набуває образу забуття до того часу, як його буде поновлено або реконструйовано. Якщо спогад, про який тут ідеться, має афективний потенціал, який не зникає у схованці забуття, а виключається через витіснення зі свідомості, тоді повернення спогаду виявляється в образі демонічної події. В цьому разі вольове управління свідомості підпадає під зовнішню силу, а процес спогаду наслідує ритми іманентної енергетики. Ці недобровільні примусові структури, в яких перебігає спогад, схоплюються образом привида.

За Фройдом, після акту витіснення відбувається повернення витісненого. Це «невдоволене забуття» (Гаральд Вайнрих) утілюють незаспокоєні померлі, що були вбиті або залишилися непохованими²⁷³. Вони повертаються як посталі з могил, як привиди. Тому перед тим, як подбати про власне благополуччя, Одиссей під час відвідування Аїда мусить спершу пообіцяти, дати раду тому, що залишилося нерозв'язаним, і забезпечити гідне поховання блукальцеві Ельпенору.

Недоволене минуле несподівано постає знову й знову, виринаючи зненацька, наче вампір, у теперішньому. Для Гайнера Мюллера дух Банко або батька Гамлета, що переслідує сина на терасі замку, самі є метафорами пам'яті — образом «unfinished business», нерозв'язаного, невідплаченого минулого, що безгучно й табуйовано знову й знову нагадує про себе від одного покоління до іншого. На противагу Ніцше, який вважав тягар минулого таким, що його можна легко позбутися, прагнучи при цьому послабити силу напруги самосвідомого забуття, Гайнер Мюллер досліджує травматичне минуле як сирий матеріал, з якого можна видобути не лише кошмар, а й літературу. Його тема — колективна травма, витіснена суспільством провина, яку він своїми п'єсами силоміць повертає до свідомості теперішнього, що забуло минуле й своїх предків. Він інсценує повернення витісненого в стилі роману жахів як випробування померлими, посталими з могил, revenants, привидами, що переслідують живих.

²⁷³ До поняття “незадоволеного забуття” пор. Harald Weinrich, *Lethe. Kunst und Kritik des Vergessens*, München 1997, S. 168–174.

Оскільки привиди не сплять, для них
Улюбленою їжею є наші сни, —

говориться у вірші «Плаха Момзена»²⁷⁴. Проте тут ідеться не лише про привиди, які випробовують живих, а й про поета, якого переслідують привиди: з одного боку, він шукає «передчуття кривавого сліду ЗАБУТИХ ПРЕДКІВ», а з другого — намагається звільнитися «від цього кошмару мертвого роду»²⁷⁵. Гайнер Мюллер цікавиться, як і перед тим Беньямін, політичним виміром культурної пам'яті; для нього пригадування революційне, тоді як забуття контрреволюційне, ціннісна позиція, що відповідає юдейській і гностичній традиції, що своєю чергою прирівнює асиміляцію до забуття та провини й натомість вигнання, навпаки, — до спогаду та звільнення. Однак Мюллер не лише політизує культурну пам'ять, а й демонізує її. Завдяки надзвичайній напрузі, присилуванню й пристрасті його некромантська метафорика набуває драматичності, близької до філософії історії Беньяміна. «Мертвий не є мертвим в історії. Функцією драми є присягання мертвим — діалог із мертвими не може перерватися, допоки не виявиться те, що разом із ними було поховано у майбутньому»²⁷⁶.

«Жах, про який я пишу, походить із Німеччини». Цими словами Мюллер перетлумачив формулювання Едгара Алана По, який у передмові до своєї збірки «Гротески й арабески» написав: «My horror is not of Germany but of the soul» (Мій жах походить не з Німеччини, а з душі). Під цим романтик По мав на увазі: мій жах походить не від літературної традиції, а вихоплюється безпосередньо з душі. Рут Клюгер відчула на власній шкірі жах, що походить із Німеччини, тоді, коли дитиною була депортована до Терезієнштадту й Аушвіцу. Її так само переслідують привиди. Слова, які вона знайшла для своїх спогадів у книзі *weiter leben* (продовжувати жити), коливаються між оповіддю й заклинанням:

«Спогад — заклинання, дієве заклинання — це чаклунство. Тому я не є вірянкою, а натомість марновірною. Це може прозвучати як жарт, але правда полягає в тому, що я більше не вірю в Бога, проте вірю у привиди. Щоб мати справу з привидами, слід привабити їх плоттю сучасності. Простягнути їм якусь поверхню для тертя, аби вивести їх із застиглого стану, надати руху. Терка для старих корінців; поварська

²⁷⁴ Heiner Müller, Mommsens Block, у: Sinn und Form 2 (1993), S. 210. Я дякую за це посилання Гендрику Вернеру.

²⁷⁵ Heiner Müller, Rotwelsch, Berlin 1982, S. 105.

²⁷⁶ Heiner Müller, Gesammelte Irrtümer 2, Frankfurt a. M. 1990, S. 64.

ложка, для того щоб приправити бульйон, який зварили наші батьки, прянощами наших дочок. Чаклунство – це динамічне мислення. Якщо мені пощастить із моїми читачками, що думають разом зі мною, або навіть на додачу кількома читачками, тоді ми разом змогли б обмінюватися заклинальними формулами, як кухонними рецептами, і разом смакувати те, що нам приносить історія й старі легенди; ми б змогли наповнити їх знову з такою душевністю, яку тільки й можуть дозволити наші офісні й домашні кухні» (79).

Образами, які роблять це вигадливе порівняння зрозумілим, є не лише описи, а й медії спогаду, навіть більше, інструменти терапії спогадів. Домашня сила слів і образів не могла б бути більш відчутною, ніж у цьому абзаці, де прокладається іронічний і водночас тендітний місток від «рани» (оскільки травму не можна назвати інакше) до «душевності».

Заклинання й привиди Рут Клюгер мають мало спільного з образами Гайнера Мюллера. Образи Клюгер жіночні, вони іронічно звертаються до владних обійсть матріархату – каструль і відьомських котлів, сцен, в яких вона по-співучасницьки покладає свої слова на вітвар жіночої солідарності. Якщо ж придивитися до привидів Мюллера, то перед очима постають хворобливі фантазії вбивці Макбета. *Його* привиди живляться від колективної провини, її – від індивідуальної скорботи, оскільки «там, де немає могили, робота трауру ніколи не завершується» (94). Йдеться про найближчих родичів, убитих без поховання, батька й брата, місця для яких Клюгер намагається віднайти у словах, в яких вона може знайти для себе мить спокою, оскільки її словесна магія, очевидно, дає змогу досягти лише дуже короткого ефекту самозаспокоєння.

Проблема пам'яті, наскільки її вдалося тут прояснити через низку розмаїтих прикладів, проникає в образи. Ці образи слід розуміти в сенсі Вальтера Беньяміна як образи-думки, які можуть сприяти висвітленню нових аспектів надскладного феномена. Їхня кількість принципово необмежена навіть тоді, коли вдається оглянути типи цієї метафорики. Поряд із такою метафорою пам'яті, як воскова дошка, Платоновим образом анамнези або відновлення давнього письма в арабському середньовіччі, зокрема, зустрічається дзеркало, що активно залучене до процесу унаочнення, оскільки метал, що перебуває під загрозою затьмарення й затемнення, потребує постійного профілювання²⁷⁷. Звіс-

²⁷⁷ Посиланням на дзеркало як метафору пам'яті я завдячую ісламістові Вільяму Читіку.

на річ, кожен новий образ не обов'язково приводить до появи нової моделі мислення.

Образи принципово відрізняються залежно від того, висвітлюють вони властивості й техніки «штучної» (*ars*) чи «природної» (*vis*) пам'яті. Різниця величезна. Якщо мнемотехніка як мистецтво пам'яті так само, як і технічний спосіб збереження, призначена для того, щоб збережений вміст пам'яті був тотожний вмістові, що повертається, то у природній пам'яті обидва акти відокремлюються один від одного. Досвід і спогад ніколи не можуть бути повністю узгодженими одне з одним. Між ними пролягає провалля, в якому зміст пам'яті частково зникає, забувається, перекручується, завантажується наново або реконструюється. Що більше в метафорах пам'яті враховується ця іманентна динаміка спогадів, то більше вони вирізняють часовий вимір як вирішальний чинник, перетворюючи процес відновлення на справжню проблему. Між просторовими й часовими моделями пам'яті перебувають ті, що орієнтуються на образ письма або сліду. Вони є позачасовими в тому сенсі, що їхня передумова – непроминутий відбиток сліду, і часовими в тому сенсі, що вони тематизують проблему скороминущої втрати, забуття й ускладнень відновлення. Орієнтовані на час моделі пам'яті акцентують увагу на перервності часу, вони наполягають на пріоритетності забуття й необраховуваності спогаду. З цією проблемою розпочинається психічна історія пам'яті, важливі частини якої були написані Августином і Ніцше, Вордсвортом і Де Квінсі, Фройдом і Прустом.

Впадає в око те, що базова метафора письма й сліду взагалі проходить крізь найрозмаїтіші етапи культурної історії з вражаючою неперервністю. Водночас із цим стає очевидним те, що разом із матеріальною культурою та змінами у розвитку технологій ця метафора пам'яті так само змінює своє значення. За постійної модернізації образів світло- або тінюписьмо фотографії як нова провідна метафора наслідувала алфавітне письмо; втім, вона виявилась у цьому процесі далеко не останнім словом. Поміж тим образність сліду, відбитку й запису перейшла від матеріальних до електронних носіїв. Те, що при цьому залишилося таким самим, і те, що змінилось, Лютар підсумовує так:

«Безсумнівно те, що запис (*inscribere*) має відбуватися постійно, чи то на кору головного мозку, чи то за допомогою того, що ми, перекладаючи в соціокультурних термінах, називаємо письмом (*écriture*). Мислення

без записування, а отже, без підпори (support) неможливе. Ця підпора може бути будь-чим. Підпора може змінюватися протягом однієї миті. Ймовірно, ми володіємо не лише “правильними” підпорами. Ймовірно, всі екрани все ще погані підпори, оскільки вони на противагу рукописному письму й дошці надто аналогові. <...> В кожному разі записові передує мінімальна передумова»²⁷⁸.

Разом з електронно-цифровим письмом ми підходимо до мінімалістичного завершення його метафорики. Цей образ більше не є образом, який би все ще міг стимулювати нашу уяву через чуття. В цьому місці ми полишаємо продуктивний паноптикум образів, про які йде мова у Джордж Еліот у наведеній вище цитаті. Остання парадигматична зміна в нашій головній метафорі приводить до сітьової спільноти, що в порівнянні з образами, згадуваними дотепер, являє собою очищену від почуттів, спустошену метафору. В сітях письмо редукується до маніпуляції електронними імпульсами, і це стосується як комп'ютера, так і людського мозку. Може статися так, що внаслідок подібного зближення техніки й психології, дистанціювання, що забезпечує поєднання розмаїття образів одне з одним, стане практично неможливим. Сітьова спільнота як екстерналізована глобальна нервова система знецінює й водночас переважає в ціні всі метафори, за допомогою яких дотепер перекладався феномен пам'яті в технічні, предметні та практичні терміни. З появою мережі метафорики спогаду сягає межі, на якій відбувається внутрішній вибух уяви. Тому, хто поділяє таку позицію, поданий тут кружний шлях через історичний музей метафор пам'яті має видатися ще більш вартим уваги.

²⁷⁸ Lyotard, Statement in Kultur-Revolution 14 (1987), S. 10 f.

II ПИСЬМО

Література — це фрагмент фрагментів; сама малість була записана від того, що відбулось і було сказано, сама малість лишилися і від записаного.

Гете. Роки мандрівок Вільгельма Майстера

Слава тому, хто винайшов папір із лахміття. Де б він не був похований, слава йому! Він зробив для нашої літератури більше за всіх ченців, які коли-небудь мешкали на землі. Адже вся література походить з лахміття й дуже часто завершується макулатурою!

Гердер. Листи для заохочення гуманності

«Пиши!», — закликав голос усередині, а пророк відгукнувся: «Для кого?».

Голос закликав: «Пиши для мертвих! Для тих, кого ти любив серед предків». — «Чи ж вони мене читатимуть?» — «Так, оскільки вони повертаються у нащадках».

Гердер. Листи для заохочення гуманності

Немає духа без привида.²⁷⁹

Т.Е. Гульм. Розмисли

Хто пише, той залишається.

«Дойче пост АГ»

У першому реченні своєї книжки «Шекспірівські перемовини» Стивен Гринблатт зізнається: «Мене спонукало бажання поговорити з мерцями»²⁸⁰. Цими словами він нагадує своїм колегам, тобто досвідченим професійним читачам і професорам-літературознавцям, про щось, що вони давно забули: що вони, по суті, є шаманами, які вдаються до віднесеної в часі розмови з голосами предків і духів минулого. Вони не лише опікуються медіями в технічному сенсі, тобто текстами й виконанням, вони самі є медіумами в окультному значенні в тій мірі, в якій саме

²⁷⁹ В оригіналі неперекладна гра слів: No Geist without ghost. — *Прим. пер.*

²⁸⁰ Stephen Greenblatt, *Shakespearean Negotiations*, Oxford 1988, p. 1.

їм належить встановлювати контакт із трансцендентним світом минулого й підтримувати його задля загального блага. У низці захопливих есеїв Гринблатт зосереджується на технічному медіумі, через який проникають голоси мерців, доступні лише у залишках-відголосках; він говорить про «текстові сліди», в яких циркулює соціальна енергія, та енергія, що виражає «життя», яке зберігається в літературних творах навіть після смерті їхнього автора й після зникнення їхнього контексту. Коли Гринблатт говорить про «Переживання текстових слідів від Ренесансу», він також пропонує метафору, яка натякає на те, що чорні письмові знаки приховують у собі іманентні зародки життя. Його проект, однак, полягає в тому, щоб опитати це так зване життя літературного тексту про його матеріальні передумови, які він віднаходить у таких соціальних категоріях, як ринок, а точніше — ліберальна система вільної торгівлі. За допомогою таких понять, як торгівля, обмін і перенесення, він описує загальні культурні практики й матеріальні інтереси, до яких завжди був залучений обмін мистецтвом, витлумачений як «циркуляція соціальної енергії».

Центральне питання Гринблатта про розмову з мерцями стосується не лише осердя нашої дисципліни, а й культури загалом — каналів комунікації й передання, анатомії традиції, структури культурної пам'яті. Хоча ці питання не нові, вони, втім, вириваються по-новому від покоління до покоління. При цьому особливо значущими є згадувані Гринблаттом «текстові сліди», тобто літери, «litterae», що виконують свою непомітну роботу як забутий вимір у центрі літературної діяльності²⁸¹. Дослідження засобів пам'яті має розпочинатися з письма, причому не тільки з його соціального й технічного виміру, а також з вивчення його значення для пам'яті, яке, звичайно, по-різному тлумачиться від однієї культури до іншої й від однієї епохи до іншої. Уявлення, сподівання й розчарування, що затримуються в літерах, є важливим індексом структурних змін у культурній пам'яті за Нового часу. В подальшому йтиметься про концепцію письма за доби Ренесансу, часу найвишого вшанування цього засобу з боку культури. Після цього ми кинемо короткий погляд на занепад літер, що розпочався у XVIII ст.; занепад, звичайно, не з погляду соціального зна-

²⁸¹ Жак Деррида у своїй «Грамотології» (вперше 1967, Frankfurt a. M. 1974) відкриває філософське значення виміру письма, яке він, звісна річ, у контексті філософського дискурсу витлумачував не як забутий, а як витіснений вимір.

чення письма, а лише з погляду його культурного поцінування. Насамкінець слід поставити питання про долю літер і культурної пам'яті в світі мас-медій і електронних технологій.

1. Письмо як засіб увічнення та підмурок пам'яті

Вище вже йшлося про функцію прославлення, притаманну поезії, тепер слід додати, що поруч зі словесним мистецтвом поетів письмо як засіб також відіграє важливу роль у проекті увічнення. Вже давні єгиптяни славили письмо як найнадійніший засіб пам'яті. Віддалені на тисячоліття від нашої власної культури, вони усвідомлювали, що колосальні споруди й монументи перетворюються на руїни, тоді як тексти кожної епохи переписують, читають і вивчають і в подальшому. Вони встановили, що сліди чорного чорнила на нетривкому папірусі являють собою стійкий пам'ятник, такий само, як і розкішно оздоблені, дорогоцінні поховання. Папірус уже в XIII ст. до н.е. порівнювали з консервувальною силою поховань і книг, що в результаті привело до переконання, що письмо є дієвою зброєю проти другої, соціальної, смерті — забуття. Про померлих там говориться так:

Вони давно поховані, та їхні чари
і досі з тими, хто їх книжки читає²⁸².

Це відкриття підсилило самозакоханість нової еліти, тонко прошарку тих, хто володіє письмом, літераторів, які тим самим виявили, що вони можуть зміцнювати свою невмирущість незалежно від монополізованої державної політики пам'яті фараонів.

У пізніших літераторів в обіг увійшло уявлення, що письмо залишається незаторкнутим руйнівною роботою часу, так що одноразовий медіум невмирущості закріпився як визначений топос. У 55-му сонеті Шекспір наслідує Горація, який у завершальному вірші до своїх од називає вірш монументом, витривалішим за бронзу, посилаючись при цьому на єгипетські піраміди:

Exegi monumentum aere perennius
regalique situ pyramidum altius,
quod non imber edax, non aquilo impotens

²⁸² Papyrus Chester Beatty IV, verso 3, S. 9–10; поп. Jan Assmann, *Stein und Zeit. Mensch und Gesellschaft im Alten Ägypten*, München 1991, S. 177.

posit diruere aut innumerabilis
annorum series et fuga temporum²⁸³.

Звів я пам'ятник свій. Довше, ніж мідь дзвінка,
Вищий од пірамід царських, простоїть він.
Дош його не роз'їсть, не сколихне взимі,
Впавши в лють, Аквілон; низка років стрімких —
Часу біг коловий — в прах не зітре його. (Пер. А. Содомори)

Non omnis moriar / не все в мені помре — такими словами поет завершує вірш. Шанси на відокремлення невмирущої частини особи з'являються разом із письмом як засобом пам'яті, що забезпечує самоувічнення через можливість неперервного перечитування. Ці матеріальні передумови Горацій усе ще не висловлює експліцитно, адже в нього йдеться про Мельпомену й прославлення у Дельфах, а не про письмо. Втім, набагато прямо-лінійніше про матеріальні умови невмирущості говорить Овідій, який у завершальному вірші «Метаморфоз» закликає Горацієву метафізику «opus exegi», або поетичного твору як непроминушого творіння, що чинить опір гнівові Юпітера, силі меча, полум'ю й часу. Попри всю силу впертості, Овідій завершує свою поему не жестом ославлення, а його запобіжним звуженням у контекстуальній вставці:

Quaque patet domitis Romana potential terris,
ore legar populi, perque omnia saecula fama,
siquid habent veri datum praesagia, vivam²⁸⁴.

Всюди, куди б на землі не прослалася Римська держава,
Буду в людей на устах і, якщо таки можна покластись
На прозорливість співця, — возвеличений, житиму вічно.
(Пер. А. Содомори)

Прикметно, що Овідія досі читають за допомогою вух (ore legar populi), а не очей. Питання про усне слово й писемність як медії прославлення обговорюється в мізансцені Шекспірового «Ричарда III». Розмова відбувається між юним принцом,

²⁸³ Q. N. Flaccus Horatius, Oden und Epoden, XXX, übers. v. Bernhard Kytzler, Stuttgart 1978, S. 182–183. Щодо взаємозв'язку між славою і медіями пор. Georg Stanitzek, «Fama/Musenkette. Zwei klassische Probleme der Literaturwissenschaft mit "den Medien"», у: Ralph Köhnen, Hg., Philologie im Wunderland. Medienkultur im Deutschunterricht, Frankfurt a. M., Berlin, Bern 1998, S. 11–22.

²⁸⁴ Publius Ovidius Naso, Metemorphosen, XV, S. 878–880. übers. v. Erich Rösch, München 1952, S. 598–599.

Бекінгемом і Глостером, котрий також має намір посісти трон як Ричард III. Для того щоб досягти цієї мети, він дозволяє молодикові прийти до Тауеру, де того пізніше буде вбито. Проте в цій сцені йдеться не про страх дитини перед смертю, а про технічні умови слави. Принц ставить безпосереднє питання: чи цю вежу збудував Юлій Цезар? Бекінгем пояснює йому, що Цезар почав її будувати, однак у подальшому будівництво було поновлено, а вежу – перебудовано. Після цього принц хоче дізнатися точно, передана ця звістка усними чи письмовими джерелами (*Is it upon record, or else reported / Successively from age to age, he built it? – З літопису відомо це чи з усних / Переказів, що з роду в рід ішли?*) (III, 1, 72–3)²⁸⁵. У відповідь він чує, що ці факти підтверджують письмові свідчення (*Upon record, my gracious lord. – З літопису, ласкавий принце мій*). Така відповідь, своєю чергою, мотивує молодика поставити нове, хоча й суто риторичне, запитання:

But say, my lord, it were not register'd,
Methinks the truth should live from age to age,
As twere retail'd to all posterity,
Even to the general all-ending day. (R III; III, 1, 75–77)²⁸⁶

Хоч би цього й не записали, лорде,
То правда все ж пройшла б із уст в уста
І через всі віки та покоління
Дійшла б таки до дня страшного суду? (Пер. Б. Тена)

У цьому місці Глостер вдається до саркастичного зауваження: «Що й без писань триває довго слава» (*I say, without characters, fame lives long*). Проте принцові воно видається непереконливим, тому він знову змінює свою думку й емоційно наполягає на ролі гаранта-письма. Він робить це у формі гімну своєму величному героєві Юлію Цезарю, з яким він має єдине спільне – те, що його буде підступно вбито:

That Julius Caesar was a famous man:
With what his valour did enrich his wit,
His wit set down to make his valour live;
Death makes no conquest of this conqueror,
For now he lives in fame, thou not in life. (R III; III, 1, 84–88)²⁸⁷

²⁸⁵ William Shakespeare, *King Richard III*, edited by Antony Hammond. The Arden Edition of the Works of William Shakespeare, London and New York 1981, p. 214.

²⁸⁶ William Shakespeare, *King Richard III*.

²⁸⁷ *Ibidem*.

Так, Юлій Цезар – чоловік славетний:
 Як доблестю він розум збагатив,
 Так розум доблесті його увічнив.
 Ні, переможця смерть не переможе, –
 Як не в житті, то в славі він живе. (Пер. Б. Тена)

Юний принц, в якого дуже скоро відберуть його молоде життя, дає мудрі настанови щодо вічної слави та її медій, усної традиції (report) і письмових свідчень (record). Порівняння з Цезарем робить очевидним безпомічність приреченого на смерть юнака, що не матиме шансів ані вчинити невмирущий подвиг, ані потрапити до славетних анналів. Цезар був не лише своїм власним істориком, крім усього іншого, він мав Лукіана, епічного поета римської громадянської війни. У дев'ятій книзі свого поетичного доробку Лукіан наголосив на неминучій дружбі між героями і співцями: «О свята і велична праця поезії, ти, котра все рятуєш від долі / й смертним людям даруєш вічність» (*O sacer et magnus vatum labor, omnia fato / eripis et populis donas mortalibus aevum*). «Тому що, коли латійські музи дають свою обіцянку, мої вірші, а отже, і твої вчинки будуть читатися так само довго, як і пошана поетів зі Смірни: битва при Фарсалії залишатиметься подвигом нас обох, і жоден світ нащадків не зможе приректи нас до забуття»²⁸⁸.

«*Venturi me teque legent*» – наступники будуть читати мене й тебе разом! У цих словах виражається високе самоусвідомлення поетів у культурі, що спирається на письмову передачу. Вони діють як надійні медії слави, однак ці медії, зі свого боку, зовсім не автаркічні. Тому вічність («*aevum*»), про яку тут ідеться, так само обмежується певними умовами; слава може тривати лише стільки, скільки утримується культурна традиція читання. Герої залежать від поетів, а ці своєю чергою – від читачів, від яких і залежить тривалість слави.

Овідій, як і його попередник Лукіан, визнає три передумови слави: по-перше, це твір мистецтва, по-друге, його письмовий характер, що уможливорює тривале прочитання так само, як і, по-третє, тривала політична влада Римської імперії. Європейська культура Ренесансу заклала передумови для того, що римських авторів продовжували читати навіть після зникнення Римської імперії. Життя текстів продовжувало перемагати час так само,

²⁸⁸ M. Annaeus Lucanus, *Bellum civile / Der Bürgerkrieg*, IX, S. 980–986. hg. und übers. v. Wilhelm Ehlers, Darmstadt 1978, S. 464–465.

як і життя монументів у Єгипті. Цей досвід зміг пережити ще англієць Роберт Вуд, коли він 1750 р. відвідував піраміди. Там він зрозумів, що античні міста продовжують жити не в руїнах, а в книжках: «Природним і спільним для долі всіх міст є те, що спогад про них переживає навіть їхні руїни. Троя, Вавилон і Мемфіс досі є для нас книжковим поняттям, в якому від них не залишилося жодного каменя, яким позначається лише їхнє місце розташування»²⁸⁹.

Проте письмо являє собою не лише засіб увічнення, а й підмурок пам'яті. Подія надпису та вписування найстаріша метафора пам'яті, що проходить крізь усю історію медій. Незважаючи на те що жест письма й гравірування є аналогом пам'яті в такій мірі, що може розглядатись як найважливіша її метафора, медіум письма, втім, водночас може виступати як антипод і супротивник пам'яті, її руйнівний чинник. Або, можливо, причиною того й є згадувана аналогічність пам'яті та письма? Адже при цьому водночас постає небезпека, що оперативність і функціональність пам'яті переноситься на письмо, перекладається на нього й, отже, екстерналізується. З часом людина звільняється від необхідності практикувати цей недосконалий і витратний спосіб закарбування на власній пам'яті, вправляти у запам'ятовуванні, оскільки це може бути зроблене набагато краще й легше за допомогою медіума письма. А це означає: письмо сприяє розгортанню апатії до пам'яті.

Платон, як відомо, першим висловлює з цього приводу сумнів, і ми не можемо тут обійтись без того, щоб, користуючись нагодою, знову звернутися до його канонічних свідчень. Він навчив нас думати про письмо та пам'ять як про протилежності. У відомій розповіді наприкінці «Федра» гордовитий виклик з боку винахідника писемності Тевта, який відкрив цілющий засіб для мудрості і пам'яті, наражається на заперечення скептично налаштованого царя Таммуса:

«Наразі ти, як батько літер, засліплений своєю батьківською любов'ю, сказав дещо протилежне тому, що стало результатом твого винаходу. Адже забуття в душах тих, хто його навчився, тепер доповнює презирство пригадування; адже відтепер через довіру до письма вони виводувають спогад не зсередины, через самих себе, а ззовні за допомогою

²⁸⁹ Robert Wood, *The Ruins of Palmira* (1753), I, цит. за Peter Geimer, *Die Vergangenheit der Kunst – Strategien der Nachträglichkeit im 18. Jahrhundert*, Diss. Marburg 1997, S. 64.

чужих знаків. А отже, ти винайшов цей цілющий засіб (pharmakon) не для пригадування (mneme), а для пам'яті (hypomnema)»²⁹⁰.

Обидва ключові слова «mneme» і «hypomnema» передаються тут як «пригадування» і «пам'ять». Ми також, враховуючи наші вхідні розрізнення, можемо передати їх як «vis» і «ars», тобто «пригадування» й «накопичення». Якщо з погляду функції накопичення письмо може перевершити пам'ять, то, згідно зі свідченням Платона, воно ніколи не може перебрати на себе функцію спогаду. Енергетична, продуктивна й недоступна частина пам'яті, яку Платон пов'язує з поняттям анамнези, ніколи не зачіпається медіумом письма, і тим паче не може бути ним заміщена. Тому, згідно з судженням скептика, новий винахід не виконує своєї обіцянки. Його домагання виводять на хибний шлях. Оскільки замість справжньої мудрості вони можуть запропонувати лише її видимість, а замість справжньої сили спогаду — лише її миршавий матеріальний підмуток. Отже, обіцянки письма ілюзорні: воно може допомогти лише пригадати знання, але ніколи не навчає невігласів. У цьому місці Сократ, що перебирає на себе роль Таммуса, порівнює письмо з живописом, адже обидва вони є німі. «Тому що також і твоє творіння перебуває там, наче живе, — однак, коли ти запитасш щось, панує безмовна тиша. Так само поводяться записані слова: ти можеш вірити в те, що вони говорять розумні речі, однак, коли запитаєш у них про щось через жагу до навчання, то виявиться, що вони повсякчас повторюють одне й те саме».

Похвала письму й книжці, яку Ричард де Бері висловив у своєму «Філобіблоні» (1345), прочитується як пряме заперечення Платона, якого він, звісно ж, знати не міг. Якщо у Платона письмо означає озовнішнення й тривіалізацію, то у Бері воно означає очевидність і чуттєвість: «Істина в думках — це просто прихована мудрість і невидимий скарб; натомість істина, що світиться в книгах, звертається до всіх смислів, які розкривас вчення»²⁹¹.

Бері так само перевертає й друге заперечення Платона. Книги в жодному разі не є німими, навпаки, саме вони — найкращі вчителі, «які дають нам уроки без палиць і різок, без лихих слів, попри вбрання й гроші. Коли ти звертаєшся до них, вони не сплять. Коли ти запитуєш і розпитуєш їх, вони нічого не при-

²⁹⁰ Platon, Phaidros 275 D; hg. v. Erich Loewenthal, Platon, Sämtliche Werke, Band 2, Heidelberg 1982, S. 475.

²⁹¹ Richard de Bury, Philobiblon, hg. v. M. Maclagan, Oxford 1960, p. 18.

ховують. Вони не накидаються на тебе, коли ти помиляєшся, і не сміються, коли ти чогось не знаєш»²⁹².

Платонові дихотомії письма та пам'яті, звільнення від тілесності й інтеріоризації так само б наштовхнулися на непорозуміння і за доби Ренесансу, якби за тих часів не було переконання в необхідності їхньої обопільної стабілізації. Зберігальна сила письма викликала не лише оптимістичну довіру, що живить амбітні надії на славу й посмертне духовне життя, а й також фундаментальну довіру до прагматичної функції письма як підмурівка власної спроможності спогаду. Про цю прагматичну «силу пам'яті літер» і говорить Шекспір у 77-му сонеті:

Thy glass will show thee how thy beauties wear,
 Thy dial how thy precious minutes waste;
 The vacant leaves thy mind's imprint will bear,
 And of this book this learning mayst thou taste.
 The wrinkles which thy glass will truly show
 Of mouthed graves will give thee memory;
 Thou by thy dial's shady stealth mayst know
 Time's thievish progress to eternity.
 Look, what thy memory can not contain
 Commit to these waste blanks, and thou shalt find
 Those children nursed, delivered from thy brain,
 To take a new acquaintance of thy mind.
 These offices, so oft as thou wilt look,
 Shall profit thee and much enrich thy book²⁹³.

Покаже дзеркало, як врода в'яне,
 Годинник – як хвилини марно йдуть.
 Лиш думка та, що на папері стане,
 Непроминальну демонструє суть.

Свічадо зморшку, схожу на могилу,
 Тобі являє – радості нема,
 І, відкрадаючи у тебе силу,
 Проходить час, мов злодій, крадькома.

Сховай же в писане, миттєве слово
 Те, що не може пам'ять зберегти;
 Знайдеш колись доглянутих чудово
 Дітей свого ума й зрадієш ти!

²⁹² Richard de Bury, *Philobiblon*, p. 20.

²⁹³ Shakespeare's Sonette. Englisch und deutsch, Nachdichtung von Karl Kraus, Basel 1977, S. 160.

Вчарований забутими рядками,
Новими збагатишся ти думками. (Пер. Д. Павличка)

Цей сонет слід розуміти як супровідний текст до так званої *table book*, тобто до книжки з порожніми сторінками, куди її власник може вносити чужі та свої думки. У вірші присутні три предмети, що також характерно для натюрмортів того часу: дзеркало, годинник і книжка. У ньому формулюється вказівка на те, яким чином слід використовувати ці різні вироби і якого значення їм слід надавати. У першому катрені поєднуються різні предмети: дзеркалу й годиннику присвячено по одному рядку, тоді як книзі — два. Дзеркало, так само як і годинник, — символ *vanitas*²⁹⁴, а саме *vanitas-терапії*:

Покаже дзеркало, як врода в'яне,
Годинник — як хвилини марно йдуть.

При цьому обидві речі визначаються через протиставлення їхній практичній функції; дзеркало, що потрібне для прикрашання, позначає скороминушість краси, годинник, що слугує часовому дисциплінуванню й координуванню дій, тлумачиться як попереджувальний сигнал про плинність, загалом притаманну часові. Отож, прагматична функція цих виробів відокремлюється на користь їхнього емблематичного значення як *vanitas*. До того ж обидва предмети протиставляються третьому — книзі:

Лиш думка та, що на папері стане...

Книга з чистими сторінками призначена не для читання, а насамперед для письма. Хоч англійською тут ідеться про друк, «*imprint*», але у книзі відбиваються не друкарські пластини, а дух власника. Таким чином книга перетворюється на інструмент екстерналізації внутрішнього, прихованого й недоступного; порожні сторінки сприяють його розкриттю, його виявленню назовні й перетворенню на те, що можна читати. Так само, як і інші емблематичні предмети, такі як дзеркало і годинник, книга поряд зі своєю прагматичною функцією має також більш глибоке значення, про яке йдеться у четвертому рядку, хоча воно лишається нерозвиненим:

Непроминальну демонструє суть.

²⁹⁴ Тут: примарність, скороминушість (*лат.*). — Прим. ред.

Вірш, який подібно натюрморту являє собою медитацію над предметами, у другій строфі концентрується цілковито на символічному значенні згаданих вище предметів:

Свічадо зморшку, схожу на могилу,
Тобі являє – радості нема,
І, відкрадаючи у тебе силу,
Проходить час, мов злодій, крадькома.

Те, що від початку було втиснуто у два рядки, тепер розгортається знову на просторі, вдвічі більшому. При цьому *vanitas*-сигнали доповнюються глибоким спогляданням і наполегливістю. Варто уваги те, що акцент у цих рядках припадає на два слова, які, розглянуті окремо одне від одного, артикують протилежність тому, що висловлюється в рядках, а саме – «memoгу» та «eternity». Тут, однак, не йдеться ні про вшанування, ні про вічність. Обидва імпліцитні очікування підриває повторюване нагадування про *vanitas*.

Третя строфа, цілком сконцентрована на книзі, містить поворот в аргументації:

Сховай же в писане, миттєве слово
Те, що не може пам'ять зберегти;
Знайнеш колись доглянутих чудово
Дітей свого ума й зрадієш ти!

В оригіналі слово «memoгу» через невеликий проміжок повторюється, пов'язуючи обидві строфи, однак таким чином, що їхнє протиставлення від цього тільки загострюється. Оскільки «memoгу» тут уже не просто memoгу; в першому випадку вона означає нагадування, у другому – здатність пізнання й пригадування. При цьому ми повертаємося від традиційної царини *vanitas* до окресленої перед цим царини прагматичної дії. Було б дуже легко в цьому місці тлумачити книгу водночас як символ *vanitas*; тогочасні натюрморти виказують переважно саме це значення²⁹⁵. У порівнянні з дзеркалом і годинником у випадку

²⁹⁵ Jan Bialostocki, «Books of Wisdom and Books of Vanity», у: In Memoriam J.G. Van Gelder 1903/1980, Utrecht 1982, p. 37–67. Я дякую за це посилання Моше Барашу. «The ambiguity is inherent in the book as an object <...> An image of the book may mean a religious book of truth – the Bible, it may mean books of human learning, appreciated as erudition and culture, but it also may mean human learning despised as a fickle and transient, having no real lasting value and passing away with time. Therefore on the one hand books appear in the intricate allegories of transience, but on the other they are also shown held

книги відбувається поступове затухання її емблематичного значення *vanitas* на користь прагматичної функції. Те, що перевершує спроможність спогаду схоплювати, має перебрати на себе той, хто звертається з порожніх сторінок книги. Приголомшливі рядки сонета продовжуються вимогою, що починається словами «look... and thou shalt find» (дивись... і ти знайдеш). Мнемотехнічне записування власних думок виявляється в образності народження, виховання та нового знайомства. Це означає, що в цьому разі письмо не асоціюється, як це усталилося від часів Руссо, Гегеля, де Соссюра і Гуссерля, з мертвим і застиглим, а натомість асоціюється з новим життям і розвитком. Перспектива *vanitas*, що в усьому й усюди вбачає плинність, смерть і могилу, зупиняється в сонеті Шекспіра перед письмом і книгою, які на цьому тлі виокремлюються ще яскравіше як сила, що дарує життя й тривалість. При цьому порожні сторінки стають ще одним дзеркалом; якщо зовнішність приречена на безповоротне старіння, то дух може пригадати себе, читаючи колись написане, і таким чином оновитися. Письмо й книгу також можна розглядати як покращений годинник, оскільки вони реєструють здобуток, а не втрату. При цьому письмо у специфічний спосіб виокремлюється зі звичайних умов *vanitas*; воно приховує саме те, в чому, з погляду невдач і скороминушості, принципово відмовлено людині: шанси продуктивного оновлення часу.

Письмо у шекспірівському сонеті є чимось більшим, ніж просто допоміжним засобом. Воно цілком на противагу Платонові подане тут не як технічний засіб для записування, а як засіб автокомунікації, внутрішнього діалогу. Хоча записані думки, за уявленнями Платона, потрапляють назовні зсередини, при цьому вони, втім, не згасають і не перетворюються на незрозумілі, проте вперше уможливають озовніщення нових форм зустрічі із самим собою й саморозвитку. Письмо не знищує розмову, навпаки – воно уможливлює внутрішній діалог через довгі часові інтервали. Якщо для Платона екстерналізоване письмо заміщує

by the Saints and philosophers» (Двозначність властива книзі як об'єкту <...> Образ криги може означати релігійну книгу істини – Біблію, може також означати книжки людської вченості, що цінується як ерудиція та культура, але може також означати людську вченість, що зневажається як ненадійна та скороминуша, як така, що не має справжньої довговічної цінності й відходить з часом. Тому, з одного боку, книжки фігурують у складних алегоріях скороминушості, але, з другого боку, вони також зображуються в руках святих і філософів) (р. 42).

пам'ять, при цьому руйнуючи її, то для Шекспіра інтерактивне письмо стимулює пам'ять. У такий спосіб Платонова отрута знову перетворюється на цілющий засіб для пам'яті.

2. До конкуренції письма й образу як медій пам'яті

Письмо як консервована енергія

У своїй книжці «Істина і метод» (1960) філософ Ганс-Георг Гадамер пише про консервувальну силу письма: «З ним не може зрівнятися жодна інша традиція, що дійшла до нас із минулого. Пережитки минулого життя, залишки споруд та інструментів, наповнення поховань розвіюються в буревій часу, що цілковито охоплює їх, натомість передане на письмі, оскільки його належить розшифрувати та читати, є настільки чистим за духом, що воно продовжує звертатися до нас, наче із сучасності»²⁹⁶. У подальшому ми продемонструємо, що цей топос письма як «чистого духу» має давнє коріння. Він походить із ренесансного дискурсу про конкуренцію між образом і письмом як медіями пам'яті. Неповторність письма як засоба пам'яті підкріплюється тим, що йому протиставляється суперник, який зазнає поразки в цій конкуренції. Суперниками письма є будь-які образи, скульптури або споруди. Всі вони не спроможні ефективно захистити себе від часу, «буревій часу» панують над ними, залишаючи від них лише обвітрені руїни. Натомість у вимірі письма – згідно з тезою окремих ренесансних гуманістів – не існує еквівалента руїнам, оскільки його позначення не підпорядковуються подібному процесу ерозії.

Ключовим поняттям у цьому контексті є «дух». Письмо діє як конгеніальний медіум духу, оскільки в цій теорії іматеріальності духу відповідає транспарентність письма. Завдяки своїй можливій транспарентності – літери як матеріальні позначення «відпадають у процесі читання, наче шлак», – письмо набуває особливої спорідненості з духом. Це порівняння перестрибує через мову, цей вербальний засіб кодування думок і повідомлень, що, як відомо, інколи може ставати чужим, непіддатливим і незрозумілим. Про умови такого затемнення мови ми тут не говоритимемо, – в центрі нашої уваги диво письма як звістки, що потенційно може оживати знову й знову. Тіло й дух існують у різних часах – руйнування й оновлення. Там, де йдеться про мистецькі твори, руй-

²⁹⁶ Hans-Georg Gadamer, *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, Tübingen 1960, S. 156.

нівна сила часу доповнюється високою риторикою. Матеріальні зображення й споруди руйнуються з часом, поділяючи при цьому долю вмирущих тіл, які вони представляють. Натомість там, де йдеться про письмо, набуває чинності домагання безсмертя; при цьому виявляється часова індиферентність або поновлювальна сила часу.

Такими є, коротко кажучи, основоположні принципи метафізики письма, які лежать в основі Гадамерового твердження і пов'язують його з дискурсом Ренесансу. Ці твердження самі по собі є дієво-історичним документом, що показує, як подана у ньому метафізика письма, що розвинулася за часів Ренесансу й залишається присутньою у певних контекстах і до сьогодні. У XVIII ст. ця метафізика письма забувається майже повністю. Письмо відокремлюється від духу й протиставляється йому як щось чуже. Воно перетворюється на інерційне вмістилище, на шлак, на відпале лушпиння, що не гарантує й не зберігає життєдайної чуттєвості й енергії духу, але, навпаки, загрожує їм зсередини.

Питання про конкуренцію між медіями пам'яті само по собі топічне. В одній з Од (IV, 8) Гораций змальовує розкішній монумент як зверхній засіб пам'яті на противагу віршу, а Шекспір у власних сонетах ще більше загострює ці аргументи. При цьому віртуозно варіюється парадокс, що найміцніші матеріали, такі як бронза і мрамур, переживають ерозію з часом, тоді як чутливий папір і кілька крапель чорного чорнила спроможні чинити йому протидію. Що менш матеріальним є кодування, то вочевидь більшим стає шанс досягти безсмертя.

Френсис Бекон і Джон Мільтон

Френсис Бекон, який також встиг висловитися з приводу сили пам'яті літер, робив це з позиції не поета, а науковця. При цьому Бекон виходить з уявлення про потребу в неперервності й тривалості як антропологічну універсалію. Він зараховує бажання безсмертя до одного з фундаментальних людських прагнень, а письмо – до виняткового засобу його здійснення. Наприкінці першої книги свого твору, присвяченого науковому прогресу, він детально розглядає питання про літери. При цьому він так само спершу звертається до відомого топоса, коли пише:

«Отже, ми можемо бачити, наскільки витриваліші пам'ятники духу й знання порівняно з владою та матеріальними виробами. Хіба Гомерові вірші не пережили 25 століть або більше, не втративши при цьому

жодного складу чи літери? Тоді як протягом цього ж таки відтинку часу була зруйнована й полягла незліченна кількість палаців, храмів, замків і міст»²⁹⁷.

Бекон зосереджується тут на письмі як матеріальному забезпеченні традиції. Вірші Гомера пережили «25 століть» не завдяки безперервному закарбуванню в людській пам'яті, а тому, що вони набули матеріальної тривкості, «без втрати жодного складу чи літери». Бекон міг би знайти думки про пріоритетність записаного слова перед картинним зображенням у передмові, якою Джордж Чепмен супроводив свій переклад «Іліади» 1611 р. Там можна було прочитати:

A Princes statue, or in Marble carv'd,
Or stele, or gold, and shrin'd (to be preserv'd)
Aloft on Pillars, or Pyramides,
Time into lowest ruines may depresse:
But, dawne with all his vertues in learn'd verse,
Fame shall resound them on Oblivions hearse,
Till graves gaspe with her blasts, and dead men rise²⁹⁸.

«Статую князя, вирізьблену в мармурі, або сталі, або золоті, та здійсниту (задля збереження) на колони або піраміди, час може перетворити на руїни. Одначе слава, закарбована у вірші, що відає про всі чесноти, знову лунатиме над домовиною забуття, поки могили не почують її заклик і мертві не повстануть».

Хоч у цих рядках не йдеться експліцитно про письмо, проте воно постулюється тут як передумова. Життєдайна сила поетичних строф, що, немов барабаний бій слави, досягає серцевини саркофага, змушуючи прокинутися мерців, завдяки матеріальній підоснові закріплюється ще міцніше. Тоді як зображення й скульптури руйнуються з плином часу, (зафіксовані на письмі) вірші

²⁹⁷ «How far the monuments of wit and learning are more durable than the monuments of power or of the hands. For have not the verses of Homer continued twenty-five hundred years, or more, without the loss of a syllable or letter, during which time infinite palaces, temples, castles, cities, have been decayed and demolished?». Francis Bacon, *The Advancement of Learning*, book I, VIII, 6, *The Advancement of Learning and New Atlantis*, hg. v. Thomas Case, London 1974, p. 70. Щодо Беконівської теорії пам'яті пор. Dettel Thiel, *Schrift, Gedächtnis, Gedächtniskunst. Zur Instrumentalisierung des Graphischen bei Francis Bacon*, y: *Ars memorativa. Zur kulturgeschichtlichen Bedeutung der Gedächtniskunst 1400–1750*, hg. v. Jörg Jochen Berns u. Wolfgang Neuber, Tübingen 1993, S. 170–205.

²⁹⁸ George Chapman, *Homer's Iliad* (1611), *Epistle Dedicatory*, рядки 62–68.

Гомера, хоч і своєю чергою також руйнуються з часом, проте все ж таки набувають вічного життя у майбутньому. В порівнянні з цими віршами топос Бекона набуває аргументативної довершеності, віддаляючись при цьому від поширеного декларативного пафосу. В подальших рядках, де теоретично роз'яснюється відмінність між зображенням і письмом як медіями пам'яті, його опис набуває ще більшої виразності:

«Неможливо відтворити точні зображення або скульптури Кира, Александра, Цезаря й інших видатних володарів і особистостей пізніших епох, адже оригінали нетривкі, а копії можуть відтворити лише слабкий відблиск життя та правди. Образи ж людського духу й знання, навпаки, перебувають у книжках, де вони захишені від руйнування часом і можуть постійно оновлюватися. Письмові свідчення зовсім не є відображеннями, тому що вони завжди залишаються продуктивними, сіючи зернята у нових головах, перетворюючись завдяки цьому на причини нових дій і думок у майбутньому»²⁹⁹.

Для Бекона літери й зображення аж ніяк не є рівноцінними медіями пам'яті. Якщо у своїй ретроспективній фіксації зображення завжди вказують на щось, що минуло, передаючи лише слабку копію оригіналу, то письмо постає сповненою життєвих сил еманцією духу в майбутньому. Те, чого не вистачає візуальним медіям – життєдайність і правдивість, зберігається у випадку письма, що не передає виснажену репродукцію, а саме є інструментом репродукування завдяки «дивовижній здатності» не лише зберігати старе, а й водночас і виявляти нове. Визначення письма як зовнішнього засобу збереження недостатньо, оскільки воно також працює як активування пам'яті. Так само, як і для Шекспіра, для Бекона «життєздатність» письма полягає в інтерактивному процесі: законсервована ідея для нього – це обов'язково оновлена ідея. Звідси впливає те, що літери не лише приховують думки, а й постійно привносять їх у світ повному. Дисоціація позначення й знання, якої так боявся Платон, виявляється експліцитно виключеною в цих описах, що ви-

²⁹⁹ «It is not possible to have the true pictures or statues of Cyprus, Alexander, Caesar, nor of the kings or great personages of much later years; for the originals cannot last, and the copies cannot but last of the life and truth. But the images of men's wits and knowledge remain in books, exempted from the wrong of time and capable of perpetual renovation. Neither are they fitly to be called images, because they generate still, and cast their seeds in the minds of others, provoking and causing infinite actions and opinions in succeeding ages». Bacon, *Advancement*, p. 70.

ходять із запам'ятовувальної сили письма, витлумачуючи його як консервування енергії.

Консервувальна сила письма, отже, настільки ж сильна, що й генерувальна сила старих думок, сприятлива для оновлення. Це уявлення набуває образності в натюрмортах того часу. На картині Яна Давідса де Гема зображено два бюсти й череп. Зображення дитини ліворуч і античної голови юнака праворуч обрамляють череп, розміщений посередині, який дещо перебільшено виходить на передній план, він єдиний, звернений анфас до глядача. Чоло черепа вкриває лавровий вінець, який, своєю чергою, увінчують стиглі зерна, що торкаються книжки, яка перебуває поруч разом із пером для письма. На аркуші паперу, підкладеному під череп, можна помітити напис: «NON OMNIS MORIAR»³⁰⁰. Тож тут у наочний спосіб тлумачиться цитата з Горация. «Не все в мені помре», допоки у книгах буде закладено сім'я оновленого читання. У цьому унаочненому топосі немає місця для літери апостола Павла, що вбиває. Навпаки, літери тут зазначаються як генерувальна, життєдайна сила, як особливий різновид магії, доступний навіть для освічених гуманістів. Ця магія полягає в тому, щоб виявляти у мертвому нове життя, щоб пронести континуум досвіду крізь цілі століття забуття. Саме в цьому полягає честолюбний проект, або краще: епохальний міф, на якому ґрунтується Ре-несанс. Ця магія оживлення, як вважали окремі гуманісти, не має нічого спільного із зображеннями, а натомість лише з віршами, точніше, з літерами. Бекон витлумачує зображення як звичайні відображення; це означає, що вони є для нього так само зовнішніми та позбавленими життя, що й літери для Платона, за допомогою яких неможливо вхопити «життєдайний логос» і які саме через це Платон прирівнює до зображень, що лише інспірують ілюзію життєдайності, але насправді є безголосими і німими. На противагу цьому письмо є для Бекона засобом пам'яті в подвійному сенсі: для індивідуальної та для колективної пам'яті, завдяки чому письмо має подвійне визначення як засіб позначення й стимул для думки. Те, що Бекон говорить про ієрогліфи, чинно для літер загалом: «they do retain much life and vigour» («вони збе-

³⁰⁰ Jan Bialostocki, «Books of Wisdom and Books of Vanity», у: In Memoriam J.G. Van Gelder 1903/1980, Utrecht 1982, p. 37–67, тут: p. 45 f. пор. також R. Wittkower, «Death and resurrection in a picture by Marten de Vos» (1949), у: там само, Allegory and the migration of symbols, London 1977, p. 159–166. (пор. Ann. p. 54)

рігають чимало життєдайної сили»)³⁰¹. Він посилює свій аргумент за допомогою образу: «Якщо сьогодні винайдення корабля, що перевозить від місця до місця різний скарб і товари, поєднуючи між собою найвіддаленіші регіони шляхом задоволення їхніх потреб у відповідних продуктах, шанується так високо, яку похвалу слід тоді виголосити літерам, що, наче кораблі, долають велике море часу й віддалені епохи задля того, щоб пов'язати одне з одним знання, прозріння й винаходи?»³⁰².

Сьогодні ми краще, ніж Бекон, усвідомлюємо те, що налагодження далекоюсяжних транспортних зв'язків і комунікативних мереж сприяє не лише інтеракції, а й новим видам гніту, колонізації й експлуатації. Якщо Шекспір, котрий жив іще за часів письмової культури, проголошуючи силу увічнення, притаманну письму, мав на увазі чорне чорнило, Бекон розмірковував уже про чорноту друку, яку він разом із компасом і порохом зараховував до стовпів Нового часу. Секуляризований Бекон звертається до релігійних образів для того, щоб віддати належну шану завойованню письма. Він називає бібліотеки «мечетями, де спочивають і зберігаються реліквії старих святих із прихованою у них силою – без дешевого чарівництва». Завдяки ним брехню релігії замінює наукова істина; магія літер розвінчує оману ритуалу. Ця магія більше не належить сумнівним священикам, а скеровується послідовниками нової дисципліни, що називається «філологія». На місці канонізованих святих постають канонізовані тексти, або, словами Бекона, «нові авторські видання в точних передруках, надійних перекладах, вичерпних коментарях, покращених примітках і т.д.»³⁰³.

«Філологія» означає «любов до слова», однак тут ідеться не стільки про логоцентризм, скільки про графоцентризм і бібліолатрію. На початку друкованої доби Бекон убачав небезпеку другого середньовіччя, пов'язуючи з цим «страх перед втратою загальнолюдської пам'яті» (the alarms about the loss of mankind's memory). Одночасно була створена основа для поступового накопичення

³⁰¹ Francis Bacon, *Advancement*, II, IV, p. 3; S. 98.

³⁰² «So-that if the invention of the ship was thought so noble, which carrieth riches and commodities from place to place, and consociateth the most remote regions in participation of their fruits, how much more are the letters to be magnified, which as ships pass through the vast seas of time, and make ages so distant participate of the wisdom, illuminations, and inventions, the one of the other?» Francis Bacon, *The Advancement of Learning*, book I, VIII, p. 70.

³⁰³ Francis Bacon, *Advancement*, p. 74.

знання, тобто для лінійного «Поступу Знання» (Advancement of Learning)³⁰⁴.

У промові, присвяченій свободі преси, яку Джон Мільтон проголосив перед парламентом 1644 р., так само йдеться про іманентну силу книжок. Він доходить висловку, що книжки мають власну форму вітальності, яка може вилитися як у добре, так і в зле. «Адже книги не є цілковито мертвими предметами, а натомість містять у собі життєдайну силу і є такими ж впливовими, що й душі тих, від кого вони походять. Навпаки, вони зберігають під своїми обкладинками найчистішу енергію та сутність того живого духу, завдяки якому вони з'явилися на світ»³⁰⁵.

Мільтон послуговується тут мовою алхімії для того, щоб описати письмо як дистиллят духу. Дистиллят – це найчистіша та найконкретніша форма енергії. Мільтон також розуміє письмо не як абстрактну систему запису, а як «консервувальну енергію». Щоб підкреслити це, він переходить від алхімічного образу до міфологічного: «Мені добре відомо, що воно [письмо] таке ж життєдайне й діяльне, що й драконові зуби, з яких, як це можна було б побачити, вирости озброєні вояки»³⁰⁶. Так само, як і Бекон, Мільтон наголошує на іманентній продуктивності записаного слова, коли порівнює його із сім'ям, яке зберігає свою генерувальну силу, незважаючи на час, і яке може давати паростки знову й знову. Оскільки книга є життєвим відбитком духу, цей дух може щоразу поставати знову й знову, що водночас ховає в собі небезпеку, з якою буде важко впоратися. В жодному разі Мільтон не вважає цензуру придатним засобом для цього, оскільки надто велика ймовірність того, що жертвами останньої стануть також гарні книжки. Мільтон підносить гарну книжку до рівня сакрального предмета; ніяка риторика не зависока, коли йдеться про те, щоб накласти на цю книжку табу або огорнути її серпанком аури: «Той, хто вбиває людину, вбиває розумне творіння, подібне за своїм образом до Бога. Однак той, хто знищує книгу, той

³⁰⁴ Пор. Elizabeth Eisenstein, «Clio and Chronos», у: *History and Theory* 5 (1966), p. 46–48.

³⁰⁵ «For books are not absolutely dead things, but do contain a potency of life in them to be as active as that soul was whose progeny they are; nay they do preserve as in a vial the purest efficacy and extraction of that living intellect that bred them». John Milton, *Areopagitica*, у: Malcolm W. Wallace, ed., *Milton's Prose*, London 1963, p. 279–280.

³⁰⁶ «I know they are as lively, and as vigorously productive, as those fabulous Dragon's teeth; and being sown up and down, may chance to spring up armed men». Milton, *Areopagitica*, p. 280.

знищує сам розум, він, так би мовити, вбиває очі богоподібного. Хтось живе тягарем на цій землі; гарна книжка, навпаки, є безцінною живою кров'ю духу нашого Володаря, забальзамованого і дбайливо збереженого задля життя після життя»³⁰⁷.

Подібно до Бекона Мільтон не лише підносить (гарні) книжки до безцінного культурного блага, а й регулярно висловлюється про них як про святих. При цьому він знову суттєво підвищує гуманістичну оцінку, перетворює письмо та книгу на позитивний культурний символ. Він так само підносить догори гуманістичний пафос, що протиставляє книгу (але тільки не Біблію!) авторитаризму інституцій. У Мільтона ще виразніше, ніж у Бекона, проявляється те, що Гадамерів топос письма як «чистого духу» бере свій початок із вельми специфічного історичного контексту. Адже топос сам по собі є титулом політичної боротьби між протестантською культурою письма й католицькою культурою образу. За доби друкарства книга перетворюється на досконалу зброю проти інститутів церкви, і Мільтонова промова згуртовує партію в цьому релігійно-політичному процесі. Таким чином культ зображення протиставляється культ книги, в якому письмо набуває магічних рис. За цими полемічними умовами стоїть щось набагато більше, ніж просто форма запису; письмо прирівнюється до елементарного життя, втаємниченої сутності й невмирущості. Саме тому Мільтон позначає заперечення книги як убивство (homicide). Той, хто виступає проти книги, «вбиває не лише елементарне життя, а й знищує вічну сутність, подих самого духу, той, отже, вбиває не лише щось живе, а й щось нсвмируще» (ends not in the slaying of an elemental life, but strikes at that ethereal fifth essence, that breath of reason self, slays an immortality rather than a life)³⁰⁸.

3. Занепад літер – Бертон, Свіфт

Протестантські англійські автори Ренесансу, яким тут буде надано слово, пропагують модель «життєдайних літер», що не відокремлює письмо від пам'яті, протиставляючи їх наче антиподів, а натомість мислить письмо та пам'ять як запис, що сти-

³⁰⁷ «Who kills a Man kills a reasonable creature, God's image; but he who destroys a good Book, kills reason itself, kills the Image of God, as it were in the eye. Many a man lives a burden to the Earth; but a good Book is the precious life-blood of a master-spirit, embalmed and treasured up on purpose to a life beyond life». Milton, *Areopagitica*, p. 280.

³⁰⁸ Milton, *Areopagitica*, p. 280.

мулює мислення, як слід духу, як енергію збереження. Проте вже за доби Відродження зустрічаються також менш обнадійливі оцінки письма. Текстом, в якому надія на відновлення є вкрай низькою, а усвідомлення руйнування й безповоротної втрати, навпаки, надзвичайно загострені, є цикл сонетів дю Белле, що має назву «Старожитності Рима» (1558). У цьому циклі поет звертається з попередженням до французького короля. Він говорить про успадкування римської культури, описуючи з нав'язливою монотонністю те, як Давній Рим утратив свою велич, перетворившись на купу уламків³⁰⁹. Після того як залишки цієї культури назавжди перетворились на попіл, душі померлих предків під час однієї з некромантських церемоній тричі запряглися в тому, щоб забезпечити їм подальше життя у вічній славі (сонет 1). Лише в одному з подальших сонетів, які зображують занепад Рима в хащах руїн, ідеться про притаманну письму силу збереження, що пережила цю катастрофічну подію (сонет 5). У цьому сонеті Рим описується як жива істота з тілом і душею, причому обидва компоненти цієї персоніфікації безповоротно відходять у могилу. Після цього кінця продовжують існувати лише письмена (*ses escripts*) і слава (*son loz*). Щоправда, обидва не гарантують субстанційного «життя у майбутньому», а радше присягаються бути привидами:

Mais ses escripts, qui son loz le plus beau
Malgré le temps arrachant du tombeau,
Font son idole erret parmi le monde³¹⁰.

Та письмена його, що в домовини
Усупереч часу відвоював він,
І славу розповсюджують його,
І закликають непокірний привид. (Пер. Л. Губаревої)

Філологи Ренесансу не лише заклинали життєдайну силу літер, а й наголошували на їхній брехливій натурі. Валла та Казобон за допомогою нових філологічних методів розвінчували стародавні грамоти й позірно архаїчні легенди як фальсифікації.

³⁰⁹ «Que vous puissent lex Dieux un jour donner tant d'heur / De rebastir en France une telle grandeur / Que je la voudrois bien peindre en vostre langage» (Нехай Боги одного дня подарують нам щастя відбудувати у Франції ту велич, яку я хотів би зобразити вашою мовою), Joachim Du Bellay, *Les Antiquitez de Rome*. Пор. щодо цього Barbara Vinken, «Die endlich begrabene Stadt. Du Bellays Antiquitez de Rome», у: Aleida Assmann, Anselm Haverkamp, Hgg., *Stimme, Figur. Sonderheft der DVJS*, Stuttgart 1994, S. 36–46.

³¹⁰ Du Bellay, *Rome*, S. 22–23.

Також антиквари, що відтісняли філологів у бік, набагато менше зосереджувалися на письмі як «чистому відбитку духу» і набагато більше — на письмі в його історичній матеріальності. Вже за Шекспіра побутували скептичні пасажі, які різко суперечили його топіці слави. У монолозі Лукреції він змалював, якою хисткою може бути матеріальність письма й книжок:

(time's glory is)

To fill with worm-holes stately monuments,
To feed oblivion with decay of things,
To blot old books and alter their contents³¹¹.

(Бо Час повинен)

І власним бігом руйнувать будови,
Темнити позолоти веж чудові;
Точити шашелем і шпиль, і міст.
Новий шукати в давніх книгах зміст. (Пер. М. Литвинця)

Тут не передбачається дивовижного винятку для письма від руйнівного впливу часу. Проте загалом запереченню підлягає не лише можливість матеріальної витривалості, йдеться також про тривалу фальсифікацію й перетворення. Фоліанти, позначені вибоїнами часу, могли б знову стати символом шанованої старовини й водночас автентичної істини, проте ця асоціативна можливість руйнується, якщо йдеться про очевидне перетворення змісту старих книжок, коли «memoгу» (пам'ять) римується з «forgery» (підробка).

Проти таких скептичних асоціацій виступила нова професійна група, що знову наголосила на значенні письма як гаранта тривкості й документа людської пам'яті. Горацієве кредо «NON OMNIS MORIAR» так само, як і декларація «VERBA VOLANT — SCRIPTA MANENT»³¹² знову потрапляють до друкарських відбитків. Посилаючись на те, що надруковані тексти переважають усі інші культурні сліди з погляду тривкості, друкарі й видавці спромоглися артикулювати гордість нового професійного прошарку. Після того як письмо і друк стали невіддільними носіями традиції і відтак опорними стовпами культури, вони мали гуманістичне кредо виступати безпосередньо на захист поширення власних продуктів. Так, наприклад, видавець зібрання німецької барокової драми у XVII ст. писав:

³¹¹ William Shakespeare, *The Rape of Lucrece*, vv. p. 946 ff.

³¹² Слова відлітають — письменна лишаються (*лат.*). — *Прим. ред.*

«In bedenckung dessen, das die Pyramides, Seulen und Büldnussen allerhand materieren nit der zeit schadhafft oder durch gewalt zerbrochen werden oder wol gar verfallen... das wol gantze Städt versunken, vntergegangen vnd mit wasser bedeckt scien, da hergegen die Schrifftten vnd Bücher degleichen vntergang befreyet, dann wa jrgendt in einem Landt oder Ort ab vnd vntergeht, das findet man in vielen andern vnd vnzehlichen orten vnschwer wider, also das, Menschlicher weiß davov zu reden, nichts Tauerhaffteres vnd vnsterbliches ist, als eben die Bücher»³¹³.

«У той час як піраміди, колони й картини підпадають під різноманітні процеси гниття, що з часом вони псуються, можуть бути пошкоджені або цілком знищені... що цілі міста знищуються під час війн і зникають з поверхні землі через те, що їх затопило водою, тоді як рукописи й книги, навпаки, звільнені від такого способу руйнування, оскільки ті з них, які зникають в одній землі або місті, можна без особливих ускладнень віднайти у багатьох інших. А отже, правильно говорять мудрі люди про те, що немає нічого витривалішого й більш невмирушого, ніж книги».

Томас Джефферсон, укладач історичного збірника джерел до законів Вірджинії, також проводить чітке розрізнення між силою консервації, притаманною (руко)писам і книгодрукам. Він запитує: «Як багато дорогоцінних античних творів було втрачено ще тоді, коли вони існували як рукописи! А хіба було втрачено хоч один, відтоді як мистецтво книгодруку уможливило помноження й поширення копій?». Далі він робить висновок, що демократичне помноження й поширення є найкращою формою збереження текстів: «Те, що пішло в небуття, вже неможливо повернути; тож врятуймо те, що залишилося; не в той спосіб, що ми закриємо до нього доступ і покладемо до сейфа, що стане на перешкоді переглядові й використанню з боку громадськості й передасть його цілковито в руки часу, а через розмноження копій у такому масштабі, щоб вони ніколи більше не були знищені в результаті нещасних випадків»³¹⁴.

У передмові до своєї «Анатомії меланхолії» (1621) лікар і енциклопедист Роберт Бертон розглядає нову друковану продукцію з позиції читача, який у жодному разі не вітає з ентузіазмом нові книжки, але вбачає у стрибкоподібному помноженні знання та-

³¹³ Jakob Ayer, Dramen, hg. v. Adelbert von Keller, vol. I, Stuttgart 1865, p. 4: цит. за Walter Benjamin, Ursprung des deutschen Trauerspiels, Frankfurt/Main 1963, S. 153.

³¹⁴ Thomas Jefferson, Brief an George Wythe, цит. за Elizabeth L. Eisenstein, Die Druckerpresse. Kulturrevolution im frühen modernen Europa, Wien / New York 1997, S. 74.

кож розщеплення думок: «Щодня з'являються нові книжки, памфлети, листівки, історії, цілі каталоги з усілякими томами, нові парадокси, думки, відгалуження, ересі, контроверзи у філософії, релігії і т.д. <...> Що тільки не з'явилося цього року в каталозі нових видань протягом усього часу роботи нашого Франкфуртського ярмарку, нашого рідного ярмарку!»³¹⁵.

Бертон цитує гуманістів Скалігера і Геснера, що рясно обличили недоречності нової друкованої доби. «Хто неспроможний утримати перо, має неодмінно писати й робити власне ім'я!» «Вони пишуть для того, щоб забезпечити роботу друкарень, або лише задля того, щоб показати, що вони ще живі». Ремесло друку перетворило ексклюзивну славу на універсальне прагнення до самоувічнення. Прославлена Мільтоном продукція друку, вироби в посиленій оптиці Скалігера й сатиричній перспективі Бертон перетворюються на продукування *бруду*. Забруднений папір винює не лише бібліотеки й книжкові крамниці, а й нічні горщики та вбиральні. Пишуть не через знання й ученість, а через марнославство, жадобу до грошей і підлабузництво. Те, що при цьому з'являється на папері, є дріб'язком, відходами, nonsensом (trifles, trash, nonsense, 23).

У другій половині століття друкарського буму в таборі проангліканськи налаштованих і наближених до короля осіб аж ніяк не зникає переконаність у тому, що «текстові сліди» уможливають збереження й оновлення минулого життя. Шекспір у 55-му сонеті все ще обіцяє своїй коханій:

Gainst death, and all-oblivious enmity
Shall you pace forth, your praise shall still find room
Even in the eyes of all posterity
That wear this world out to the ending doom.

Всі переможеш ти зусилля смерті,
Хвалу твою нестиме віч світлінь,
Аж доки світ, мов лахмани подерті,
Не зноситься на спинах поколінь. (Пер. Д. Павличка)

Однак нащадки з гаранта вічності дедалі більше перетворювалися на загрозу тривкості. За економізованої й індустріалізованої буржуазної доби змінюються умови не лише літературного письма та читання, а й слави. Вимір, в якому існують тексти, дедалі

³¹⁵ Robert Burton, *The Anatomy of Melancholy*, 3 Bde, hg. v. Holbrook Jackson, London 1961, Bd. 1, p. 18, 24.

менше є *longue duree*³¹⁶ слави та меморія і дедали більше — літературним ринком із його ритмами короткочасної кон'юнктури. Індустрія друку орієнтується на мінливий попит анонімного читачтва. В цьому оточенні бачення «буквального» потенціалу тривкості розчиняється у повітрі. Обіцянка вічності, проголошена поетом, усе більше підпадає під нестримні цикли інновації й старіння. У передмові до своїх «Есеїв» 1625 р. Френсис Бекон усе ще міг виходити з очікування, що вони (в латинській версії) житимуть так само довго в цьому світі, як і книжки³¹⁷. У передмові до «Казки бочки» Джонатан Свіфт покладає надію на те, що його книжка існуватиме «принаймні до наступної зміни нашої мови й наших смаків»³¹⁸.

Ці зауваги свідчать про мінливу свідомість часу. Оскільки перетворення, які загрожують Свіфтовим текстам, можуть відбутися вже завтра, текст більше не забезпечує захисту від натиску часу, а перетворюється на безпосередню мішень для останнього. Тож, залишаючись цілком незахищеним, він потребує опори у вигляді низки паратекстів, як-от передмови, пояснень, присвят і посилань. Одним із паратекстів до «Казки бочки» має заголовок: «Присвята його Королівській Величності принцові потомству». Цей принц, як дізнаємося із самого листа, ще дитина, котра перебуває під опікою жорстокого гувернера. Це опікунство належить не кому іншому, як батькові Хроносу, отже, безпосередньо часові, який Свіфт споряджає всіма розкошами барокової емблематики:

«Я прошу Вас зважити на жахливе й страхітливе відчуття, яке Ваш опікун зазвичай поширює навкруги! Досить поглянути хоча б на довжину, силу, гостроту й жорсткість його нігтів і зубів! І це не враховуючи відразливого й мерзенного подиху, який загрожує отруїти й винишити все живе і неживе, що існує довкола. Після цього спробуйте ще раз поставити запитання щодо цих смертоносних зброї та впливу часу: чи можна уявити собі, щоб цьому могли б щось протиставити тлінні чорнильні краплі й клапті паперу нашого покоління?»³¹⁹

³¹⁶ Довговічність (фр.). — Прим. ред.

³¹⁷ Francis Bacon, *Essays*, y: *The Works*, hg. v. James Spedding, Robert Leslie Ellois u. Douglas Denon Heath, 14 Bde. London 1857–1874, Bd. VI, p. 373.

³¹⁸ «The Book seems calculated to live at least as long as our Language, and our Taste admit no great Alterations». Jonathan Swift, *A Tale of a Tub. Written for the Universal Improvement of Mankind* (1710), hg. v. A. C. Guthkelch und D. Nichol Smith, Oxford 1958, p. 3.

³¹⁹ «I beseech You to observe that large and terrible *Scythe* which your *Governour* affects to bear continually about him. Be pleased to remark the Length

Стара опозиція між руйнівною роботою часу за сьогодення та домаганням вічності, зверненим поезією до майбутнього, виражається у Свіфта через світ нащадків, утілений у постаті юного принца, який після досягнення повноліття має допомогти відшкодувати збитки, зумовлені загрозливою опікою часу. При цьому Свіфт замінює традиційне домагання вічності з боку поезії на звернення до нащадків. «Безсмертя, безперечно, є великою та могутньою богинею, — пише він, — проте наші молитви й жертви залишаються непочутими нею». Якщо висловитися менш міфологічно, це означає, що написане стає довговічним не через протистояння міфічному часові, а завдяки альянсу з наступними поколіннями читачів. Хоча, за Свіфтом, літературні твори «є самодостатніми для того, щоб назавжди піднятися до горизонту вічності», їм, однак, щоразу бракує такої якості, як іманентна тривкість. Саме тому вони виявляють залежність від соціальних конструкцій, від пакту того чи того покоління, який вони захищають. Не іманентна сила тексту, а один лише вотум нащадків є чинником, вирішальним щодо тривалості.

Проте до того часу, як принц стане зрілим, продовжує панувати загрозливий гувернер часу, жорстокий і свавільний деспот, який несе відповідальність за те, «що з багатьох тисяч книжок, які щороку продукуються в цьому місті, до наступного повороту сонця про жодну з них уже ніхто не пам'ятає»³²⁰. У розмноженні й поширенні книжок, що у XVII ст. все ще вважалося гарантією їхньої довговічності, тепер убачають причину їхнього швидкого занепаду: «Насправді, хоч їхня кількість велика, а виробництво — різноманітне, вони, однак, витісняються настільки швидко, що уникають не лише нашої пам'яті, а й нашої уваги»³²¹.

Звідси стає зрозумілим, що Свіфт із його традиційним алегоричним образом ненажерливого часу, *tempus edax*, вдається до карикатурного зображення модерних інституцій: організованої плинності книжкового ринку. Він досі сподівався, як впливає з продовження, скласти для принца покажчик новинок, проте вже за кілька годин виявив, що від них не залишилося жодного сліду: «Я спробував довідатись у читачів і книжкових продавців, проте

and Strength, the Sharpness and Hardness of his *Nails* and *Teeth*: Consider his baneful abominable *Breath*, Enemy to Life and Matter, infectious and corrupting: And then reflect whether it be possible for any mortal Ink and Paper of this Generation to make a suitable Resistance». Swift, *Tale*, p. 32.

³²⁰ Swift, *Tale*, p. 33.

³²¹ Swift, *Tale*, p. 44.

даремно; спогад про книжки повністю розчинився; йому не було звідкіль повернутися. Мене висміяли як безпомічну людину, педанта без смаку й компетентності у справах часу, неуважного до звичаїв двору й міста»³²². Свіфт дедалі більше загострює вістря своєї сатири. Він запитує, що ж тоді «трапилося з безліччю паперу, який був потрібен для виробництва стількох книжок?» Відповідь, що пролунала, полягала в тому, що книжки так само, як і люди, приходять до світу лише однією дорогою, проте ідуть із нього багатьма. Їхні матеріальні рештки безгучно й невпинно розносяться по багатьох місцях: вони використовуються у громадських убиральнях, спалюються в пічках, ними заклеюють вікна в борделях і лагодять абажури для ламп.

Свіфтів опис книжкового ринку за допомогою сарказму прояснює те, що взяті самі по собі сліди письма не містять іманентної сили опору до занепаду й забуття, а їхнє подальше збереження залежить від соціальних домовленостей. Домагання вічності й обіцянка вічності, притаманні письму, спираються на дві передумови: перша — це матеріальна тривкість, а друга — читабельність тексту. Свіфт демонструє, що обидві передумови втрачають самодостатність уже в середині XVIII ст. Високий рівень інновації, що супроводжував духовне виробництво, і досвід історичних змін роблять довговічність текстів у культурній пам'яті шоразу менш імовірною. На місці універсальної ерозії в часі, яка дивовижним чином не торкалася письма, постає знецінення всього написаного й надрукованого під впливом закономірностей, притаманних історичним змінам, і діалектики оновлення й застарівання, виробництва й зниження попиту. Все написане, як століттям пізніше констатуватиме Емерсон, «неминуче потрапляє до провалля, що відкриває творіння нового для застарілого»³²³.

Свіфт усе ще міг поручитися, що те, що він записав безпосередньо, тієї ж самої миті було істинним; «лише стосовно тих трансформацій, які могли відбутися до того, як це потрапить перед очі читача», він не міг дати прогнозів. Подібним чином на

³²² «I enquired after them among Readers and Booksellers, but I enquired in vain, the *Memorial of them was lost among Men, their Place was no more to be found*: and I was laughed to scorn, for a *Clown* and a *Pedant*, without all Taste and Refinement, little versed in the Course of *present* Affairs, and that knew nothing of what had pass'd in the best Companies of Court and Town». Swift, *Tale*, p. 34–35.

³²³ Ralph Waldo Emerson, *Circles* (1841), у: *Essays and Lectures*, hg. v. Joel Porte, New York 1983, p. 403.

століття пізніше ефемерна природа написаних слів була усвідомлена есеїстом Чарльзом Лемом, коли він під заголовком «Далекі кореспонденти» виклав на папері свій досвід листування з другом із Австралії. «Налагодження кореспонденції на такій відстані вимагає неабиякої напруги. Повільний світ води між нами тиснув на мій внутрішній стан. Важко уявити, яким чином мій почерк може сягати на таку відстань. Наскільки слід бути самовпевненим, щоб уявити, що власні думки можуть простягнутися так далеко. Я почуваюся так, наче пишу для нащадків»³²⁴.

Лем також вважає неймовірним, що те, що під час письма є істинним, залишиться істинним і тоді, коли воно досягне свого читача, і навпаки – чистісінька вигадка з далекої перспективи може видаватися чимось, що відбувалося насправді. Істини не лише мають власний період розкладу, вони також змінюють свою якість; словами Лема: вони тяжіють до десубстанціалізації (*to unessence herself*)³²⁵. Лемів есей являє собою прикметний поворот від Беконового розуміння літер, які він вихваляв як героїчних мандрівників крізь бурхливе море часу і на які він покладав надію на гармонізацію спільноти між авторами і читачами віддалених століть. У Лема літери цілковито втрачають ауру накопичувачів енергії, яка за іншого місця й часу дозволяла їм зберігати спроможність до реактивування, незважаючи на обставини. Якщо Бекон підкреслює обов'язковий ефект літер, то Лем наголошує на їхньому ефекті дистанціювання й «відчуження».

4. Від текстів до слідів

Стосунки епохи з минулим великою мірою засновуються на її взаємозв'язках із медіями культурної пам'яті. За доби Ренесансу все ще побутувала впевненість у тому, що в текстах назавжди закарбовується хоча й невеликий, проте, вирішальний зріз зниклого в минулому, однак, невмирушого духу автора. Із цим автором пізніший читач в тій мірі, в якій він виявить у ньому душевну спорідненість, зможе комунікувати через усі значні періоди часу, покладаючись на гарантовану письмом одночасність. У XVIII ст. зникає довіра до необмеженої сили консервації, притаманної текстам. При цьому різко затьмарюється простір гарантованої письмом одночасності, тієї надісторичної синхронності, що су-

³²⁴ Charles Lamb, «Distant Correspondents» (1823), *The Essays of Elia*, London 1894, p. 142–148, тут: p. 142.

³²⁵ Lamb, *Correspondents*, p. 143.

проводжувала феномен «класики»³²⁶. Втім, із цим затьмаренням минуле досі не перетворюється на просто чужу землю, проїзним квитком до якої ми більше не володіємо. У відповідь на досвід утрати виникають нові переживання близькості й безпосередності. І надалі перекидається міст до минулого через прірву забуття, проте його стовпами вже є не тексти, а лише релікти й сліди.

Вільям Вордсворт

XIX ст. розпрощалося зі сліпою довірою до тривкості й репродуктивної сили літер. Якщо Бекон ще не дійшов остаточної певності щодо того, що після винайдення друкарства вдасться подолати страх перед другим Середньовіччям або перед повторним провалом у людській пам'яті (the alarms about the loss of mankind's memory), то у 1800 р. цей страх набув небаченої доти сили. Це міг потвердити Вільям Вордсворт, який присвятив п'яту епічну книгу своєї поетичної біографії «Прелюдія» (1805–1850) книжкам, що мали вплив на «розвиток його поетичного духу» (як говорить у підзаголовка до твору). У цій главі про книжки тон задають сновидіння та рефлексія. Рефлексія є чинною для минулого людського знання. Різниця між тривалими, співмірними часові текстовими документами й скороминущими, тривимірними пам'ятниками поступово стирається. За Вордсвортом, на книжки очікує така сама доля загибелі в часі, тоді як привілей звільнення від руйнівного впливу часу переходить до природи. Божественна душа й невмирущий дух людини знаходять свого супротивника в позачасовій природі, а не в часовій і залежній від часу культурі.

Thou also, man! Hast wrought,
 For commerce of thy nature with itself,
 Things worthy of unconquerable life;
 And yet we feel – we cannot choose but feel –
 That these must perish. <...>

man

As long as he shall be the child of earth,
 Might almost «weep to have» what he may lose,
 Nor be himself extinguished, but survive
 Abject, depressed, forlorn, disconsolate³²⁷.

³²⁶ Детальніше на цю тему див.: Aleida Assmann, *Zeit und Tradition. Kulturelle Strategien der Dauer*, Wien 1998.

³²⁷ William Wordsworth, *The Prelude*, V, p. 18–28, 137.

І ти, людино, що створила речі гідні
 Безсмертного і вічного життя
 З природою заради спілкування
 Свого. Та відчуваємо – не можемо обрати,
 Та й відчуваємо – що всі вони, однак,
 Приречені піти у небуття. <...>
 Допоки сином є землі людина,
 Оплакувати має те, що втратить.
 І не загинути, а вижити покірним,
 Полишеним і гнобленим, невітшним. (Пер. Л. Губаревої)

Вордсворт звертається тут до Шекспірового 64-го сонета, чий прикінцеві строфи звучать так:

This thought is as a death, which cannot choose
 But weep to have that which it fears to loose.

Ця думка, наче смерть, та що робить?
 Ридай чи ні, та мусиш все згубить. (Пер. Г. Пиlipенка)

З цією цитатою Вордсворт насичує свій твір бароковим настроєм скороминушості, який, звичайно, не тотожний настроєві скороминушості в романтиків. Між *mutabilitas*³²⁸ та історизмом існують відчутні відмінності, що не останньою чергою ми можемо зрозуміти через оцінку письма як засобу пам'яті. У 1800 р. письмо вже не було стабільним носієм інформації; історичність людської культури та її тлінність перебувають для Вордсворта поза сумнівом. Він приписує силу другого народження тільки природі, що після космічної катастрофи, за його припущенням, зазнає дивовижного оновлення. Природа, в якій панує божественна сутність, шоразу довго, проте, впевнено й переможно набуває сили як «*living Presence*»³²⁹, тоді як культура – витвір людського духу не має перспектив для подібного відродження. Мільтон підносить письмо як «дистилят людського духу», Гадамер – як чистий слід духу, натомість Вордсворт жаліється, що цей дух не має тривкого, конгеніального медіума:

Oh! Why hath not the Mind
 Some element to stamp her image on
 In nature somewhat nearer to her own?
 Why, gifted with such powers to send abroad
 Her spirit, must it lodge in shrines so frail? (V, 45-49)

³²⁸ Мінливність (лат). – Прим. ред.

³²⁹ Жива Присутність (англ.). – Прим. ред.

Чому той Дух не має речовини,
 Близької за природою йому,
 Де міг би залишити свій відбиток.
 Виходити за свої межі чом спроможний,
 Шукає спокою й притулку там,
 В святилищах, що зовсім ненадійні? (Пер. Л. Губаревої)

У Вордсворта письмо більше не чарівна зброя проти часу, а натомість є вельми хистким святилищем. Сновидіння, яким продовжується ця рефлексія, зображує його в апокаліптичних фарбах: араб втікає з книжками через пустелю, що мовою сну візуалізується через каміння та мушлю; при цьому камінь символізує точне знання чисел, тоді як мушля – гармонію епічного співу. Втікач сподівається врятувати обидві книжки від апокаліптичного потопу, закопавши їх, – безперспективний проект, який перетворює араба на подібного до Дон Кіхота мандрівника. Сновидець має передбачити, що людське знання й людська культура не можуть бути порятовані від часу й руйнування у своїй незмінній формі.

Томас Карлайл

На тому, що тексти не гарантують стійкого взаємозв'язку між минулим, теперішнім і майбутнім, особливо наголошували історики, які поставили надійність писемних джерел під сумнів, як і власні конвенції зображення історії. У своєму творі 1833 р., присвяченому історіописанню, Томас Карлайл висловився про цю нову історичну свідомість так: «Скільки взагалі нам сьогодні відомо про речі, які дотепер перетворилися на німі, які ми називаємо «минулим» і які колись були теперішністю, що промовляла вголос? Її письмові джерела досягають нас у дуже незадовільному стані: фальсифіковані, пошкоджені, розпорошені, загублені. Те, що до нас доходить, є не чим іншим, як уривками, слідом, який до того ж важко прочитується і який заледве можна розшифрувати»³³⁰.

³³⁰ Thomas Carlyle, «On History again» (1833), у: *Critical and Miscellaneous Essays in Five Volumes. Volume III*, London 1899: «Of the thing now gone silent, named Past, which was once Present, and loud enough, how much do we know? Our “Letter of Instructions” comes to us in the saddest state; falsified, blotted out, torn, lost and but a shred of it in existence; this too so difficult to read or spell», р. 168. Така позиція була сформована вже у XVII ст., вона стала відомою як «історичний піронізм». Див. щодо цього: Arnaldo Momigliano, *Wege in die Alte Welt*, Berlin 1991, S. 88.

Світле минуле традиції спиралося на стабільні тексти й гарантовану можливість прочитання; ця традиція-текст була стабілізована через канонізацію й коментар. Натомість темне минуле історії залишилось у своїй товщі чужим і недоступним. Карлайлові образи минулого являють собою шільне плетиво, багатошаровий агрегат, вузол інформації, палімпсест, який заледве можливо розшифрувати³³¹. Для Карлайла історія вимірюється вже не тим, що зберігається, а натомість тим, що втрачається: «Ми маємо виходити з того, що найважливіша частина історії втрачена назавжди»³³². За вісімдесят років до того перед руїнами Пальміри мандрівник Роберт Вуд уже якось зазначив загадкове мовчання історії, «this silence of history»³³³. Порожні місця, які романтики все ще прагнули заповнити своєю уявою, у Карлайла стають конститутивними щодо тексту, який ми називаємо історією. Те, що зазвичай називають історією, є результатом жорсткого «стиснення даних», що обумовлене не свідомим відбором, а сваволею втрат, завданих часом. Те, що відкривається нашому поглядові як історія, є не чим іншим, як жалюгідними уривками (a miserable defective shred). Утім, Карлайл досі не нарікає на цю радикальну редуцію минулої дійсності до вбогих решток, навпаки, він вихваляє її. Адже якби вся інформація культурної історії могла бути надійно збережена, для нього це б означало кінець пам'яті. Оскільки в пам'яті вочевидь переважає нестача місця, те, що до неї потрапляє, підлягає суворій редуції. Загибель і забуття стискають інформацію про історію. Щоправда, ця компресія дружня щодо пам'яті, адже без неї було б неможливо зберегти в ній більше, ніж один тиждень³³⁴. Пригадування й забування, продовжує Карлайл, «так само вказують одне на одного, як день і ніч, як і всі інші протиставлення нашого дивовижного дуалістичного життя: забуття є порожньою сторінкою, на якій спогад малює своїми світлими чорнилами, так само, як і темною основою, що робить читабельним це письмо. Якби було тільки світло, ми могли б прочитати не більше, ніж у цілковитій темряві»³³⁵.

³³¹ Thomas Carlyle, «On History» (1830), у: *Critical and Miscellaneous Essays in Five Volumes. Volume II*, London 1899, p. 86.

³³² *Ibidem*, p. 87.

³³³ Robert Wood, *The Ruins of Palmyra* (1753), I, цит. за Peter Geimer, *Die Vergangenheit der Kunst – Strategien der Nachträglichkeit im 18. Jahrhundert*, Diss. Marburg 1997, S. 64.

³³⁴ Carlyle, «On History again», p. 172.

³³⁵ *Ibidem*, p. 173.

Отже, саме «милість зникнення інформації» (Гаральд Вайнрих) уможливорює спогад та історіографію. Це дозволяє виявити глибинні структурні перетворення культурної пам'яті: якщо в межах традиційного мислення пам'ять визначали, відштовхуючись від записування й збереження, то тепер, в межах історичної свідомості, її визначають, виходячи зі стирання, руйнування, пропусків і забуття. При цьому доходить до перенесення акцентів від «текстів на сліди» як медії культурної пам'яті, а це тягне за собою численні наслідки. Якщо, спираючись на літери й тексти, виходили з можливості повноцінної реактивації джерел минулого, то за допомогою слідів можна відновити лише невелику частину минулого смислу. Сліди в цьому сенсі є подвійними знаками, які нерозривно пов'язують одне з одним, пригадування й забуття. Саме розуміння забуття, вбудованого в ці сліди, становлять причину того, що неперервні лінії традиції, простягнені від минулого через сучасність і до майбутнього, розриваються, призводячи до відчуження минувшини.

Сліди відкривають принципово відмінний підхід до минулого як тексту, оскільки вони сполучають одне з одним як немовні артикуляції культури минулого – руїни й релікти, фрагменти й уламки, – так і пережитки усної традиції. «Те, що античні історики випустили з поля зору, може зберігатись у сучасних антикварів»³³⁶. Історик Якоб Буркгардт визначав свій проект культурної історії через протиставлення між текстами й слідами. Під «текстами» він розумів кодовані свідчення, а також усвідомлені артикуляції епохи разом з усіма її (само)оманами, які з цим пов'язані. Під «слідами» він, навпаки, розумів непряму інформацію, в якій задокументована нестилізована пам'ять епохи, що не підлягає цензурі або викривленню. Цілком у дусі Марселя Пруста пошук слідів, який здійснюють історики культури, зосереджується на мимовільній пам'яті минулого суспільства. Сліди для нього такі само дорогоцінні, як і тексти, оскільки німі та непрямі свідчення вирізняються більшою мірою правдивості й автентичності, за Буркгардтом, навіть більше – вищою мірою певності: «*primum gradum certitudinis*»³³⁷.

³³⁶ Arnaldo Momigliano, *Alte Geschichte und Antiquarische Forschung*, у: ders., *Wege in die Alte Welt*, Berlin 1991, S. 85–86.

³³⁷ Jakob Burckhardt, *Die Kunst der Betrachtung. Aufsätze und Vorträge zur Bildenden Kunst*, hg. v. Hennig Ritter, Köln 1984, S. 175.

5. Письмо і слід

Письмо і слід часто використовують як синоніми, хоча вони в жодному разі не є тотожними за значенням. Письмо — це кодування мови у формі візуальних знаків. Ця дефініція не може бути чинною для сліду. Слід виходить за межі як мовної прив'язки, так і знакового характеру кодування. Однак семіотично він прочитується як індексальний знак, в основі якого не лежить жодного коду³³⁸. Місце репрезентанта посідає безпосередність відтиску або відбитку.

За доби античності поняття сліду відіграє важливу роль у метафориці спогаду. Вище ми вже вказували на зв'язок із Аристотелем; також Платон детально висловлюється щодо цього, коли бере воскову дощечку за модель пам'яті. Зокрема, він пише:

«Коли чийсь віск міцно пристає до душі та виявляє себе як достатній, гладенький і належний <...> у тих людей усі відбитки, що закарбовуються при сприйнятті <...>, оскільки вони чисті й мають достатню глибину і тривалість, тоді як ці люди, своєю чергою, виявляють здатність до навчання та мають добру пам'ять, то потому вони не плутають відбитки зі сприйняттям, а вміють чітко їх розрізнити»³³⁹.

Проте, коли «душа в своїй глибині виявляється грубою, або брудною», або також «надто вологою і жорсткою», тоді відбитки неясні й дуже скоро стають непізнаваними. Хто не має чистих відбитків першообразу в своїй душі і через це не може їх правильно пригадати, той не лише недобачає й недочуває, він погано мислить.

У XIX ст. поняття сліду було знову піднято на щит експериментальною психологією. При цьому Платонову метафізику анамнези заступила фізика реального. Виходили з того, що «слід реального» «записується» на субстанції мозку так само, як і на солі срібла фотографічної плівки. При цьому слід перетворюється на генералізоване, вище поняття щодо письма й образу, поняття, що особливо поширюється на психологічні й фізикалістські явища, за яких більше не мають місця ні людська рука, ні людський

³³⁸ Чарльз Сандерс Пірс визначає індексальний знак як «a sign which refers to the object that it denotes by virtue of being really affected by that object» (знак, що посилається на об'єкт, який він позначає через дійсний вплив на нього цього об'єкта). *Collected Papers*, 8 Bde, hg. v. A. Burkc, Cambridge, Mass., 1966, Bd. 2, p. 248.

³³⁹ Platon, *Theaitetos*, y: ders., *Sämtliche Werke* in 6 Bänden, übers. v. Friedrich Schleiermacher, Hamburg 1958, IV, 194c–195a, S. 162–163.

дух. Ричард Семон розвинув поняття «енграма», яке продуктивно перейняв історик мистецтва й культури Абі Варбург³⁴⁰. 1877 р. Карл Шпамер визначає слід як «вплив сили на неодолюваний об'єкт», що затримує на собі цю енергію. При цьому поняття пам'яті та сліду стають синонімічними. Можна, пише Шпамер, «говорити про пам'ять усієї органічної матерії, навіть матерії в цілому, в тому сенсі, що відповідні впливи залишають на ній більш-менш довговічні сліди. Камінь сам по собі несе відбиток молотка, який на нього впав»³⁴¹. Згідно з цим розумінням, так само як і у випадку Платонової воскової дошки, існують матеріали, більшою або меншою мірою придатні до прийняття слідів або пам'яті. Рідини, як правило, не є носіями слідів, тому що їхня поверхня постійно зазнає автоматичного розгладжування, а отвори — наповнення й закриття. Саме тому річище Лети перетворюється на центральну метафору забуття. (Сьогодні фізики, звісна річ, запевняють нас, що існують і такі рідини, які придатні для прийняття слідів і пам'яті, а саме так звані не-ньютонівські рідини.)

Разом із поняттям сліду спектр «написів» на текстах поширюється також і на фотографічне зображення й вплив сили на об'єкт і через об'єкти. Крок від текстів до слідів і реліктів як знакових свідчень минулого відповідає крокові від письма як інтенціонального мовного знаку до сліду як матеріального закарбування, яке, хоч і не мислиться як знак, проте, в подальшому може прочитуватись як такий.

Усю історію письма можна поділити на чотири стадії, уникаючи того, щоб автоматично витіснити з неї відповідні ранні стадії. Від графічного письма здійснюється перехід до алфавітного письма, а від нього, своєю чергою, відкривається шлях до аналогового письма сліду, від якого — знову ж таки шлях до цифрового письма. За останнього переходу так само йдеться про письмо зі шрифтом: останній хоч і мінімалістський, проте, складається з двох елементів. Можливо, тут радше слід говорити про «структурне письмо», оскільки воно складається з імпульсів, що не мають характеру знаків і самі по собі нічого не репрезентують. На противагу графічному письму виникнення алфавітного пов'язане зі значним зростанням ступеня абстракції: разом із вражаючою

³⁴⁰ Ernst H. Gombrich, *Aby Warburg. Eine intellektuelle Biographie*, Frankfurt/Main 1981.

³⁴¹ Karl Spamer, *Die Physiologie der Seele*, Stuttgart 1877, S. 86, цит. за Manfred Sommer, *Evidenz im Augenblick*, Frankfurt a. M. 1987, S. 149 f.

редукцією кількості знаків стало можливим репрезентувати за допомогою цього носія будь-яку окрему природну мову й у такий спосіб подолати згадуваний вище зв'язок між мовою та письмом. Цифрове письмо знову посилює міру абстракції: воно привело до ще більшого скорочення кількості елементів, уможлививши кодування різних медій. Якщо алфавітне письмо було транслінгвістичним, то цифрове – трансмедійним, таким, що позначає за допомогою одного коду зображення, звуки, мову й письмо.

Як ми мали змогу побачити, ренесансні вчені розуміли письмо як енергетичний медіум. Хіба могли ці автори, чії думки були настільки далекими від мертвих літер і які надавали величезної ваги внутрішнім силам написаного, передбачити хоча б у якійсь формі електронне письмо? Подібність між ними, очевидно, полягає в тому, що в обох концепціях письмо не редукується до конспектування думок, а зберігає якість приписів і навіть може бути заміненим на програмування. Текстовий слід не лише наслідую думку, він також передує їй як сигнал, активування, інструкція.

Однак відмінність стає очевидною відразу тоді, коли ми запитуємо про силу пам'яті літер. Альянс письма й пам'яті, посилений ренесансними теоретиками, розпадається разом із появою електронного письма. Це означає, що воно відмовляється від своєї службової ролі інструмента щодо людського духу і, навпаки, інструменталізує останній. Починаючи від доби Ренесансу ієрархічні стосунки між людиною й технікою змінилися докорінно. Енергія електричного письма прямує своєю власною дорогою й більше не підпорядковується функції налагодження комунікації між людьми, що для Ренесансу було незаперечним. За доби Відродження письмо за всього гіперболічного звеличення залишалось обмеженим своєю інструментальною, інформативною функцією³⁴². Воно залишалось інструментом для людини, при цьому допомагаючи їй розширити простір своїх думок і дій для того, щоб утілити в життя далекосяжні амбіції й сподівання. Проте передусім письмо зберігало й уможливлювало міжлюдську комунікацію, долаючи прірву забуття. Інакше кажучи, воно функціонувало неперервно як підмурок пам'яті, цілком у душі засновника письма Тевта з Платонових міфів. Із появою елек-

³⁴² Слід наголосити, що згадані тут автори захищають гуманістичну концепцію письма, яка розвинулася за часів Ренесансу, проте не набула остаточного домінування. Як зовсім відмінну концепцію слід назвати кабалістичну модель письма, що наділяла літери божественною енергією, таким чином виводячи їх поза межі людської комунікації й використання.

тричного письма цей зв'язок між письмом і людським тілом і пам'яттю переривається. Записане за допомогою електричного струму може бути прочитане лише в такий само спосіб. Людина залишається вторинною фігурою цієї події, оскільки вона стає залежною від зворотного переведення зображення й письма в антропоцентричні форми кодування. При цьому електричне письмо випикується зі сценарію, який заповідав Платон, залишаючи сліди, про які не могли мріяти ані Тевт, ані Таммус.

Через свою «іматеріальність» або радше електронну енергію цифрове письмо плинне. При цьому воно позбувається важливих ознак, які забезпечували його перетворення на потужну метафору пам'яті: місце фіксованого гравірування посідають каскади образів та інформаційні потоки, які, як слушно зауважив З.Й. Шмідт, «утворюють спрямовану до забуття серіальність». Місце вертикально організованих шарів переписування, які уможливають стан латентності, заступає чиста мерехтлива поверхня, що не знає ані глибини, ні тла, ні запасу. У цифровому письмі функції збереження й стирання максимально наближаються одна до одної, їх віддаляє одна від одної лише єдиний відбиток пальця. «Високо ціноване пригадування, – пише З.Й. Шмідт, – пригадування, що передбачає розрив в інформаційному континуумі, перетворюється на оманливе й нетривке»³⁴³. Поза сумнівом, цього пригадування стає дедалі більше, проте за електронних умов воно уможливується не більше, ніж перед цим метафоричне віддзеркалення за допомогою такого метафоричного засобу, як письмо. У будь-якому разі в цих межах негативно унаочнюється не що інше, як «розрив у інформаційному континуумі».

6. Сліди й відходи

Проблема переданя – а разом із нею і культурної пам'яті – набагато ускладнилася після того, як письмо й читання перестали бути ліками від забуття, а останнє стали зараховувати як конститутивний елемент у процесі переданя. В процесі зміщення інтересу з *текстів на релікти* відбувається зміна медій пам'яті з «наділених мовою» на «німі» свідчення, яким знову надають можливість говорити. А в процесі зміщення інтересу з *реліктів на сліди* відбувається реконструкція минулого насамперед із тих свідчень, які не адресовані нащадкам і не призначенні для збе-

³⁴³ Siegfried J. Schmidt, *Die Welten der Medien. Grundlagen und Perspektiven der Medienbeobachtung*, Braunschweig/Wiesbaden 1996, S. 68.

реження в часі. Вони мають розповісти щось таке, про що зазвичай мовчить передання: про непримітне повсякдення. Тим самим прокладається шлях *від слідів до відходів*³⁴⁴: завдяки їхній «присвяті незначному»³⁴⁵ для історика культури й «детектива минулого» відходи перетворюються на інформацію. Цей останній крок слід прояснити на прикладі роману Томаса Пінчона, щоб таким чином привести проблему культурної пам'яті літер на хвилі культури сьогодення.

У західній цивілізації проблема культурної пам'яті загострюється під тиском нових медій, які одночасно розкривають небачені здатності для збереження й уможливають дедалі швидші ритми циркуляції інформації. Дедалі щільніші комунікативні мережі поєднують в одне суспільство найвіддаленіші регіони. Радіо й телебачення невпинно розсилають свої програми, що поширюються сателітами довкола земної кулі зі швидкістю думки. Здатність збереження нових інформаційних носіїв і архівів підбиває кордони культурної пам'яті. Потік образів на телебаченні робить застарілим такий ключовий засіб культурної пам'яті, як письмо. Нові технології інформаційного забезпечення базуються на іншому виді письма, а саме цифровому, що в своєму плинному образі не має нічого спільного зі старим жестом записування. Це письмо більше не дозволяє провести чітке розрізнення між пригадуванням і забуттям.

Ситуація тотального медіа-режиму, що керує пригадуванням і забуттям у межах усього суспільства, відображена в романі автора зі США Томаса Пінчона «Оголошується лот 49». У романі постає питання: чи залишаються в культурі, яка дедалі більше насичується медіа-мережами, сліди непрограмованого життя? Відповідь: у відходах.

Електронні мас-медіа характеризуються стійкою тенденцією, що виявилася ще за друкарських часів, проте з плином часу зазнала значного посилення. До неї належить зареєстрована

³⁴⁴ Michael Thompson, *Rubbish Theory. The Creation and Destruction of Value*, Oxford 1979, виклав теорію відходів з соціологічної перспективи. Детальна рецензія на цю працю надрукована у: Jonathan Culler, *Framing the Sign. Criticism and Its Institutions*, London 1988, p. 168–182. Щодо історії сміття з літературознавчого погляду пор.: Christian Enzenberger, *Größerer Versuch über den Schmutz*, München 1968.

³⁴⁵ Таким є заголовок книги Roland Kany, *Mnemosyne als Programm. Geschichte, Erinnerung und die Andacht zum Unbedeutenden im Werk von Usener, Warburg und Benjamin*. Studien zur deutschen Literatur, S. 93. Tübingen 1987.

Свіфтом діалектика інновації й антикваризації, або радше виробництва й сміття. Утім, ще залишилася надія на те, що через прірву часу можна розмовляти з мертвими й уся розмова забезпечується пактом зі світом нащадків³⁴⁶. У пінчонівському описі світу, оплетеного сіткою мас-медій, ми даремно розраховуємо на таку надію. В одному місці суперечлива система масмедійної культури зближується з образом тоталітарної держави: вона загрожує пам'яті чи то через жорстке обмеження, чи то через надлишок інформації. Згідно зі сценарієм Орвела, в тоталітарному світі слід закупорити останні дірки, що уможливають вільний погляд у минуле, оскільки цей погляд назад може водночас спонукати до ревізії абсолютистської сучасності. В такому світі, як він організується західними мас-медіа, пам'ять розчиняється у прискорених циклах виробництва й споживання.

Пінчон презентує світ мас-медіа як світ організованої амнезії, в якому медії продукують колективне уявне. Натомість пам'ять пов'язується з двома протилежними компетенціями: відчуттям особистої ідентичності й відчуттям реальності. Героїня роману Пінчона старанно збирає вказівки й сліди, які дозволяють їй крок за кроком розшифрувати назву альтернативного об'єднання W.A.S.T.E. (відходи), неофіційної контркультури, закритий, прихований, німий світ на узбіччі офіційних каналів комунікації. Едипа Маас відкриває своє героїчне призначення в тому, що вона змушена пригадувати в світі забуття: «Утім, вона, здавалося, приречена на те, щоб змушувати себе пригадувати. Ця можливість впала їй в очі... охоплена тремтінням, вона щоразу її випробувала: я покликана до того, щоб пригадати!»³⁴⁷.

Її ситуацію можна порівняти з ситуацією Вінстона Сміта, який в Орвелівському романі «1984» присвячує свій час пошукам анігільованого минулого. Невипадково Едипа так само, як і Вінстон, зосереджується при цьому на смітті із закинутого носія неофіційної пам'яті. Вінстон Сміт знаходить уривки паперу тут

³⁴⁶ Ніцше визначав «славу» як «віру(вання) у співналежність і континуальність великих усіх часів», як «протест проти зміни роду та минулого». *Unzeitgemäße Betrachtungen. Zweites Stück: Von Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben*. In: *Sämtliche Werke. Band I*, S. 260.

³⁴⁷ Thomas Pynchon, *Die Versteigerung von No. 49*, нім. Wulf Teichmann, Hamburg 1973. «She was meant to remember. She faced that possibility <...> She tested it, shivering: I am meant to remember». *The Crying of Lot 49*, Philadelphia, New York 1965, p. 118.

і шматочки відходів там, так звані memory holes³⁴⁸, що випадково уникають гігантської машини з утилізації слідів. Едипа Маас знаходить пакет зі сміттям, що перетворюється для неї на метафору пам'яті взагалі. Йдеться про матрац померлого матроса, що знаходиться при смерті, чиє «ненаситне наповнення» раптом стає для неї дорожчим скарбом: «Якими ж солями слід було наситити цей бездонний матрац так, щоб він так само, як і вінчестер комп'ютера, зміг зберегти інформацію про все втрачене, зміг зберегти сліди кожної краплини поту, яка скочувалась у кошмарних видіннях, сліди кожного з пухирів, розчавлених у приступі безпомічного страху, сліди кожного з розпусних снів, що розвіювалися зі сльозами на очах?»³⁴⁹.

Едипа знаходить сліди, які вона шукає, не в культурних реліктах і уламках минулої доби, а в тілесних залишках і викидах: кістки, піт, сім'я, хімічні солі перетворюють для неї наповнення старого матрацу на сховище інформації *про все, що було втрачено*. За доби бурхливого зростання зберезувальних технологій та інформаційних банків героїня Пінчона винаходить сейсмограф, пристрій для реєстрації того, що не може бути збережене, тому що воно не підлягає кодуванню: нередуковане сфермерне. Це відкриття є моментом одкровення, миттєвістю інтенсивного контакту з реальністю. Інформаційна база, емблема пригадування, перетворюється на емблему забуття. Разом зі зникненням матрацу «в світі не залишиться жодного сліду» від цього життя: «і весь нескінченний ланцюг людей, що вже спали на ньому, подібно тому, як перебігало їхнє життя, одночасно припинять своє фактичне існування, причому назавжди, коли матрац, на який вона із захопленням вирячилася, буде вкинуто до полум'я. Це було так, наче вона наштовхнулася на процес, який не може бути повернений у зворотному напрямі»³⁵⁰.

«Бажання поспілкуватися з мерцями», отже, таке само старе, як і людство. Нові теоретики, звичайно, змушували нас приплумлювати подібні атавістичні бажання. Ролан Барт критикує

³⁴⁸ Дірки в пам'яті (англ.). — Прим. ред.

³⁴⁹ Pynchon, p. 108, engl. «that could keep vestiges of every nightmare sweat, helpless overflowing bladder, viciously, tearfully consummated wet dream, like the memory bank to a computer of the lost» (p. 126).

³⁵⁰ Pynchon, p. 110, engl. «the set of all men who had slept on it, whatever their lives had been, would truly cease to be, forever, when the mattress burned. She stared at it in wonder. It was as if she had just discovered the irreversible process» (S. 128).

форму читання, яка прагне «за будь-яку ціну надати слово мерцям», а Мішель Фуко намагається захиститися від «історико-трансцендентальної традиції ХІХ ст.», що виходила з «можливості твору пережити свою добу, з його подальшого існування й можливості подолати смерть, із загадкового надлишку його тривкості в часі»³⁵¹. Проблема виглядає інакше, якщо взяти до уваги матеріальність медій пам'яті саму по собі, а також культурні очікування, надії та розчарування, які кожна епоха по-своєму пов'язує з ними. Наш історичний огляд привів нас від письма через сліди до відходів. Цей огляд мав на меті зазначити основні зміщення, втім, не створюючи ілюзії прямолінійного «розвитку». Різноманітні медії пам'яті не заперечують просто так один одного. Вони продовжують існувати поруч один з одним і підпадають під різні форми тривкості й перервності в культурній пам'яті. Зв'язок із минулим у жодному разі не є цілісним на жодному з часових відтинків. Більше того, йдеться про дедалі складнішу структуру накладання й перехреснення різноманітних шарів пам'яті: шару текстів, реліктів, слідів і відходів.

Однак при цьому вирішальними є не лише медії пам'яті як такі, а й різноманітні герменевтики, що виникають разом із ними. Ми можемо говорити тут про стежки, що забезпечують підходи до різних епох минулого. Адже стежкою є класичний текст, який гарантує, що вони будуть законсервовані в нетлінній матеріальності літер, гарантуючи однастайність прочитання в трансісторичній одночасності. Цією стежкою, яку торували ще гуманісти, можуть досі йти філософи наших часів. Адже стежкою є критична історіографія, яка ставить тексти в один ряд із реліктами так, що вони прочитуються з усвідомленням збільшеної часової відстані. Адже стежкою є історична уява, яка по-новому «оживлює» релікти за допомогою поетичної реконструкції. Нарешті, оскільки стежкою є електронні інформаційні технології, що уможливають дедалі більш спрощені й вдосконалені техніки позначення й водночас сприйняття того, що уникає збереження й назавжди відрізає втрачене.

Спіраючись на цю історію, якщо вона взагалі єдина, принципово можна стверджувати лише те, що спостерігається зростання усвідомлення комплексного взаємовпливу пригадування й забуття. Ситуація культурної пам'яті за доби цифрових медій

³⁵¹ Roland Barthes, *Kritik und Wahrheit*, Frankfurt a. M. 1967, S. 71; Michel Foucault, «Was ist ein Autor?», у: *Schriften zur Literatur* 1974, S. 14, 15.

вирізняється з цього погляду тим, що пригадування й забуття дедалі більше втрачають свою розподільчу здатність. При цьому структура культурної пам'яті наближається до несвідомого, в якому, як відомо, чіткі розрізнення так само відсутні. Цей стан передбачив Джойс, який інсценізував індиферентність пригадування й забуття в своєму універсумі несвідомої мовної продуктивності, віддаючи перевагу помилкам, мовним іграм і runs³⁵². Він також нагадав нам, що слово «літера», *letter*, має близького родича, а саме «відходи», *litter*.

³⁵² Гра слів (англ.). – Прим. ред.

III ОБРАЗИ

Фотографія напівзниклої істоти хвилює мене, як світло зірки.

Ролан Барт. Camera Lucida

Чи не так, це наче прокляття, цей різновид пригадування, це закарбування образів, що змінюють до невпізнання погляд на сьогодні й зараз.

Юрген Бекер. Загублені рештки

Спробуємо ще раз пригадати найважливіші аргументи, які були висунуті під час ренесансних дискусій про якість письма й образу, зображення як медій накопичення. Бекон не міг покластися на зображення, тому що вони не забезпечували надійного передання й довготривалого збереження оригіналу. Для нього письмо й зображення перебували в різних стосунках із часом. Твори образотворчих мистецтв розглядалися як матеріальні й такі, що підпадають під руйнівну дію часу, а натомість письмо – як нематеріальне і таке, що перебуває або в якомусь часі породження, або взагалі поза часом. Крім того, дво- і тривимірні зображення тлумачилися як відбитки першообразу. Вони від самого початку позначали онтичну дистанцію, яка дедалі збільшувалася через матеріальне руйнування зображень у часі. Інакше було з письмом, яке вважалось еманациєю духу й засобом духовної реактивації. На противагу зображенню у разі письма йшлося не про одноразову й незворотну «екскарнацію», а про мимовільно повторювані шанси реінкарнації, як це підтверджувала поширена метафора письма як зернового зародка. У дзеркалі цих ренесансних дебатів відбивалися як потужна конкурентна боротьба між мистецтвами (Paganone), так і конфесійно-політичний конфлікт між партіями, які покладали письмо або зображення як провідний медіум культури. Ті ж, хто знецінював зображення на противагу письму, переслідували цим самим культурно-політичні цілі. Позиція Бекона була обґрунтована з погляду філософії та науки; його апологія письма відповідала певному захистові зображень, проти якого він боровся також як проти чинника, що укріплював архаїчну антропоморфну ментальність. Позиція Мільтона була

обґрунтована з погляду теології; для нього демократизація духу відбувалася через посередництво письма, тоді як зображення не містили в собі подібного просвітницького потенціалу й у руках католицької церкви могли легко бути використані з метою впливу на маси.

Отже, саме завдяки таким якостям, як читабельність і транспарентність, у певних колах теоретиків Ренесансу віддавали перевагу письму як медіума пам'яті. Перевага, надана письму, безсумнівно, призвела до піднесення когнітивної функції пам'яті. Цей вибір на користь письма мав для західноєвропейської культури справді історичне значення, безпосередньо ввійшовши до дефініції того, що називається «історією». Зокрема, у «Всесвітній історії» Ранке історія починається там, «де стають зрозумілими монументи й надаються правдоподібні письмові свідчення»³⁵³. З часом ця настанова зазнала радикальних змін. Сучасні історики угледіли тут величезну нестачу, відкривши зображення як історичні джерела. Райнгард Козеллек досліджує монументи й обряди політичного культу смерті, включаючи процеси обуржуазнення скульптур із кінними вершниками. П'єр Нора бажає відкрити «шлях до нового виду історії, яка буде привертати увагу до світу символів і уяви»³⁵⁴. До реабілітації зображень у свій спосіб була залучена й усна історія. Луц Нітгаммер побачив у ній первинний і тому необроблений сирий матеріал для спогадів і водночас щось на кшталт твердого осердя пам'яті:

«Навички й стани колись були такими важливими, що залишалися в пам'яті, відтворюючись вочевидь у зображеннях пригадування. Тому часто вони можуть бути з високою точністю передані зацікавленому слухачеві, який зі власної потреби вихоплює їх із рутини повсякдення, що втратила сенс, і в процесі затримки спрощує завдання їхньої реконструкції. Отже, хоча з ними й можна асоціювати історії, проте

³⁵³ Leopold von Ranke. Weltgeschichte, erster Teil, Leipzig 1881, 2. Auflage, Vorrede VI.

³⁵⁴ Reinhart Kosellek, Michael Jeismann, Hgg. Der politische Totenkult, München 1994; Arthur E. Imhoff, Geschichte sehen, München 1991 und ders., Im Bildersaal der Geschichte, München 1991; Pierre Nora, Zwischen Geschichte und Gedächtnis, hg. v. Ulrich Raulff, Berlin 1990, 9. Поп. щодо цього мою статтю: «In Zwischenraum zwischen Geschichte und Gedächtnis: Bemerkungen zu Pierre Noras "Lieux de mémoire"» в: Lieux de mémoire, Erinnerungsorte. D'un modèle français à un projet allemande, hg. v. Etienne François, Les Travaux du Centre Marc Bloch, Cahier 6, Berlin 1996, S. 19–27.

самі по собі такі зображення не мають наративної структури та не переводяться в осмислені висловлювання»³⁵⁵.

Утім, уже за часів Ранке існували супротивні рухи. Під знаком інтеграційної історії культури письмового передання поступово перестають довіряти, відкриваючи нові підходи до минулого через картини й монументи. З претензіями до предиката безпосередності щодо зображення, який приписували письму на протигагу зображенням, виступили такі дослідники, як Якоб Буркгардт або Абі Варбург. Ця безпосередність, звісна річ, більше не була пов'язана з транспарентністю, як у разі письма; для образу й символу залишається чинною непрозорість, амбівалентність, яку неможливо редукувати. Якщо письмо інтерпретується як безпосередня еманация духу, то зображення витлумачується як відкладення афектів і, отже, позасвідомого. *Vis*³⁵⁶ зображення, що відсилає до неконтрольованого потенціалу афекту, перетворює цей медіум пам'яті на провідного носія культурного позасвідомого для тих, хто відвертається від текстів як від викривлених свідчень. Якщо традиція, пов'язана з текстами, виявляється ясною, наче день, то традиція, пов'язана із зображеннями та слідами, темна й загадкова. На протигагу текстам зображення німі й наддетерміновані. Вони можуть бути цілком герметичними або доступними для обговорення, як і кожен текст. Неспівмірність обох медій, позначених обопільною неперекладністю, пов'язаною з невідкладною вимогою взаємного перекладу, набуває фізіологічного субстрату в половинах мозку, відповідальних за переробку зображень і мовних знаків. Ця структура подвійної інтермедійності не в останню чергу відповідальна за комплексність і продуктивність як індивідуальної, так і культурної пам'яті, що постійно коливається між шарами свідомого й несвідомого.

Образи виринають у пам'яті насамперед там, куди не сягає мовна обробка. Це особливо стосується травматичного та напівусвідомленого досвіду. Коли лікар і художник Карл Густав Карус (1789–1869) записував спогади про своє життя, він звернув увагу на те, що «від самого раннього часу лишилися тільки окремі образи», звідки він зробив висновок, що «найбільш ранніми спогадами ніколи не бувають думки, а натомість бувають ті

³⁵⁵ Lutz Niethammer, «Fragen – Antworten – Fragen», у: Lutz Niethammer und Alexander von Plato, Hgg., «Wir kriegen jetzt andere Zeiten». Auf der Suche der Erfahrung des Volkes in nachfaschistischen Ländern. Lebensgeschichte und Sozialkultur in Ruhrgebiet 1930–1960, Band 3, Berlin, Bonn 1985, S. 405.

³⁵⁶ Сила (лат.). – Прим. ред.

чи ті чуттєві уявлення, що особливо міцно закарбувалися, ніби дагеротипи»³⁵⁷. Завдяки цьому формулюванню також стає зрозумілим, наскільки тісно опис пам'яті пов'язаний із медійними технологіями. Це відбувається тому, що образ, зображення є так само метафорою і медіумом пам'яті, як і письмо. Враження, закарбовані, наче в «дагеротипах», пов'язані як із ментальними образами, так і з ранніми фотографіями, які підтримують спогад ззовні.

Де Квінсі коротко висловився про фотографію як про палімпсест людського мозку, в якому шар за шаром відкладаються образи пережитого, які пізніше несподівано стають читабельними завдяки хімічній обробці реставратора. Описане, наче диво, видіння Де Квінсі завдяки фотографії стало повсякденною технікою, яка також, як про це згадує Ролан Барт, завдячує хімії. Хімія фотоемульсії породжує диво, яке полягає в матеріалізації світла, що випромінюється об'єктами. І якщо Де Квінсі говорив про постання мертвих образів-слідів у мить смерті, гарячки або під час куріння опіуму, то Барт говорить про зачарування фотографією як поверненням мерців. Утім, фотографія функціонує не лише за аналогією зі спогадом, вона також перетворюється на найважливіший засіб спогаду, оскільки діє як надійний доказ минулого, яке вже відійшло, як простягнений у майбутнє відбиток минулих миттєвостей. Від цих митей минулого фотографія зберігає слід реального, з яким сучасність пов'язана безпосередньо через доторк: «Фотографія є еманациєю референта в буквальному сенсі. Від реального об'єкта, який колись був там, у тому місці, виходять промені, які досягають мене, що перебуває тут»³⁵⁸. Фотографія отримує перевагу перед усіма представленими дотепер медіями пам'яті в тому, що завдяки своєму вказівному характеро-

³⁵⁷ Carl Gustav Carus, *Lebenserinnerungen und Denkwürdigkeiten*, Leipzig 1865/1866, Bd. I, S. 13. Щодо цього: Anton Philipp Knittel, «Bilder-Bücher der Erinnerung. «Jugenderinnerungen eines alten Mannes» im Kontext ihrer Zeit», у: Weimarer Beiträge. Zeitschrift für Literaturwissenschaft, Ästhetik und Kulturwissenschaften 42 (1996, 4), S. 545–560.

³⁵⁸ Roland Barthes, *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*, Frankfurt a. M. 1989, S. 90 f. Пор. щодо цього: Anselm Haverkamp, «Lichtbild – Das Bildgedächtnis der Photographie: Roland Barthes und Augustinus», у: A. Haverkamp, R. Lachmann, *Memoria. Vergessen und Erinnern. Poetik und Hermeneutik XV*, München 1993, S. 47–66. Рефлексії щодо теологічних передумов Бартового «онтологічного реалізму фотографічного образу» можна знайти у Гертруди Кох, «Das Bild als Schrift der Vergangenheit», у: *Kunstforum* 128 (1996), S. 197–201.

ві вона надає можливість здобути практично кримінальний доказ існування певної події в минулому. Однак, хоча цей допоміжний засіб пригадування можна вставити у витончену й помітну раму, він залишається, німим. Саме тому непересічна й непереможна фотографічна пам'ять веде власне існування як фантомний спогад, допоки крізь рамку не проривається комунікативна оповідь, яка тільки й уможлиблює зворотний переклад зовнішнього образу пам'яті у наповнений життям спогад.

I. *Imagines agentes*

Зображення так само, як і письмо, пов'язують із пам'яттю починаючи від античності. Якщо Платон висловлювався з приводу взаємозв'язку між пам'яттю і письмом, то римське мистецтво пам'яті посилило взаємозв'язок між пам'яттю й зображенням. Це мистецтво, яке розглядалось як підсистема риторики, розвинуло власне візуальне запам'ятовувальне письмо. На противагу алфавітному письму воно суто ідеографічне; замість літер воно складається з образів, «*images*», які наносяться на певні конкретно уявлювані місця, «*loci*», як на поверхню для письма. Образне письмо для пам'яті засноване на моделі алфавітного письма як альтернатива до нього. Цицерон роз'яснював, що мнемотехнічні «*images*» надписуються на «*loci*» «так само, як це відбувається з літерами на воску». Вчителі римського мистецтва пам'яті, імена яких залишилися невідомими, автори твору під назвою «До Геренія» також прямо прирівнювали обидва акти запам'ятовування – закарбування й повернення – до письма й читання³⁵⁹.

Після історичного занепаду єгипетських ієрогліфів образне письмо було відкрите наново винахідниками риторичної мнемотехніки. При цьому вони «психологізували» це образне письмо в той спосіб, що наносили запис не на каміння чи папірус, а безпосередньо у пам'ять. Вони також психологізували образні знаки через особливе зосередження на зображеннях, які в специфічний спосіб діяли на уяву й тому вирізнялися особливою силою закарбування. Їхні зображення мають іншу репрезентативну логіку порівняно з письмом. Вирішальне розрізнення полягає тут не в мимовільності чи вмотивованості, тобто подібності чи неподібності, а в ступені виразності або невиразності. В античній

³⁵⁹ Marcus Tullius Cicero, *Über den Redner, De Oratore*, übers. Und hg. v. W. Merklin, Stuttgart 1976, S. 433.

мнемотехніці для позначення цього використовується поняття «*imagines agentes*», тобто наділені впливом образи, які через їхню здатність вражати залишаються незабутніми й тому можуть бути використані як опора для запам'ятовування невиразних понять. З огляду на це в романській мнемотехніці афект є найважливішою опорою для спогадів:

«Коли ми бачимо речі у повсякденному житті, які є дріб'язковими, звичайними та банальними, то, як правило, не можемо їх пригадати, тому що при цьому дух не збуджується чимось новим і дивовижним. Однак коли ми бачимо щось незвичайно цікаве, шкідливе, незвичне, велике, неймовірне або смішне, тоді це надовго закарбовується на нашій пам'яті. <...> Отже, ми маємо обрати такі образи, які щонайдовше зберігаються в пам'яті. Для цього слід шукати найбільш незвичні порівняння, а також образи, які не є німими й розпливчатими, а є *активно-дієвими* (*si non mutas ac vagas sed aliquid agentes imagines ponemus*). Ми маємо наділити ці образи незвичною вродою або неймовірною відразливістю, ми маємо вбрати їх у розкішну корону й пурпур або спотворити їх кривавими плямами, слідами бруду чи яскраво-червоної фарби»³⁶⁰.

Сюрреалістично привабливі ієрогліфи пам'яті римського мнемотехнічного мистецтва, які конкретизують «отруту» через келих і на основі звукового співзвуччя замінюють «свідчення» (*testis*) на «баранячі яєчка» (*testes*), ієрогліфи сну та їхній синтаксис дивовижним чином зближуються одне з одним, при цьому, однак, послуговуючись методом заміни, викривлення й спотворення з метою посилення інтенсивності. Ці методи, які уві сні відповідають за проходження цензури пробудженої свідомості, у мнемотехніці слугують посиленню вражень, а тим самим також і ступеню закарбування знаків. Те, що у римській мнемотехніці віддають перевагу «*imagines agentes*», які можна перекласти як «активні», або «дієві», образи, перед письмом, — це не природність і безпосередність, які згодом припишуть ієрогліфам, а їхня іманентна сила запам'ятовування. Ця активна сила образів мнемотехніки, однак, не лише звільняється інакше, ніж Фройдове позасвідоме, а й водночас зазнає суворої інструменталізації. Баранячі яєчка, які мають репрезентувати у пам'яті свідчення, що надають перед судом, насправді являють собою громіздкий і тому незабутній

³⁶⁰ Rhetorica Ad Herennium III, XXII, hg. von Theodor Nüßlein, Zürich 1994, S. 174–177; поп. Frances A. Yates, The Art of Memory, London 1992, p. 25–26.

образ. Він знаменує собою початок перетворення звукової асоціації через місток пам'яті на цільове поняття. При цьому, однак, надлишковий афект, що міститься в образі, одразу зазнає повної нейтралізації, тоді як неконтрольоване розмаїття асоціацій одразу призупиняється. Образи «діють» не завдяки їхній вибуховій сугестивній силі, а лише в межах своєї функції підтримки пам'яті. Якби був даний простір для власного значеннєвого тла й асоціативного царства «*imagines agentes*», мистецтво пам'яті могло б дуже швидко перейти у психоделічну мандрівку на кшталт сновидінь або тексту Джеймса Джойса. Інакше кажучи, у римському мистецтві пам'яті *ars* прислуговує *vis*, але воно робить це лише в один спосіб, за якого *ars* домінує над *vis*³⁶¹.

У модерній риторичі «*imagines agentes*» продовжують відігравати вагому роль. Наприклад, англійський романтик Томас Де Квінсі визначав риторичу як «мистецтво перебільшення», яке «за допомогою різноманітних і захопливих думок посилює окремі аспекти істини, які самі по собі не спираються на жодні почуття і тому залежать тільки від штучних допоміжних засобів» (*the art of aggrandizing <...> by means of various and striking thoughts, some aspect of truth which of itself is supported by no spontaneous feelings, and therefore rests upon artificial aids*)³⁶². За доби загрози вичерпання чуттєвості він розуміє стиль у цьому ж таки сенсі як штучний засіб для збудження й разом із цим як компенсацію втрати почуттів. Для Де Квінсі стиль виконує таке завдання: «поновити силу враження від предметів, що стає невидимою у сприйнятті» (*to regenerate the normal power and impressiveness of a subject which has become dormant to the sensibilities*)³⁶³. Те, що готовність до сприйняття модерної людини змінилася під впливом технічних перетворень і пов'язаного з цим прискорення часу, підтверджує також Бодлер, який із захопленням читав Де Квінсі. Він визначав модерність як новий зв'язок із часом: як «скороминуше, тлінне, випадкове», як «лише одну половину мистецтва, другою половиною якого є вічне й незмінне»³⁶⁴. Риторична мнемотехніка

³⁶¹ У розділі про тіло як медіум пам'яті ми ще повернемося до детального обговорення афективного потенціалу образів, оскільки задіяні афекти мають соматичну природу.

³⁶² *Collected Writings of Thomas de Quincey*, hg. v. David Masson, 14 Bde., Edinburgh 1889–1890, Bd. 10, p. 92.

³⁶³ *De Quincey, Collected Writings*, Bd. 10, p. 260–261.

³⁶⁴ Charles Baudelaire, «*Der Maler des modernen Lebens*», y: *Gesammelte Schriften*, Darmstadt 1982, Bd. 4, S. 286.

відфільтровує час, перетворюючи простір на провідний вимір спогаду. Бодлер ставить питання, яким чином під тиском часу й уражень від технізованих модерних фотографічних зображень змінюються пам'ять і сприйняття. Він відкриває форми нової мнемотехніки, нового різновиду інтеракції між пам'яттю й уявою. *Vis*, що діє в образах, перетворюється у нього на таку силу запам'ятовування, яка самостверджується у нестримному потоці часу. В есеї, присвяченому Константену Гісу, якого він урочисто проголошує «митцем модерного життя», Бодлер розгортає свою концепцію модерної мнемотехніки. Константен Гіс «з інстинктивною енергією зображує кульмінаційні та світлові миті об'єкта... за допомогою перебільшення, що може статися в пригоді для людської пам'яті – оскільки уява оглядача, своєю чергою, підпадає під цю деспотичну мнемотехніку»³⁶⁵. Цей короткий огляд концепту образу в античній мнемотехніці показує, як щільно можуть взаємодіяти одне з одним аспекти мистецтва й сили, «*ars*» та «*vis*» у пам'яті.

2. Символи й архетипи

По той бік традиційних напрямів мнемотехніки ми стикаємося з поняттям символу, який у ХІХ – на початку ХХ ст. опинився в центрі теорії культури. При цьому ми водночас робимо крок від психологічного розуміння індивідуальної пам'яті до уявлення про трансіндивідуальну пам'ять, що має своє коріння в доісторичній добі. Тут ми знову звертаємося до слів дослідника давнини Якоба Бахофена, які він висловив у біографічному листі до свого вчителя Савіньї. Історик права, який під час розшуку слідів архаїчного психічного шару вивчав давні культури, наштовхнувся на символ у контексті вмісту могил, отже, в тому місці культури, де звичай у зоні дії «священного, незмінного й непорушного» набув особливо жорстких і табуйованих форм. «Символ сформувався в могилах, і принаймні тут він зберігається найдовше. Те, що осмислюється, відчувається, про що безгучно молять під час поховання, не можна виразити словом, на нього можна лише багатозначно натякнути символом, пронизаним серйозністю перед лицем вічності. <...> Те, що римляни усунули символіку зі

³⁶⁵ Baudelaire, «Der Maler des modernen Lebens», S. 292. Поп. Manfred Koch, *Die Mnemotechnik des Schönen. Studien zur poetischen Erinnerung in Romantik und Symbolismus*, Tübingen 1988.

свого правового життя, засвідчує, наскільки молодими вони були на протигагу тисячолітній культурі Сходу»³⁶⁶.

Там, де лінії розвитку традиції більше неможливо реконструювати, обов'язково має постати фантазія. Тут ми знову ж таки звертаємося до згаданого вище розрізнення між письмом і слідом та їхнім формуванням — в описі Бахофена коротким шляхом інтуїції і довгим шляхом розуміння: «Існує два шляхи пізнання — далека, повільна, виснажлива комбінація розуму й коротка стежка фантазії, що долається з силою та швидкістю струму, яка відкриває старі рештки в єдиному безпосередньому погляді й доторкові, дозволяючи без зайвого посередництва схопити істину в одну мить» (11). З цими двома шляхами пов'язані дві моделі передавання й дві моделі медій пам'яті: безпосередня анамнеза, що діє через доторк або *подібність образів*, і опосередкована традиція, що спирається на *континуальність текстів*. Шо слабшою є одна з форм передавання, то більшого значення набуває інша.

Іманентна сила запам'ятовування образів так само перебуває в центрі досліджень Абі Варбурга та його кола. Виходячи з передумови «невпинного взаємонакладення образів і культурного цілого», цей дослідницький напрям відмежовується від усталеного академічного мистецтвознавства³⁶⁷. На протигагу більшості своїх колег Абі Варбург не виходив із самоочевидного існування образів, а натомість запитував про умови їхнього формування й передавання. Разом із близькими за своїми поглядами друзями й співпрацівниками він розробляв теорію образу, яка насамперед мала прояснити проблему образу як медіума пам'яті. Варбургів проект історії європейської образної пам'яті мав, зокрема, висвітлити «психологічний бік проблеми культури за доби Ренесансу»³⁶⁸. Відродження античності за Ренесансу для нього було підкріплено не текстами, а зображеннями. Він прагнув пояснити явище другого життя античної культури радше з погляду душевної необхідності, аніж зі свідомої освітянської волі Ренесансу й відновлення нормативного взірця античної культури. З цією метою він вима-

³⁶⁶ Johann Jakob Bachofen, «Lebensrückschau», у: H. G. Kippenberg, Hg., Mutterrecht und Urreligion, Stuttgart 1984, S. 11.

³⁶⁷ Edgar Wind, «Warburgs Begriff der Kulturwissenschaft und seine Bedeutung für die Ästhetik» (1931), у: Aby Warburg, Ausgewählte Schriften und Würdigungen, hg. v. Dieter Wuttke, Saecula Spiritalia I, dritte Auflage, Baden-Baden 1992, S. 401–417; тут: S. 406.

³⁶⁸ Fritz Saxl, «Die Ausdrucksgebärden der bildenden Kunst» (1932), у: Aby Warburg, Ausgewählte Schriften und Würdigungen, hg. v. Dieter Wuttke, Saecula Spiritalia I, dritte Auflage, Baden-Baden 1992, S. 426.

гав дистанціюватися від усвідомленого суб'єктивного вживання у форми й «зануритися в глибини пристрасного переплетіння людського духу з історичною матерією. Лише там можна виявити той штампувальний прес, що викарбував цінності вираження язичницького захоплення, що беруть свій початок у первинному оргіастичному переживанні: діонісійському Тіасосі»³⁶⁹. Варбург установив, що в цілому ренесансні митці послуговувались античними образними формами там, де вони намагалися посилити динамічний зміст і виразність своїх картин. Це спостереження підштовхнуло його до точного аналізу вираженого змісту античних образних формул у новочасному мистецтві. Він розумів образи як згорнуті жести, які не лише зберігають афективний потенціал культових або насильницьких дій, що лежать в їхній основі, а й уможливають постійне вивільнення нового.

Для Варбурга картини – це парадигмальні медії пам'яті. Сам він говорить про «пафосні формули», пов'язуючи їх із постійно повторюваними образними формулами, такими як рухливий образ німфи, яка грається з покривалом, що при кожному поверненні щоразу активізує первинно закарбований у цій постаті афективний потенціал. Разом із поновленням образної формули викликається щось більше від просто певного мотиву, пронизлива сила образу охоплює його енергетичну реактивацію. І це разом із символом, наповненим амбівалентним надлишком, він називав «енергетичною консервою». У людській пам'яті образам відповідає функція реле, коли вони повертають собі силу або, навпаки, зазнають у своєму значенні енергетичної інверсії. За Едгаром Віндом, спогад є «центральною історико-філософською проблемою для історика символів: не лише тому, що він сам становить інструмент історичного пізнання, а й тому, що їхні символи водночас містять у собі резервуари сил, що вивільняються в тій чи тій історичній ситуації»³⁷⁰.

Фриц Заксль чітко сформулював, наскільки широко слід мислити цю історію. Його слова можуть нагадати про Віко й Гердера, проте тут позначився безпосередній вплив роботи Дарвіна про «Вираження душевних поривань у людей і тварин»:

«Очевидно, що саме в образній мові жестів на противагу звичайній мові може бути переданий і передається запас, що залишився з давніх часів. Примітивні народи займалися тим, що вживу наслідували з цих вроджених пантомім усе те, що хотіли, виказуючи тим самим своєрідність

³⁶⁹ Цит. за Fritz Saxl, *Ausdrucksgebärden*, S. 430.

³⁷⁰ Edgar Wind, *Einleitung in die Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg*, X. 16-12-180

власного способу мислення. <...> З цієї живої традиції міміки та жестів утворилися фундаментальні типи образотворчого мистецтва. Цей спосіб мислення прояснює, яку вагому роль відігравали образотворчі жести в історії людського вираження. Вони залишаються хранителями ранніх стадій людської культури в історії»³⁷¹.

Уявлення про те, що культурне передання не лише забезпечує тривке продовження свідомого формування традиції, а й також може просочуватися в глибинні шари, де воно розгалужується, немов лабіринт, утворюючи недоступні порожнини, до Варбурга та Бахофена тривалий час захоплювало ще романтиків. Такий перебіг думки пропонується тоді, коли відбувається перехід від тексту як провідного засобу накопичення та носія передання до образу. Образи розвиваються – і це основна причина того, чому Бахофен і Варбург зосереджуються на символі, – в цілковито іншій динаміці передання порівняно з текстами. Якщо спробувати висловити це однією місткою формулою, то вони ближчі до сили закарбування пам'яті, ніж до інтерпретаційного потенціалу розсуду. Їхня безпосередня сила впливу дуже важко каналізується, сила образів шукає власних шляхів передання. Ця уявна перевага образів над текстами має бути проілюстрована на одному прикладі. Есеїст із дружнього кола англійських романтиків Чарльз Лем, скориставшись дитячою Біблією, зібрав чимало показових ситуацій щодо цього. Двотомне видання Стекгауза, що знаходилося в книжковій шафі його батька, як додаток до біблійних історій містило поруч із катехізисними прикладами аргументації також зображення, які набагато сильніше впливали на дитячу фантазію, ніж текст³⁷². Одне із зображень, що справило особливо глибоке враження на хлопця, показувало Семюела, котрого відьма викликала з глибин за допомогою заклинань:

«Цьому зображенню відьми, що викликала Семюела на поверхню <...> я зобов'язаний не моїми нічними страхами, пеклом мого дитинства, а формою й образом його випробувань. <...> Я залишався з цією книжкою протягом усього дня, розглядаючи її образи, неначе сни наяву, тоді як уночі, якщо можна так висловитися, я прокидався уві сні й спостерігав за втіленням своїх видінь. <...> Ці страхи дитячої фантазії були витворені не книжками, образами або розповідями забобонної челяді. Хоча вони могли підштовхувати їх у певному напрямі»³⁷³.

³⁷¹ Цит. за Fritz Saxl, *Ausdrucksgebärden*, S. 425–426.

³⁷² Thomas Stackhouse, *The History of the Bible*, 2 Bde., 1737. *Die Geschichte von der Hexe von Endor steht im Buch der Könige, I. Samuel 28*, S. 7–21.

³⁷³ Charles Lamb, «Witches and other Night Fears» (1823), y: *Essays of Elia*,

На противагу текстам образи зовсім інакше пристосовуються до ландшафту позасвідомого. Межа між образом і сновидінням залишається рухливою, при цьому образ вивисується до бачення й набуває власного життя. З переходом цієї межі змінюється статус образу, з об'єкта спостереження він перетворюється на суб'єкта випробувань. Лем був переконаний, що неймовірні страхи душі не були витворені певними образами або історіями, а передували їм, діставши від них лише специфічне вбрання. Силу, яка «анімує» образи уві сні, Лем називає «архетипами».

«Горгони, гідри й мерзенні химери – оповіді про Келено і гарпій – можуть бути легко перебільшені чутливою до забобонів свідомістю, але вони вже були тут. Вони є лише транскриптами, типами – тоді як архетипи перебувають у нас і вони вічні» (94). Після архетипів розуму – можна пригадати «*logoi spermatikoi*», або «вроджені ідеї», платоніків – романтики відкрили архетипи фантазії. Зумовлені ними сильні афекти не відсилають ані до конкретного власного досвіду, ані до почутих історій і побачених образів. Вони відсилають назад до наших тіл і мають коріння – як частина оснащення наших душ – у світі позаземного передіснування (95). Для Лема архетипи – транссуб'єктивно попередньо закарбовані образи, що належать до успадкованого оснащення людини. Для Лема без них сила впливу тих чи тих образів і уявлень залишається незрозумілою. На його думку, ця сила набуває чинності через нашарування конкретних образів або оповідей і певних антропологічних засадничих позицій, що походять від попередніх закарбувань у душі.

У наступній частині ми звернемося до трьох прикладів, що виявляють значення образів у культурній та індивідуальній пам'яті. У центр уваги тут іконізація й інсценізація жіночого.

3. Образи жінки у чоловічій пам'яті

Мона Ліза як Magna Mater (Волтер Пейтер)

Коли ірландський поет Вільям Батлер Єйтс отримав доручення стати редактором оксфордської антології сучасної поезії («*The Oxford Book of Modern Verse*»), він відкрив її віршем, який мав назву «Мона Ліза». При цьому йшлося про вірш, який був не створений, а знайдений, місцем знахідки якого була глава, присвячена Леонардо да Вінчі, з книги Волтера Пейтера «*The*

Renaissance»³⁷⁴, що побачила світ 1873 р. Границі обраного уривка вже були, так би мовити, перфорованими, оскільки виражене екстатичною мовою бачення чітко вирізнялося на тлі критично-рефлексивного характеру навколишнього тексту. Роздуми Пейтера щодо образів у мистецтві італійського Ренесансу, як і дослідження Варбургового кола про європейську образну пам'ять, виходять із припущення про позасвідому колективну пам'ять. З цього погляду індивіди й культурні традиції є елементами всеохопної пам'яті людства. Якщо в лінійній послідовності історії епохи й культури наслідують одна одній, руйнують і забувають, то у вимірі пам'яті вони накладаються одна на одну як шари та можуть бути зібрані й пов'язані одна з одною як ремінісценції. Цей архів пам'яті людства Пейтер називає «House of Beautiful» (Дім прекрасного), в якому зберігаються видатні мистецькі твори. В образі Мони Лізи оглядач знаходить конкретизацію цієї кумулятивної пам'яті, ущільненої до рівня загадки. Замість архіву тут радше слід було б вести мову про палімпсест культурних епох у тому самому значенні, яке Де Квінсі розвинув у своєму тексті про палімпсест людського мозку. Ступені розвитку культури проминають один за одним, без завершення в артикульованій пам'яті свідомої традиції, а також без того, щоб бути цілковито забутими. «Всі думки та досвід світу доклали щось до формування цих течій, щоб надати благородним вираженням види мого образу: тваринний потяг Еллади, хтивість Рима, замріяне життя середньовіччя з його священним честолюбством і романтикою лицарського кохання, повернення язичницького світу чуттів, злочини Борджіа»³⁷⁵.

Обраний Єйтсом уривок безпосередньо прилягає до цієї цитати, і він надав йому такий вигляд:

Mona Lisa
 She is older than the rocks among which she sits;
 Like the Vampire,
 She has been dead many times,

³⁷⁴ Walter Pater, *The Renaissance. Studies in Art and Poetry*, Portland 1902. Поп. Carolyn Williams, «Myths of History: The Mona Lisa», у: там само, *Transfigured World. Walter Pater's Aesthetic Historicism*, Ithaca and London 1989, p. 111–123.

³⁷⁵ Walter Pater, *The Renaissance. Studies in Art and Poetry* (1873), New York / Toronto 1959, p. 90; тут цит. за німецьким перекладом В. Шюлермана у: *Femme fatale – Sexualität und Herrschaft*, hg. v. Gerd Stein, Frankfurt a. M. 1985, S. 67.

And learned the secrets of the grave;
 And has been a diver in deep seas,
 And keeps their fallen day about her;
 And trafficked for strange webs with Eastern merchants;
 And, as Leda,
 Was the mother of Helen of Troy,
 And, as St Anne,
 Was the mother of Mary;
 And all this has been to her but as the sound of lyres and flutes,
 And lives
 Only in the delicacy
 With which it has moulded the changing lineaments,
 And tinged the eyelids and the hands³⁷⁶.

Мона Ліза

Вона старша за скелі, серед яких вона силить;
 Як вампір,
 Вона вмирала багато разів,
 І пізнала таємниці могили,
 І занурювалася в морські глибини,
 І зберігає в собі день їхньої загибелі,
 І подорожувала дивними павутинами шляхів зі східними
 купцями;
 І, як Леда,
 Була матір'ю троянської Єлени,
 І, як свята Анна,
 Була матір'ю Марії;
 І все це було для неї лише звуком лір і флейт
 І живе
 Лише у витонченості
 Сформованих усім цим мінливих рис
 І легких тіней на повіках і руках.

Текст, що йде за віршем і пояснює його, належить до традиції екфрази — літературного образного опису, який повертає образний медіум у письмо, але у такий спосіб, який відкриває читабельність письма сутестії образу. Предметом вірша є не опис образу, а вплив цього образу на споглядача, або, інакше кажучи, конструкція жіночого образу в очах спостерігача-чоловіка³⁷⁷. Під

³⁷⁶ The Oxford Book of Modern Verse 1892–1935, hg. v. W. B. Yeats, Oxford I. Aufl. 1936, 1966, I.

³⁷⁷ У своїй статті «Мона Ліза — “загадкова жінка” як “жіночий фантом чоловіків” у Fin de Siècle (Кінці століття)», у: Lulu, Lilith, Mona Lisa. Frauenbilder der Jahrhundertwende, hg. v. Irmgard Roebing, Pfaffenweiler 1989, S. 139–156 Урсула Ренер подає ще кілька прикладів установалення Мони

цим поглядом Леонардова Мона Ліза перетворюється на дзеркало культурного позасвідомого. Втаємничено-усміхнений образ жінки є окультним медіумом, який викликає дух вічної жіночності у нескінченних описах-літаніях.

Споглядання образів тут відіграє роль медитативної, гіпнотичної техніки, яка цілком у Варбурговому дусі має привести до підземель позасвідомої колективної пам'яті. Від просвітленого підводного образу споглядач може поринути тут у лихоманку фантазії («немов у слабкому світлі під водою» (as in some faint light under sea) – цей рядок із Пейтерового тексту передує згаданому уривкові). В цьому запаморочливому трансі образ Мони Лізи перетворюється на інкарнацію *magna mater*³⁷⁸, яка своєю чергою прирівнюється тут до надісторичного та немислимого. В різкому протиставленні до чоловічих елементів культури, що були вписані до свідомої культурної пам'яті через незмінні імена й історичні подвиги – про них вірш мовчить, проте цей вимір слід мати на увазі як контрастне тло, – текст прирівнює жіноче до безначального, наскрізного, надчасового. Вічножіноче є воднораз і вічно тривалим, фігурою перед- і постісторії, тим, що їй передувало, і тим, що відбудеться після неї.

Перші сім рядків локалізують подане у вірші у вимірі простору й часу: «Вона старша за скелі, серед яких вона сидить». Потенціал Ренесансу подолати забуття в історії сприймається як окультна сила, що ставить Пейтерову Мону Лізу поруч із вампіром і повсталим з могили мерцем. Усі вони є жаскими образами, оскільки їм відомі таємниці поховань і глибин. У цьому взаємозв'язку з темним і демонічним полягає як неподоланна чужість, так і приваблива сила жіночого. Чужість жіночого пов'язана з морем, що розливається в ньому як у вертикальному напрямі глибин, так і в горизонтальному – широт: «І занурювалася в морські глибини, / І зберігає в собі день їхньої загибелі, / І подорожувала дивними павутинами шляхів зі східними купцями». Подальші рядки локалізують подане у вірші у вимірі міфу й мистецтва. Жінка тут є іншим не лише як утілення того, чого чоловіча культурна пам'ять намагалася позбавитися, що вона втрачала, забувала й придушувала. Вона є іншим насамперед як скороминуще, а тому вічно недосяжне; вона є фундаментом, на якому були зведені чоловічі

Лізи як ікони модерну. Вона зазначає щодо цього: «Можна говорити про те, що “Мона Ліза” взагалі є прикладом перетворення портрету на образну проєкцію модерної потреби в міфі» (С. 189).

³⁷⁸ Велика матір (*лат.*). – *Прим. ред.*

цивілізації. Як Леда, вона «породжує» падіння Трої й заснування Рима; як св. Анна – історію християнства. Культурні кола античності, середньовіччя й Ренесансу стають концентричними і врешті-решт замикаються в образі вічно жіночого початку. В ньому кінець зустрічає початок: «Hers is the head upon which all “the ends of the world are come”»³⁷⁹, – говориться в прихованому цитуванні з I Кор. 10:11. Вона є образом постісторії, сумою історії та її наслідків. У місці, де перетинаються одне з одним немислимий початок і герменевтична надлишковість естетичної рефлексії, все, що минуло, обертається симультанним накопиченням вічного теперішнього.

В останніх рядках вірша інсценується перспектива повороту; після того як очі споглядача достатньо відпочили на важких, стомлених очах Мони Лізи, тепер на якусь мить він може подивитися *ними*. Це погляд з нескінченної відстані, який сприймає найглибші потрясіння історії й циклічне переродження людської психе, в якому досвід страждання та насильства відгукується у ніжному звучанні й декоративному плині слів: «І все це було для неї лише звуком лір і флейт». Наприкінці відбувається трансубстанціалізація всього скарбу страждань історії в мистецтво, яке естетично виправдовує життя. Воно відбивається в поверненні до образу та зверненні до витонченості й красномовної деталі: «І все це <...> живе / Лише у витонченості / Сформованих усім цим мінливих рис / І легких тіней на повіках і руках». Цьому поворотові до естетичної сублімації відповідає також «поклоніння перед незначним», тобто фізіогномічний погляд, який прагне визначити неприступну глибину та сутність чужого образу в незначних деталях.

Отже, між образом і письмом встановлюється особливий взаємозв'язок. Завдяки екфразі з Пейтера образ набуває значення, обтяжений спогадом. Через відповідний дискурс обираються певні образи, які при цьому наповнюються значенням і закарбовуються у культурній образній пам'яті. Мона Ліза, стилізована під секулярну ікону модерного мистецтва, в цьому випадку є

³⁷⁹ «Її голова – голова, що “досягла [всіх] останніх часів”» (англ.). У попередніх рядках ідеться про те, що Пейтер, відвідуючи Лувр, кожного разу зупиняється перед «Моною Лізою» і повторює про себе вищенаведені у формі вірша слова. Далі він звертається до друга, говорячи про те, що цей образ – утілення чоловічих бажань протягом тисячоліть. Наведені слова є відповіддю друга. Він цитує Біблію, звісна річ, за версією короля Джеймса. Сучасні переклади цього уривка значно відрізняються. – *Прим. ред.*

показовим прикладом. Однак саме це табування перетворює її на мішень іконоборних жестів, які спрямовуються не проти образу як такого, а проти його місця в пантеоні шедеврів. Коли Марсель Дюшан домалював на репродукції картини вуса, тим самим він одним махом спустошив ті накопичені нашарування культурної пам'яті образу, до яких доклались і тексти на кшталт Пейтерових.

Коханець як колекціонер (Марсель Пруст)

Пейтер захоплювався картиною Леонардо як загадковим образом поміж сном та історичною дійсністю. Однак це звуження реальності й фантазії здійснювалося для Пейтера не у погляді споглядача, а вже у погляді митця. В межах тексту він висловлює думки з приводу взаємозв'язку між художником і моделлю: «Який зв'язок існував між живою флорентійкою і цим витвором його помислів? І в якій утаємниченій спорідненості одне з одним виростають особистість і сновидіння – такі віддалені одне від одного й водночас такі близькі?»³⁸⁰. Це запитання може слугувати гаслом для наступного прикладу образної пам'яті, який я запозичую з першої частини Прустового роману «У пошуках втраченого часу». В цьому тексті описується любов молодого естета Свана до Одети. У романі замальовується портрет коханця як захопленого мистецтвом колекціонера. Особливість цього кохання до не надто освіченої й вже не першої свіжості кокетки полягає в тому, що джерела захоплення тут знаходяться не стільки в особистості, скільки в уявних інсценізаціях. Одним із джерел такого уявного захоплення є ревності внаслідок драматизованого погляду на коханку як на дійову особу змови, а другим – ідеалізація коханки за допомогою засобів мистецтва. Коли Одета одного разу схиляється над гравюрою, яку приніс Сван, стається так, що закохана у випадковій розслабленій позі споглядання несподівано змінює свій образ: «Тут Сван раптом утледів, що вона дивовижно схожа на образ Сепфори, дочки Іофора, з фрески у Сикстинській капелі»³⁸¹. Тож образ споглядача своєю чергою сам перетворюється на образ. Образне сприйняття відкриває кохану для Свана у новому світлі: «Відтепер він поцінував обличчя Одети не за більш-менш рум'яний колір її щік або за її суто тілесну ніжність...

³⁸⁰ Pater, *The Renaissance*, p. 131.

³⁸¹ Marcel Proust, *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit*. In *Swanns Welt* 2, S. 197.

але як майстерно виконане, прекрасне плетиво ліній, які простежував його погляд... неначе її власний портрет, який уперше чітко і ясно окреслював її тип» (298).

Прустів «майстерно виконаний, прекрасний малюнок» нагадує Пейтерову «delicacy» (витонченість) і «changing lineaments» (мінливі риси). У цьому перетворенні жінки на твір мистецтва йдеться не про ідеалізацію в тому сенсі, що все особливе й індивідуальне стає жертвою загального й ідеального. Радше особливе саме підноситься до статусу загального. Взаємне змішування мистецтва й життя уможлиблюється завдяки тому, що митці споглядають той самий «своєрідний плин дійсності й життя», який письменник позначає як «певний різновид модерності»³⁸². Відтак уявний обмін між образом і живою особистістю є взаємним; остання може угледіти в образі «натяки, що оновлюють і передракують», а образ завдяки особистості може досягти «загального значення» (298). Відповідно до цього ідеалізація означає не зміщення значення від А до В, а радше взаємну семантичну або еротичну зарядку А і В: «і якщо він без сумніву надавав творінню флорентійця такої цінності лише тому, що в ньому віднайшов її, то, з іншого боку, ця схожість також надавала їй особливої краси й робила її для нього дорожчою» (298). У цих переходах і взаємопроникненнях між образом і особистістю запалюється й оновлюється любов. Вона посилюється через тертя, яке постає внаслідок того, що погляд не падає безпосередньо на об'єкт бажання, а проходить крізь фантастичну інсценізацію: Сван жадає ту сутність, перед якою вклонявся також Ботічеллі, відчуваючи задоволення від того, що його бажання узгоджується з його «суворим художнім смаком» (299). При цьому забуття, як підмічає оповідач, постає тільки тоді, коли межі естетичного сприйняття й еротичного розчиняються одне в одному в тому місці, де споглядання переходить у доторк і естетична дистанція може заблокувати любовний потяг. Можна сказати, що Сван «забуває», що мистецтво й кохання у певних моментах знову мають відділитися одне від одного.

Результат іконізації полягає для нього в іншому; це здобуток певності у полі безпросвітнього сумніву. «Поняття “флорентій-

³⁸² Показово, що Пейтер говорить про модерність у тому ж контексті. Абзац, з якого Сйтс зробив вірш, завершується реченням: «Certainly Lady Lisa might stand as the embodiment of the old fancy, the symbol of the modern idea» (Звісно, Леді Ліза може постати як втілення давнього образу, символ сучасної ідеї). Pater, *The Renaissance*, p. 133.



Сандро Ботічеллі «Сепфора, дочка Іофора, біля джерела»

ського шедевра”» зробило Свану (як зазвичай кажуть) велику послугу» (299). По-перше, іконізація означає здобуття певності та сили. Завдяки перетворенню на ікону неупорядковане розмаїття живої особистості може бути закріплене й у подальшому в певному порядку інтегроване до чоловічої уяви. По-друге, вона означає підвищення цінності: завдяки перетворенню на ікону Сван стає впевненим щодо того, що те, чим він хотів володіти, має найвищу цінність і що тим, що має найвищу цінність, він володіє. При цьому принципова невимірюваність людських сто-

сунків переводиться в буржуазні категорії цінності й власності. Утім, переведення водночас означає і підміну:

«Замість фотографії Одети він поставив на своєму робочому столі репродукцію дочки Іофора. <...> Непевний потяг, що притягує нас до шелевра, який ми можемо споглядати, тепер, коли він пізнав утілений оригінал дочки Іофора, перетворився на бажання володіти, якого в ньому спочатку не могла викликати Одета своїм тілом. Достатньо довго споглядаючи Ботічеллі, він почав думати про “свого” Ботічеллі, який ставав для нього дедалі гарнішим; і підносячи фотографію Сепфори ближче до себе, він вірив, що пригортає до серця Одету» (300).

Текст помножує тут той рівчак, про який оповідач стверджував, що він був «забутий» Сваном: рівчак між насолодою мистецтвом і любовним потягом. Володіння плоттю заміщується володінням колекціонера мистецтва, кохана — оригіналом закоханого, сформованого завдяки оригіналу митця. Більш кружного шляху годі вигадати: Сван закарбовує фотографію на серці, що помножує оригінал картини; однак оригінал образу в його очах є не чим іншим, як копією оригіналу, який зветься Одетою й перебуває у власності коханця. Так за часів свого технічного репродукування мистецтво може перетворитися на втілення автентичного досвіду.

*Реконструктивна та вибухова образна пам'ять
(Джеймс Джойс)*

В оповіданні «Мерці» зі збірки «Дублінці» (1914) Джеймса Джойса кульмінація сюжету являє собою цілковито нову форму образної пам'яті. Тут із характерною увагою до деталей оповідається про званий вечір, на якому дві старі дами та їхні племінниці в Дубліні шороку влаштовують для своїх друзів новорічний прийом. З-поміж інших серед довгоочікуваних гостей перебувають Габріел Конрой і його дружина Грета. Габріел, естет і провінційний мистецький оглядач із бажанням вищого, знову успішно відіграв свою роль на цьому вечері: він потурбувався про дещо ексцентричних гостей і в кульмінаційну мить вечерки виголосив перед трьома господинями просто-таки дивовижну промову.

Зосередимося на останньому фрагменті оповідання, в якому фокус звужується докола подружньої пари Конроїв. Уже давно за північ, почесне товариство має от-от розійтись. У той час як перед будинком зі сміхом і гуркотом роз'їжджаються карети, Габріел, уже одягнений у пальто з шаллю докола шиї, затримується на східцях. Нагорі, в напівтемряві, він помічає образ,

в якому лише з другого погляду розпізнає власну дружину: «Це була його дружина. Вона зіперлася на перила і, здавалося, до чогось прислухалася. Габрієла приголомшила нерухомість її образу, і він напружив слух, аби щось почути. Проте він не почув майже нічого, крім сміху й шуму розмови в дверях, окремих акордів на роялі, що донеслися згори, декількох нот, проспіваних чоловічим голосом»³⁸³.

Напружуючись, аби вхопити щось від мелодії, яка долинала згори, Габрієл водночас цілковито поринає в захопливе споглядання своєї дружини. «В її позі відчувалася вразливість і втаємниченість, так, наче вона була символом чогось незвіданого. Він запитав себе, символом чого є ця жінка, що зіперлася в цій темряві на перила, прислухаючись до віддаленої музики? Якби він був художником, він би зобразив її у цій позі на полотні. Її блакитний фетровий капелюх гарно б відтіняв пофарбоване у бронзовий колір волосся, а темне полотно її спідниці становило контраст до світлішого верху. Він би назвав цю картину “Далека музика”, якби він справді був художником» (207). Після закриття вхідних дверей, звуки стають голоснішими. Це стара ірландська пісня, в якій ідеться про дощ, холод, любов і смерть. Тенор, який через сильну хрипоту цього вечора відмовлявся співати, жалісно виконує її непевним, переривчастим голосом, з одного боку, через власне нездужання, з другого — через те, що не може точно пригадати слова пісні. Коли ті, хто вже був від'їхав повертаються і починають слухати його, він раптово припиняє співати. Далі відбувається розмова про сніг, холод і протяг, в якій Габрієл не бере участі, оскільки він і досі не може відірвати очей від своєї дружини. Вона видається йому неймовірно замріяною й тому ще більш жаданою.

Наступним етапом є повернення до готелю. Читач переживає його з перспективи еротично піднесеного Габрієла, чий асоціації та спогади сплітаються в довгоочікуване любовне єднання. Проте в мить, коли це єднання має відбутися, між подружжям розгортається прірва. Габрієл переживає прикрий досвід, що саме тієї миті, коли він почував цілковиту єдність із коханою, вона була ніби віддаленою від нього на десятки миль. Виявляється, що стару ірландську пісню колись полюблив наспівувати приятель, а також земляк Грети в юності. Тепер давно забутий образ знову виринув їй перед очі, не втративши своєї сили, попри стільки років. Вона знову побачила перед собою схудлого юнака, який

³⁸³ James Joyce, *The Dead*, у: *Dubliners* (1914), Harmondsworth 1976, p. 207.

тоді не хотів пережити майбутньої розлуки й провів ніч під дощем, що коштувало йому життя. «Я бачу перед собою очі – так ясно, так ясно! – він стояв біля краю стіни і там росло дерево» (218). Дерево є загадковою деталлю, недоречно доданою наприкінці, що порушує синтаксис речення. За логікою оповідання воно не відіграє жодної ролі, проте за логікою образної пам'яті воно важливе, оскільки підтверджує точність і автентичність безпосередньо відновленого образу сприйняття. Щодо цього можна знову пригадати Луца Нітгаммера: глибоко закарбовані образи можуть «часто відображатися з великою точністю»; поміж тим самі по собі вони не мають «наративної структури й не переводяться в смислові висловлювання»³⁸⁴.

Джойсове оповідання має назву «Мерці». Одним із них є Майкл Фюрей, палкий друг юності. Проте живі виявляють себе як мертві з не меншою інтенсивністю, ніж справді померлі. Габріел Конрой є контрастним щодо нього образом. Він вирізняється непевністю, самозахистом і жагою до володіння, цілком імовірно, що його образ був інспірований чеховським оповіданням «Людина у футлярі». В своєму оповіданні Джойс спромігся зіштовхнути одне з одним дві протилежні форми образної пам'яті, які можна віднести до теорії пам'яті Ніцше, з одного боку, та Фройда, з другого. Образи пам'яті Габріела близькі до *témoigne volontaire*³⁸⁵; вони формуються в свідомості й спрямовуються волею. Трансформація його дружини в образ під назвою «Далека музика» виявляє в ньому раціонального композитора. Еротична налаштованість підкоряє його внутрішній потік образів цій події, що передчувається. Він збуджено пригадує всі сцени, що живлять його теперішнє жадання, й за своєю волею забуває ті, що йому протистоять. «Хвилини їхнього таємного спільного життя запалали, наче зірки, в його пам'яті. <...> Він зажадав нагадати їй про ці хвилини, змусити її забути тьмяні роки їхнього співіснування й пам'ятати лише про ці екстатичні моменти» (210 f.). Поводження Габріела зі своєю пам'яттю скоординоване з його волею і діями: «примушують мовчати пам'ять перед сильнішим світлом мети» (*quenching memory in the stronger light of purpose*),

³⁸⁴ Lutz Niethammer, «Fragen – Antworten – Fragen», у: Lutz Niethammer und Alexander von Plato, Hgg., «Wir kriegten jetzt andere Zeiten». Auf der Suche der Erfahrung des Volkes in nachfaschistischen Ländern. Lebensgeschichte und Sozialkultur in Ruhrgebiet 1930–1960, Band 3, Berlin, Bonn 1985, S. 405.

³⁸⁵ Довільна пам'ять (*фр.*) – Прим. ред.

як про це сказано в Джордж Еліот³⁸⁶. Ця образна пам'ять відповідає Мелеті, напруженому станові свідомості, націленому на певні дії, який увиразнює лише ті елементи минулого, які сприяють очікуванню щодо майбутнього³⁸⁷. Габріел цілковитий володар власної образної пам'яті, він суверенний режисер своїх відчуттів, спогадів та імпульсів. Ніщо не випадково підпорядкував ці властивості пам'яті парадигмі чоловічої сексуальності. Воля до влади й статевого акту не надто відрізняються одне від одного; обидві мають один і той самий «аромат»: «Варто лише уявити чоловіка, охопленого палкою пристрастю до жінки або до великої думки, що тягнуть його уперед: як одразу змінюється для нього світ! <...> Так само, як дієвець, за виразом Гете, завжди безсовісний, так само і він завжди безпам'ятний; він забуває все заради того, щоб досягти чогось одного, він несправедливий щодо того, що залишається позаду, і знає лише одне право, право того, що має статися»³⁸⁸.

У драматичній кульмінації оповіді Грета з об'єкта чоловічого бажання перетворюється на суб'єкт пригадування, точніше, на об'єкт виверження її власних спогадів. Грета стає жертвою *mémoire involontaire*³⁸⁹. Спогад сам по собі стає агентом, що раптово проривається до свідомості, підриваючи всі моделі волі й бажання. Двигуном такого спогаду є провина. За Фройдом, це спричинює редукцію «забуття вражень, сцен, переживань у більшій частині

³⁸⁶ George Eliot, *The Mill on the Floss* (1980), Harmondsworth 1994, p. 315: «So it has been since the days of Hecuba and of Hector, tamer of horses: inside the gates, the women with streaming hair and uplifted hands, offering prayers, watching the world's combat from afar, filling their long, empty days with memories and fears; outside, the men, in fierce struggle with things divine and human, quenching memory in the stronger light of purpose, losing the sense of dread and even of wounds in the hurrying ardour of action».

Джордж Еліот «Млин на Флосі» (1980): «Так воно ведеться від часів Гекуби й Гектора, приборкувача коней: всередині огорожі простоволосі жінки піднімають руки в молитві, здалеку дивлячись на битву, що вражає світ, і заповнюючи довгі пусті дні спогадами й страхами; ззовні – чоловіки в жорсткій боротьбі з речами божественними й людськими, примушують мовчати пам'ять перед сильнішим світлом мети, втрачаючи почуття страху і навіть не відчуваючи ран у запалі блискавичних битв». – *Прим. ред.*

³⁸⁷ Щодо Мелеті, дочки Мнемозини, пор. Reinhart Herzog, «Zur Genalogie der memoria», у: *Memoria, Poetik und Hermeneutik XV*, München 1993, S. 3–8. Герцог передає Мелету як «відчуття чогось».

³⁸⁸ Friedrich Nietzsche, *Unzeitgemäße Betrachtungen*. 2. Stück: Von Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben. In: *Sämtliche Werke*. Band I, S. 254.

³⁸⁹ Мимовільна пам'ять (*фр.*). – *Прим. ред.*

до їхньої “затримки”»³⁹⁰. Якщо спогад Габрієла супроводжувався заспокійливим і віддалено-естетичним спогляданням образу, то спогад Грети був викликаний акустичним сигналом. У Джойса, який інсценізував обидва спогади у специфічно-гендерній конфігурації, усвідомлений спогад постає в очах чоловіка, тоді як мимовільний, навпаки, відлунує у вухах жінки. Вуха пасивний орган, воно надає чуттєвим враженням безпосереднього поштовху, тоді як очі вільніші у формуванні свого предмета. Так само непереможно, як постають акустичні враження, з глибини душі підіймається забутий образ, щоб відбитися на поверхні свідомості. Він був прихований протягом десятиліть, до того як якийсь випадковий імпульс знову його вивільнив. Наприкінці оповідання Габрієла охоплює здивування: «та, що лежала поруч із ним, так багато років поспіль приховувала в своєму серці образ очей свого коханого, коли він їй сказав, що більше не хоче жити» (219). У пам'яті недоступно для свідомості консервується те, що колись мало найвищу інтенсивність переживання, і воно продовжує існувати поза царством волі в забутті, допоки через потрясіння раптово не повертається знову.

Образна пам'ять в такій самій мірі «оформлює», в якій і «пробуджує настрій»³⁹¹. У випадку Джойсового Габрієла Конроя, який з насолодою маніпулює своїми спогадами, так само як і Прустового Свана, котрий впливає на свої почуття через уявну інсценізацію, спогад зображується як такий, що перебуває в активному розпорядженні героїв-чоловіків. Цей спогад може бути позначений як «Мелета» й пов'язаний з теорією пам'яті Ніцше. Протилежним полюсом реконструктивної пам'яті є вибухова, пасивна форма досвіду пригадування, яку можна проілюструвати прикладом Джойсової Грети Конрой. У своїй послабленій формі це і є шукана й досліджена Прустом *mémoire involontaire*. Там, де вивільнення спогадів поглиблюється й надалі через провину й витіснення, набуває чинності теорія пам'яті Фрейда. Із Фрейдом Варбурга пов'язує інтерес до енергетики забутих і витіснених спогадів. Якщо Фрейд, за винятком його пізньої роботи — дослідження про «Мойсея і монотеїстичну релігію» (1939), обмежив

³⁹⁰ Sigmund Freud: «Erinnern, Wiederholen, Durcharbeiten», y: *Gesammelte Werke*, Bd. 10, S. 126–136.

³⁹¹ Edgar Wind, «Warburgs Begriff der Kulturwissenschaft und seine Bedeutung für die Ästhetik» (1931), y: *Aby Warburg, Ausgewählte Schriften und Würdigungen*, hg. v. Dieter Wuttke, *Saecula Spiritalia I*, dritte Auflage, Baden-Baden 1979, S. 406.

свої студії індивідуальним, Варбург хотів розкрити колективний бік цього феномена. При цьому він замінив споглядальне вживання мистецтвознавства вимогою заново відкрити «давно похований комплекс». Мистецтвознавець має не просто споглядати, він має пригадати. Бачення Мони Лізи Волтером Пейтером може слугувати прикладом цього підходу до образу, заснованого на пригадуванні; однак цей підхід розчиняється в суб'єктивному спогляданні знавця, який вважає себе пророком і який має набагато менше спільного з прагненням до наукового методу, ніж Варбург і його коло.

IV ТІЛО

Ноги й руки повні поснулими спогадами.

Марсель Пруст.
У пошуках втраченого часу. Віднайдений час

There is no escape from yesterday because yesterday has deformed us, or been deformed by us.³⁹²

Семюел Бекет. Пруст; Три діалоги

I. Написи на тілі

На початку книги згадувалась історія про Симоніда, яку Цицерон вважав легендою про заснування мнемотехніки. Менш відома інша історія, в якій так само мотив руйнування будинку поєднується з надзвичайною здатністю до запам'ятовування. Наскільки я знаю, історія Мелампода ще ніколи не пов'язувалася з історією Симоніда. Брат Мелампода, який володів даром провидця, попросив його вкрасти биків Іфікла. Він погодився на це, добре усвідомлюючи, що може через це потрапити до полону на цілий рік. У версії Аполлодора оповідується далі: «Коли рік уже майже добіг кінця, він почув шурхіт короїдів у віддаленому закутку горища (які промовляли одне до одного). Один [з черв'яків] запитував, скільки балок на даху вони вже перегризли, інший же відповідав, що їм залишилося ще трохи. Скоро він забажав перелізти до іншої будівлі. Тільки-но це сталося, як попереднє житло завалилося».

Тут також після першої частини про обвал даху й дивовижне врятування в наступній частині ідеться про проблему пам'яті та її розв'язання. В цьому місці Філак, батько Іфікла, звертає увагу на Мелампода, обіцяючи йому свободу за умови, що той дізнається про засіб, який допоміг би його синові впоратися з безпліддям. Мелампод, який відкриває, що безпліддя походить від витісненого спогаду, може запропонувати дієву терапію.

³⁹² Не можна втекти від минулого, тому що минуле деформувало нас або ж ми деформували минуле (*англ.*). — *Прим. ред.*

«Філак здивувався і, дізнавшись, що перед ним стоїть найкращий провидець, подарував йому свободу й почав питати, яким чином у його сина Іфікла можуть народитися діти. Мелампод пообіцяв дати пораду за умови, якщо він отримає биків. Після цього він приніс у жертву двох биків, розрізав їх на шматки та почав кликати птахів. На цей поклик прилетів шуліка, від якого пророк дізнався, що колись давно Філак холостив на полі баранів, і поклав закривавлений ніж біля Іфікла. Коли хлопець відчув страх і втік, він устроїв ніж у священний дуб, і той миттєво заріс корою».

Провидець відкриває дитячий травматичний досвід, який залишався витісненим протягом довгих років і чийм предметним корелятом є ніж, врослий у дуб. Так само, як і ніж, що залишився в дубі, спогад стабілізується у «крипті» свідомості й стає недоступним. Слід цієї прихованої пам'яті відповідає тілесній симптоматиці безпліддя, що виявляється у дитячому страху перед кастрацією. Цей випадок тілесної пам'яті важко описати інакше, ніж за допомогою фрейдистських понять; натомість терапія набуває тут форм, які не мають нічого спільного з психоаналізом: «Шуліка додав, що коли ніж буде знайдено знову, з нього потрібно зіскрегти іржу і давати пити її Іфіклові протягом десяти днів, щоб той потім зміг народити сина. Це і був той засіб, про який Мелампод дізнався від шуліки. Ніж знайшовся, і після того як Іфікл пив зіскребену іржу протягом десяти днів, доля послала йому сина»³⁹³.

Тілесні написи постають унаслідок довгої звички, через не-свідоме накопичення й під тиском насильства. Їм властиві водночас стабільність і недоступність. У залежності від контексту вони витлумачуються як автентичні, настійливі або шкідливі. Особливу роль в їхньому описі відіграє матеріальна структура пам'яті. Вже Платон і Аристотель поставили надійність і тривалість закарбування в залежність від твердості матеріалу. Поверхня воску може бути одразу розгладжена знову, наче на ній і не було слідів, глина має бути опалена, тоді як кам'яна обробка найвитратніша та найстійкіша. Навіть письмові знаки, вигравірувані на камені, можуть вивітритись або бути стертими силоміць, проте при цьому все одно залишається видимим власне слід від акту стирання, як у випадку картуші Ехнатона, чие ім'я стало

³⁹³ Грецький міфологічний світ. Apollodors Bibliothek, пер. Chrastian Gottlob Moser und Dorothea Vollbach, Bremen/Leipzig 1988, S. 32–33. Я дякую Герхардові Бауді за коректуру перекладу.

жертвою *damnatio memoriae*³⁹⁴ на всіх єгипетських монументах. У єврейській Біблії говориться не про «сутність душі», а про «дошки серця», коли йдеться про акт надійного закарбування. Те, що записується на найбільш внутрішньому, неможливо знищити, тому що його неможливо перевести в зовнішнє. В цьому сенсі Єремія використовує образ серця як поверхні для письма, коли дозволяє промовити через себе Богові: «...вкладу закон мій у їхнє нутро й напишу його у них на серці»³⁹⁵ (Єремія 31, 33).

У Шекспіровому «Гамлеті» це внутрішнє знову перетворюється на зовнішнє у драматичній сцені, що унаочнює внутрішню подію пригадування через об'єктивний корелят акту письма. Однак це відбувається в такий спосіб, що найбільш внутрішнє однієї миті перетворюється на найбільш зовнішнє й чуже. У Гамлета дошкам душі відповідає нотатник, який студент із Вітенберга носить із собою і який він витягає з кишені у найвирішальніші моменти драми як *aide mémoire*³⁹⁶. При цьому письмова метафора пам'яті виразно виводиться на сцену. В нічній зустрічі Гамлета з духом його померлого батька він перетворюється на адресата складної звістки, що зрештою виливається у зобов'язання помсти. Після цього дух прощається зі словами «Adieu, adieu! Hamlet, remember me». Цієї миті Гамлет непритомніє; він має сам знайти в собі достатньо сили й хоробрості, щоб не розпастися на друзки під «враженням» від видіння та його слів: «Hold, hold, my heart!». Від серця як найглибшого осідку пам'яті він звертає до голови: «Remember thee! Ay, thou poor ghost, while memory holds a seat / In this distracted globe. Remember thee!»³⁹⁷. Недостатньо того, що він двічі повторює дещо змінені прощальні слова духа, він має їх також записати. Отже, акт пам'яті перетворюється на сцену письма:

За тебе пам'ятать?
 Так, бідна тінь, аж доки пам'ять блудить
 В цій черепку. За тебе пам'ятать?
 Ще б пак! З табличок пам'яті моєї
 Зітру дотла всі записи пусті,

³⁹⁴ Тут: засудження до забуття (*лат.*). — *Прим. ред.*

³⁹⁵ Переклав І. Хоменко. — *Прим. пер.*

³⁹⁶ Допоміжна пам'ять (*фр.*). — *Прим. ред.*

³⁹⁷ «Прощай, Гамлете! Пам'ятай про мене...» «Стой, стій, серце!..» «Про тебе пам'ятати! Так, бідний дух, допоки пам'ять житиме у цій розбитій кулі. Про тебе пам'ятати!» (*англ.*). — *Прим. ред.*

Всю мудрість книжну і усе минуле,
 Всі молодості й досвіду відбитки;
 Тепер це мало важить. А віднині
 У книзі мозку запис лиш один –
 Твій заповіт. (Пер. Л. Гребінки)

Коли Гамлет говорить про «табличку пам'яті моєї» (*table of my memory*), він водночас унаочнює цю метафору завдяки тому, що витягає щось із кишені для запису, а саме те, що він називає «*my tables*». Про «записники» (*table-books*) уже йшлося в контексті Шекспірового 77-го сонета; так при дворі називали книжки з порожніми сторінками, які дарували одне одному для того, щоб занотовувати в них різні варті запам'ятовування максими та вірші. Однак у Шекспіровій сцені цей «записник» діє не лише як інструмент для запам'ятовування, а насамперед як метафора пам'яті. Адже що, врешті-решт, Гамлет записує на папері? Його відволікають інші думки, що проносяться в голові – але він має пам'ятати про свого дядька-вбивцю: «що можна посміхатися, посміхатися й бути злодієм» (*that one may smile and smile and be a villain*), – Гамлет принагідно занотовує чотири слова: «*Adieu, adieu! Remember me*». У цьому місці глядачі мають запитати, чи справді ці прості слова повинні викликати таку діяльність? Пояснення цієї сцени знаходимо в тогочасному трактаті про меланхолію, який, імовірно, був відомий Шекспірові. В ньому йдеться про захололу, зсохлу й унаслідок цього зачерствілу мозкову субстанцію меланхоліка, «що добре підходить для того, щоб міцно утримувати на собі закарбоване одного разу, так що на відміну від людей з іншим темпераментом він зберігає колись пережите, немов діамант. І якщо меланхоліки докладають великих зусиль, аби щось запам'ятати, то вони тим краще зберігають закарбоване в надійному сховищі»³⁹⁸. Щоправда, між почутою звісткою та її записом існує гротескне непорозуміння, що виявляє примусовий характер цієї дії. Слова такі короткі й прості, а їхня психічна сила вочевидь настільки надмірна, що вона розтинає мембрану Гамлетової пам'яті, неначе метеор, руйнуючи вщент її структуру. Ця гарячковість під час записування виливається у виснажливе стирання. Для того, щоб бути в змозі записати це незвичайне послання на дошках своєї пам'яті, Гамлет мусить до цього прибрати геть усе, що залишило там письмові сліди протягом років. Усе його дотеперішнє існування й ідентичність поставлені під сум-

³⁹⁸ Timothy Bright, *A treatise of Melancholy* (1586), розд. XXII, p. 129.

нів спогадом-імперативом про батька. Тотальний і тоталітарний потяг письма, що не хоче вписуватися серед інших позначень і стирає все навкруги, має вочевидь травматичний характер. Батьківський імператив «remember me!» перетворює сина на пасивну дошку для запису, на *tabula rasa*.

На Єремієвих дошках серця був вигравіруваний божий закон, у Шекспіра на дошках серця закарбовується батьківський закон, указуючи на те, що це травматичне закарбування посилить синівський душевний біль. Ніцше знову радикально змінює це уявлення про внутрішній, інтимний запис на серці, вибудовуючи при цьому письмову метафорику пам'яті на новому ґрунті. Як відомо, він відмовляється від традиційного протиставлення тіла й душі, де тіло подається як в'язниця душі, натомість витлумачуючи душу як тюремщика тіла³⁹⁹. Це має наслідки для його концепції пам'яті, оскільки він вбачає поверхню письма не в серці й душі, а в чутивому й тяжко враженому тілі. У відомому творі «До генеалогії моралі» Ніцше поставив питання, чому відбувається так, що в людей формується «вольова пам'ять», яка не лише пасивно зберігає «колись закарбовані враження», а й також щільно пов'язує їх із певними змістами пам'яті? Цю вольову пам'ять він називає сумлінням, вбачаючи в ній основу, з якої виростають культурна мораль і відповідальність. Саме тому, за Ніцше, до цієї пам'яті не вписується біографічний досвід, вона має набагато більше спільного з культурним письмом, що прямо й невитравно закарбовується на тілі. Цим поворотом Ніцше полишив теорію пам'яті як історію внутрішності й індивідуальних рис, щоб уперше прив'язати її до владних і насильницьких інституцій.

Свою тезу про «біль як могутній допоміжний засіб мнемотехніки» Ніцше розвиває через просту риторичну запитання та відповіді. Запитання, яке він ставить, звучить так: «Як виробляється пам'ять людини-тварини? Яким чином закарбовується це почасти неясне, а почасти заплутане миттєве розуміння, це життєдайне забуття так, що воно залишається вічно теперішнім?». Відповідь на це запитання звучить так: «Ми випалюємо щось, аби воно залишилося на пам'яті: лише те, що не припиняє бо-

³⁹⁹ За Оскаром Вайлдом, ця ідея походить від Джордано Бруно: «Was the soul a shadow seated in the house of sin? Or was the body really in the soul, as Giordano Bruno thought?» (Можливо, душа — це лише тінь, вкладає у гріховну оболонку? Чи насправді душа містить в собі тіло, як вважав Джордано Бруно?). *The Picture Dorian Gray* (1891), Harmondsworth 1994, p. 70.

літи, залишається в пам'яті»⁴⁰⁰. Отже, до тілесних закарбувань у культурі слід у широкому сенсі зарахувати інституції соціалізації, а також — контролю та покарання, однак при цьому йдеться про те, що люди мають інкорпорувати певні цінності й норми співжиття (Ніцше говорить про «фіксовані ідеї») і за допомогою пам'яті дотримуватись їх у сьогоденні. Етнолог П'єр Кластре підтвердив взаємозв'язок між болем і пам'яттю на прикладі ритуалів ініціації. Звичайно, він погоджувався з тим, що тілесна пам'ять зміцнюється також відлуннями болю в слідах і шрамах: «Після ініціації, коли про біль уже забуто, щось повертається назад, не-вистрашений залишок, сліди, які ніж або камінь залишив на тілі, шрами від чутливих ран. Ініційований чоловік позначений чоловіком <...> Знаки перешкоджають забуттю, саме тіло несе на собі сліди спогаду, власне, тіло і є пам'яттю»⁴⁰¹.

Те, що етнолог зазначає тут із приводу ритуалів ініціації, особливо стосується тіл вояків, чиї рани та шрами фізично несуть на собі пам'ять про битву. У п'єсі «Генріх V» Шекспір вкладає до королівських вуст напередодні битви патріотичну промову, за допомогою якої він вселяє відвагу в слабкодушних солдатів. Рани цієї битви, обіцяє він їм, коли-небудь перетворяться на коштовні пам'ятники:

This day is call'd the feast of Crispian:
 He that outlives this day, and comes safe home,
 Will stand a tip-toe when this day is nam'd,
 And rouse him at the name of Crispian.
 He that shall live this day, and see old age,
 Will yearly on the vigil feast his neighbours,
 And say, «To-morrow is Saint Crispian:»
 Then will he strip his sleeve and show his scars,
 And say, «These wounds I had on Crispian's day.»
 Old men forget: yet all shall be forgot,
 But he'll remember with advantages
 What feats he did that day. (IV, 3, 40-51)

Сьогодні день святого Кріспіана.
 І той, для кого він мине щасливо,
 Доживши знов до нього стрепенеться
 Від спогадів хвилюючих і гордих.

⁴⁰⁰ Friedrich Nietzsche, *Zur Genealogie der Moral. Eine Streitschrift: Sämtliche Werke. Band V*, S. 295.

⁴⁰¹ Pierre Clastres, *Staatsfeinde: Studien zur politischen Anthropologie*, Frankfurt a. M. 1976, S. 175.

І перед святом цим на схилі віку,
 Сусідів пригощаючи своїх,
 Промовить: «Завтра свято Крістіана».
 Оголить руки у рубцях страшливих
 І скаже: «Це було в день Крістіана».
 Звитяг чимало давніх він забуде,
 Та слави, що на цей припала день,
 Забуть не зможе. (Пер. В. Струтинського)

Тілесна пам'ять ран і шрамів надійніша за ментальну пам'ять. Навіть коли їй вже стільки років, що слід очікувати на її послаблення, вона все одно не втрачає своєї сили: *Old men forget: yet all shall be forgot, / But he'll remember!*

Ніщше пов'язував із пам'яттю проблему не лише накопичення, а й її довготривалого збереження в сучасності. Те, що довірено пам'яті, має не лише зберігатися незабутим і неушкодженим, воно має до того ж залишатися перманентно присутнім. Ця вимога нескінченної, неперервної витривалості у часі дієвої *пам'яті* суперечить структурі *спогаду*, що є принципово переривчастою й обов'язково включає в себе інтервали неприсутності. Те, що присутнє у сьогодні, неможливо пригадати, його інкорпорують. У цьому контексті травму слід означити як довготривале тілесне письмо, що протистоїть спогадові.

Не лише письмо, а й фотографія використовується для того, щоб описати феномен тілесного закарбування. Через метафорику фотографії як сліду реального виявляється безпосередність закарбування. На цьому аспекті безпосередності особливо наголошував Пруст. У протофотографічному образі блискавки він зміг описати враження, «яке не мій розсудок відбив у мені і яке не послабила моя слабкодушність, але яке сама смерть, її зяяння, сліпуче одкровення, немов пронизливий розчерк надприродної, надлюдської графіки, закарбувала в мені, наче сповнений таємницями подвійний слід»⁴⁰². Пруст завжди опікується образністю враження й сліду там, де він прагне підкреслити безсумнівну істинність спогаду. В порівнянні з цією соматичною правдою розум продукує лише логічні істини, «можливу правду, чий вибір цілком залежить від нашого бажання. Єдиною нашою книгою є книга з похованими в нас, не нами самими записаними літерами. <...> Лише враження, хоч би якою ефемерною видавалася його субстанція, хоч би якими невловимими були його сліди,

⁴⁰² Marcel Proust, *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit*, Frankfurt a. M. 1961, Band 4, S. 222 f.; фр. видання: Bd. II, S. 759.

с критерієм істини»⁴⁰³. Фотографічна метафора підкреслює не лише безпосередність враження, а й, крім того, ступінь ураження чутливої матерії. Саме в цей спосіб постає відповідність між фотографією й травмою: фотографічне самозаписування уривків дійсності на срібній солі хімічної плівки порівнюють із самозанотовуванням травматичного досвіду на матриці несвідомого. Попередньо ми вже надавали слово аналітикові Ернсту Зиммелью, що описує травматичне «враження» через образність фотографії: «Блискавка страху пронизує точний відбиток фотографії»⁴⁰⁴. Образність такого засобу, як фотографія, в парадоксальний спосіб підкреслює пряму протилежність опосередкованості, а саме виняткову безпосередність ураження. Незахищена техніками тлумачення й захисту душа разом із тілом перетворюється на такий само чистий носій, що й фотографічна плівка. Якщо для Пруста ця обеззброєна пасивність реципієнта ще була критерієм істинності, то для сучасного йому психіатра вона перетворюється на ознаку патологічного.

Тілесні надписи дедалі частіше тематизуються в дуже різноманітних контекстах і у відповідності до метафізичних орієнтирів підпадають під різні тлумачення й оцінки. Платон і Єремія, що говорять про письмо, яке відбивається безпосередньо на сутності душі або дошках серця, залишаються в полоні ідеалу автентичної, внутрішньої, безпосередньої та неминущої пам'яті. Такому баченню протистоїть зі своїми поглядами Ніцше, що змінює акценти в стосунках між душею та тілом, говорячи не про внутрішність і безпосередність, а про тілесне покарання, про біль, рани й шрами⁴⁰⁵. Лише вони гарантують ті надійні довготривалі сліди, що не перериваються проміжками забуття. Для Де Квінсі, Пруста та Фрейда, ці спогади, занесені до палімпсесту людського духу, так само незгинні, хоча через забуття вони залишаються принципово прихованими й недоступними. Приклад Гамлета засвідчує, що написи на тілі можуть мати в своїй основі не лише архаїчні ритуали, а й досвід психічного насильства. Якщо архаїчні ритуали

⁴⁰³ Marcel Proust, *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit*. Die wiedergefundene Zeit 2, S. 287; фр.: Bd. III, S. 880.

⁴⁰⁴ Див. вище, С. 157, пос. 17.

⁴⁰⁵ Peter Sloterdijk, *Zur Welt kommen – Zur Sprache kommen*. Frankfurter Vorlesungen, Frankfurt a. M. 1988 перетворює ці тілесні написи на поетологічну програму. Вона звучить як: «Там де було клеймо, має постати мова!». Пор. також Geoffrey Hartman, «Worte und Wunden», у: Aleida Assmann, Hg., *Texte und Lektüren. Perspektiven der Literaturwissenschaft*, Frankfurt a. M. 1996, S. 105–141.

ініціації мають за мету обов'язкове формування ідентичності в акті тілесного надписування через насильство, то тілесне письмо травми, навпаки, руйнує сформовану ідентичність. У наступних трьох частинах ітиметься про афект і травму як форми пам'яті з різним ступенем залучення тіла та відокремленості від рефлексивного усвідомлення. Остання частина присвячена формуванню й фальсифікації спогаду, а також різноманітним межим, в яких відбувається соціальна реконструкція спогадів.

2. Стабілізатори спогаду

У романі «Духовне свято» угорський автор Д'єрдь Конрад пише: «Я оживлюю історії, що залишилися в бурштині часу»⁴⁰⁶. Можна було б запитати: чи існує такий бурштин часу? Або: чи існує відповідне консервувальне середовище для наших спогадів? Якщо так, то можна припустити, що лише в особливих, виняткових випадках, оскільки спогади, як нам усім добре відомо, належать до чогось найлеткішого і найненадійнішого. Саме тому представники різних культур усіх часів зверталися до матеріальних стабілізаторів, від речових й образних мнемотехнік і до письма. Тут йдеться не про такі (почасти) зовнішні щодо пам'яті стабілізатори, а передусім про ті внутрішні механізми запам'ятовування, що протистояли загальній тенденції до забуття, роблячи певні спогади незабутнішими від тих, що одразу вислизують від нас.

Коли в цьому контексті я кажу про «стабілізатори», то з певної теоретичної перспективи це може видатися проблематичним. Однак поміж тим нейрофізіологічні дослідження пам'яті та мозку відмовляються від однозначної теорії локалізації. В результаті десь від 1970 р. дискутується гіпотеза пам'яті, «в якій інформаційне накопичення на основі “провідності” нервових структур відіграє головну роль»⁴⁰⁷. Протягом цього ж часу конструктивістські теоретики драматизували це зміщення у провідній гіпотезі як зміну парадигми, піддавши при цьому критиці поширені метафори пам'яті, такі як записування й накопичення, як мало-вірогідні фальсифікації. Статичній моделі накопичення була протиставлена динамічна конструктивістська модель неперервного перетворення, згідно з якою пам'ять постійно – еластично та

⁴⁰⁶ György Konrád, *Das Geisterfest*, Frankfurt a. M. 1989, S. 7.

⁴⁰⁷ Hinrich Rahmann, «Die Bausteine der Erinnerung», у: *Bild der Wissenschaft*, 19. Jahrgang, Bd. II, Heft 9, 1982, S. 75–86; тут: S. 84.

функціонально – пристосовує минуле до сучасності⁴⁰⁸. Можна говорити про те, що воля або теперішнє майже необмежено панує над пам'яттю, однак ця свобода дій, своєю чергою, обмежується іншими чинниками, а саме тілом. Існують записані тілесно досвіди та рани, які, як запевняють нас фахівці, не підпадають під волюнтаристські маніпуляції. Саме тому теза щодо тотальної здатності пам'яті до пристосування й перетворення видається мені перебільшеним узагальненням, яке впадає в протилежну крайність накопичувальної моделі. Наскільки переконливим і незаперечним є твердження про те, що спогади за специфічних умов постійно реконструюються в сучасності, настільки ж перебільшеною видається мені теза про те, що спогади, врешті-решт, залежать від сучасності, а не «від минулого»⁴⁰⁹. Це уявлення зводиться до відкидання минулого як реально наявного матеріального й ідеального переважання проблем. Саме тому тут слід ще раз звернутися до проблеми (не)надійності спогадів і запитати точніше про сили деформації й стабілізації в процесі пригадування.

На перше місце тут, поза сумнівом, слід поставити мову. Мова – могутній стабілізатор спогадів. Те, що ми одного разу висловили через мову, пригадується набагато краще, аніж те, що ніколи не було висловленим. Отже, ми пригадуємо не самі події, а радше наші висловлювання про них. Мовні знаки функціонують як імена, за якими можна знову викликати предмети й стан речей. Саме такий випадок в одному місці описує Криста Вольф: «Вісім років воно було там, в іншому житті. Спогади про це цілком зникли з його пам'яті, якби він не закріпив у словах, за допомогою яких він може, шойно захоче, викликати ті переживання»⁴¹⁰. Індиві-

⁴⁰⁸ «Змісти пам'яті з цього погляду не слід оголошувати більше як попередньо розкодовану Інформацію, радше вони мають *вироблені* в процесі формування спогадів у теперішньому» (курсив мій. – А.А.). Jürgen Straub, «Kultureller Wandel als konstruktive Transformation des kollektiven Gedächtnisses. Zur Theorie der Kulturpsychologie», у: Christian G. Allesch, Elfriede Billmann-Mahecha, Alfred Lang, Hgg., *Psychologische Aspekte des kulturellen Wandels*, Wien 1992, S. 42–54; тут: S. 50.

⁴⁰⁹ Straub, *Kultureller Wandel*, S. 52.

⁴¹⁰ Christa Wolf, *Kein Ort. Nirgends*, Berlin / Weimar 1980, S. 25. Вольф також критикувала мовну фіксацію спогадів, у есеї «Читання та письмо» (1968) можна зустріти таке речення: «Отже, дитячість завершується тієї самої миті, коли хтось вірить, що вона буде стерта начисто у частих оповідях, що вже є жалісними, що має тверде місце у віньєтті та підписі “кінень дитинства”». Christa Wolf, *Die Dimension des Autors. Essays und Aufsätze*,

дуальні спогади стабілізуються та соціалізуються через мову. На це вказував Морис Альббакс, підкреслюючи, що як члени групи ми не можемо сприймати жодного предмета без того, щоб дати йому ім'я й тим самим підкоритися конвенціям і способу мислення, притаманним групі. Крім мови, існують також інші психічні стабілізатори спогаду, з яких у подальшому буде подано та роз'яснено на прикладах три можливості: афект, символ і травма. Двоє з цих понять різною мірою стосуються тіла як медіума; під третьою назвою, символом, мається на увазі переклад тілесного досвіду в «смысл».

Афект

Як уже було сказано щодо впливової сили образу, афект відіграє в історії мнемотехніки особливу роль. Оскільки ця штучна пам'ять має виходити з властивостей природної пам'яті, вона використовує цей потенціал на свою користь. Коли ми бачимо щось незвичайно низьке, потворне, велике, неймовірне або сміховинне, то це закарбовується в нашій пам'яті на довгий час, як це говориться в мнемотехнічному трактаті «До Геренія», в якому саме через це й пропонується обирати активно дієві образи як опори для пам'яті: «Отже, ми маємо сформувані образи таким чином, щоб вони щонайдовше зберігалися в пам'яті. Це відбувається тоді, <...> коли ми беремо не безголосі й непевні образи, а натомість ті, які зворушують нас»⁴¹¹. Для того щоб посилити карбувальну силу образів, радять розкішно вбирати їх у вінець і пурпур або вкрити їх кривавими плямами, слідами від бруду чи яскравою червоною фарбою. Таке унаочнення античної мнемотехніки дивовижним чином узгоджується з результатами останніх когнітивно-психологічних досліджень. В одному з експериментів американські психологи продемонстрували перед двома експериментальними групами ідентичну серію малозначущих діапозитивів. Якщо одній групі просто дали переглянути зображення, то іншій їх подали як похмуру, криваву історію. В результаті учасники першої групи спромоглися пригадати лише незначну, тоді як учасники другої – більшу частину зображень⁴¹².

Reden und Gespräche 1959–1985, Darmstadt und Neuwied 1987, S. 463–503; тут: S. 479–480.

⁴¹¹ Rhetorica Ad Herennium, III, XXII, hg. von Theodor Nüblein, Zürich 1994, S. 177.

⁴¹² Daniel L. Schacter, Hg., Memory Distortion. How Minds, Brains, and Societies Reconstruct the Past, Cambridge, Mass. / London 1995, p. 264–265.

Хоч у цьому прикладі носієм афекту є не зображення, а текст, цей психологічний експеримент, утім, підтверджує значущість афекту для ступеня закарбування спогадів.

В античній мнемотехніці, як і в сучасному психологічному експерименті, впадає в око можливість маніпулювати пам'яттю. Спогад і афект не пов'язані між собою, але стають усвідомленими й за необхідності вкрай довільно сполученими один з одним. Цей стан речей змінюється тоді, коли ми переходимо від штучних технік зосередження уваги до спогадів про індивідуальне життя. В цьому, останньому, випадку спогад і афект сплавляються у нероздільний комплекс. Які саме спогади будуть «заряджені» цією стабілізаційною силою, не залежить від доступності кожного з них окремо; афективне забарвлення того чи того спогаду *не* підпадає під прямий контроль із боку індивіда. Саме ця недоступність і була тим чинником, що зробив афект таким важливим стабілізатором спогадів для Руссо. У своїй «Сповіді» він у ряду тих, хто спирається на суб'єктивні спогади як найважливіше джерело, здається одним із перших, хто спрямував критичне питання щодо вірогідності проти себе самого⁴¹³. У випадку автобіографічного спогаду це означає, що той, хто згадує, свідчить проти себе самого. Проте хіба може у царині спогадів, де не існує інших свідків подій і куди неможливо притягнути зовнішні свідчення як допоміжний засіб верифікації, взагалі встановитися критерій вірогідності спогадів? У його пошуках Руссо стикається з афектом. При цьому для нього цілком очевидно, що він не був у змозі точно реконструювати минулі події, а тому від самого початку відмовився від домагання об'єктивної істинності спогадів. Натомість він висунув домагання істини афекту, яку прив'язує до «ланцюжка почуттів» (*la chaine des sentimentes*):

«Усі папери, які я зібрав, аби доповнити власні спогади й підкріпити себе на цьому шляху, перейшли до інших рук і більше не повернуться

⁴¹³ ...Замість того, як це зазвичай буває, щоб підпорядкувати її читачам і через відповідні запевнення позбавити її сили. Августин пише, звертаючись до читачів: «Я не можу довести вам, що я сповідаю істину, але мені повірять ті, хто відкрив свої вуха любові» (X, III. 3). Августин, який записав свою сповідь не для сучасників або нащадків, а для Бога, виходив із неможливості хиби: «Хоч би хто я був, — ти, о Господи, бачиш мене наскрізь повсякчас» (X, II. 2) Augustinus, Bekenntnisse, hg. von Kurt Flasch und Burkhard Mojsisch, Stuttgart 1989, S. 252, 251. У своїх «Confessiones» він прикликає меморію як музу; при цьому його не цікавить, співає ця муза істину чи брехню. Наскільки я розумію, відтоді й аж до Руссо автобіографи не ставили під сумнів істинність своїх власних спогадів.

до мене. Я маю лише одного надійного провідника, на якого можу розраховувати, — це ланцюг почуттів, що супроводжували розвиток мого ества, а через них — послідовність подій, що були їхньою причиною або наслідком. Я легко забуваю свої нещастя, але не можу забути власні помилки і ще менше — мої добрі почуття. Пам'ять про них надто дорога для мене, щоб вони могли піти з мого серця. Я можу випустити якісь факти, змінити їхню послідовність, заплутатися в датах, але я не можу помилитися щодо того, що я відчував»⁴¹⁴.

Від афекту як інструментального підсилювача спогадів у античній мнемотехніці ми приходимо до афекту як твердого осердя спогадів у Руссо. Жан Старобінські зазначає щодо цього: «Почуття є незгинним центром пам'яті. <...> Істина, яку нам прагне донести Руссо, стосується не точної локалізації біографічних фактів, але націлена на зв'язок, яким підтримується це минуле. <...> Він являє собою всеохопну істину, яка, звісна річ, не підпадає під закони верифікації. Ми перебуваємо не в зоні істини, істинної історії, а в зоні автентичності»⁴¹⁵.

Мені видається, що тут ідеться про щось більше, ніж розрізнення між об'єктивною істиною та суб'єктивною правдоподібністю. Афективна пам'ять спирається на психофізичний досвід, який підпадає не лише під зовнішню верифікацію, а й під власну ревізію. Це можна проілюструвати на прикладі автобіографії однієї письменниці, яка так само розмірковувала над надійністю власних спогадів. Її звали Мері Ентін, вона народилася 1881 р. у білоруському Полоцьку і на початку минулого століття емігрувала зі своєю родиною до США⁴¹⁶. Там двадцятивосьмирічна дівчина вперше 1909 р. пише свою автобіографію, тобто назавжди незворотно завершений через еміграцію проміжок свого життя в єврейському східноєвропейському середовищі.

Власні спогади починаються для чотирирічної дівчини з церемонії поховання її дідуся. Після схематичного опису сцени з поховальним караулом вона раптом перебиває себе питанням: «Чи справді я пам'ятаю цю невелику сцену?» — а потім продовжує:

⁴¹⁴ Jean-Jagues Rousseau, Confessions VII, S. 274.

⁴¹⁵ Jean Starobinski, Rousseau. Eine Welt von Widerständen, München 1988, S. 294.

⁴¹⁶ Mary Antin, The Promised Land з'явився спочатку як роман-продовження 1912 р. в «The Atlantic Monthly» і 1940-го вперше був виданий окремою книгою. В подальшому я цитую бостонське видання 1969 р. На Мері Ентін мою увагу звернула Моніка Рютерс, якій я дякую за багато підказок. Monika Rüthers, Tewjes Töchter. Lebensentwürfe ostjüdischer Frauen im 19. Jahrhundert, Lebenswelten osteuropäischer Juden, 2, Köln, Weimar, Wien 1996.

«Найвірогідніше, що я до теперішнього моменту не мала жодного духовного інтересу до зтілених залишків мого померлого діда і що пізніше, відшукуючи свій перший спогад, я обробила цю сцену разом із моєю роллю в ній таким чином, щоб задовольнити власне відчуття драматичності. Якщо мене справді можна звинуватити у цій фальсифікації, то мені видається цілком правильним те, що я зараз, від самого початку, маю заперечити автентичність власних спогадів»⁴¹⁷.

Якщо тут Ентін подає свої спогади крізь ігрову іронію, без потреби збуджує недовіру в читача й виводить на перший план реконструктивний характер особистої пам'яті, то в інших місцях вона з приголомшливою твердістю наполягає на істинності власних спогадів. Вона здійснює ще один крок далі після Руссо в тому сенсі, що робить цю істину навіть *контрфактичною* за рахунок емпіричних свідчень. Вона роз'яснює цю проблему на одному з образів пам'яті; йдеться про темно-червоні жоржини, які мають розквітнути в сусідньому саду. Ентін констатує:

«Що ж до *моїх* (курсив мій. — А.А.) жоржин, то мені повідомили, що це були маки, а не жоржини. Як правдивий історик я маю передати ці чутки далі, однак я залишаю за собою право зацентувати на правдивості власних уражень. Утім, я мушу наполягати на жоржинах, якщо взагалі хочу врятувати сад для спогадів. Я вірила в них настільки сильно, що варто було мені лише захотіти увянути червоне поле маків за стіною, як увесь сад узявся тріщинами, облишивши мене з сірим нічим. Я, певно, нічого не маю проти маків. Проте моя ілюзія зараз для мене більш дійсна, ніж реальність»⁴¹⁸.

Мак або жоржина — чому Ентін зупиняється на цій друго-рядній обставині, цілком незначущій для сюжетного плетива

⁴¹⁷ «Perhaps I heard it described by some fond relative, as I heard other anecdotes of my infancy, and unconsciously incorporated it with my genuine recollections. <...> It is more likely, however, that I took no intellectual interest in my grandfather's remains at the time, but later on, when I sought for a first recollection, perhaps, elaborated on the scene, and my part in it, to something that satisfied my sense of dramatic fitness, If I really committed such a fraud, I am now well punished, by being obliged, at the very start, to discredit the authenticity of my memoirs». Antin, *Promised Land*, p. 80.

⁴¹⁸ «Concerning my dahlias I have been told that they were not dahlias at all, but poppies. As a conscientious historian I am bound to record every rumor, but I retain the right to cling to my own impression. Indeed, I must insist on my dahlias, if I am to preserve the garden at all. I have so long believed in them, that if I try to see *poppies* in those red masses over the wall, the whole garden crumbles away, and leaves me a grey blank. I have nothing against poppies. It is only that my illusion is more real to me than reality». Mary Antin, *Promised Land*, p. 81.

її оповіді? Я припускаю, що Ентин адепт постмодерністської епістемології, яка ставить «свою» суб'єктивну істину вище за об'єктивний, емпірично підтверджений досвід у світі. Я також думаю, що її зауваження стосуються не стільки структури дійсності, скільки спогаду. Наполягаючи на *своїх* жоржинах, вона радше підкреслює аподиктичну якість спогадів. Остання не піддається виправленню, оскільки постає й відходить разом із життєвими зв'язками, безпосередніми враженнями. Якщо ми відмовляємося від них, то в нас нічого не лишається.

Виявлення цього живого зв'язку з минулим має таку саму цінність історичного свідчення, як і свідчення історика, з яким себе порівнює Ентин: «Ви можете дати мені найточніший опис Полоцька й показати мені, в чому я припустилася помилки, однак я залишаюся тут найкращим провідником (для чужих). Ви можете мені довести, що моя сповнена пригодами вулиця веде в нікуди, але своїм прискореним пульсом і ланцюгом власних живих асоціацій я можу довести, що там чи там це зі мною трапилося, так що, зрештою, повірять *мені*, а не вам»⁴¹⁹.

Символ

У своїй дороговказній розвідці, присвяченій пам'яті та її соціальним передумовам, Морис Альбвакс пише: «Кожна особистість і кожен історичний факт транспонується в учення, поняття, символ уже під час входження до цієї (соціальної. — А.А.) пам'яті. Вони набувають смислу, перетворюючись на один з елементів системи ідей у суспільстві»⁴²⁰. Те, що в Альбвакса робить чинною колективну, тобто соціально опосередковану та розділену, пам'ять, — стосується, як я гадаю, також і пам'яті індивідуальної. У своєму тексті під назвою «Спогад про старого чоловіка» польський автор Анджей Щипьорський описав роль символів як стабілізаторів пам'яті. Під старим чоловіком тут мається на увазі капуцинський священник Аніцет, власне ім'я якого звучить як Альберт Коплін. Він народився 1875 р. у Фридланді, Східна Пруссія, 1893 р. вступив до Ордену капуцинів в Ельзасі, а 1900-го — був посвячений у священники у Крефелді. 1918 р. він потрапив до Варшави, де залишився, ставши поляком за власним вибором. Він бере активну участь в опіці над бідними, виконує соціальну роботу і належить при цьому до найшановніших представників

⁴¹⁹ Antin, *Promised Land*, p. 84.

⁴²⁰ Maurice Halbwachs, *Das Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen*, Frankfurt a. M. 1985, S. 389 f.

священного стану Варшави. 1940 р. перед нацистською владою він ідентифікував себе як поляк. 1941 р. він потрапив до Аушвіцу й у тому ж році загинув там у газовій камері.

Щипьорський, як він сам стверджує у вступі до свого тексту, подає свої особисті спогади-свідчення у цілком визначених інституційних межах пам'яті. В Палаці першості Польщі проходив вечір пам'яті, присвячений святому отцю, що мав цілком конкретний привід: Орден капуцинів клопотав про beatифікацію для отця Аніцета перед Ватиканом. Щипьорський був іще юнаком, коли познайомився з отцем. Між 1938-м і 1941 р. він асистував йому під час служби. Він не знав нічого про походження, значення й долю отця. Спогади, що залишилися від цього часу у вигляді образів, сцен і розмов, обмежуються одним невеликим епізодом у сприйнятті молодого людини. Цей незначний обсяг збережених спогадів прямо протилежний значенню, якого ця зустріч набула для Щипьорського у подальшому перегляді його життя. Саме тому він від початку попереджає своїх читачів: «В принципі все, про що я тут говоритиму, є зізнанням, відображенням моєї духовної долі»⁴²¹. Він говорить не стільки про отця Аніцета, скільки про себе самого. При цьому Щипьорський проводить дуже чітко розрізнення між спогадами своєї юності й спогадами сивочолого чоловіка, який, як він постійно повторює: «тягне на плечах мішок із власним досвідом, уже маючи більшу частину свого життя позаду» (225). Про спогади з юнацьких часів він пише таке:

«Хоча досвід ранньої юності продовжує жити в мені, але подекуди він глибоко застрягнув на уявному, запиленому горищі спогаду, куди рідко заглядаєш. <...> Звісно, десь там перебував і отець Аніцет, однак непомічений, мовчазний протягом усіх цих років, непотрібний. У моїх спогадах <...> він залишався, якщо він взагалі десь був, невисоким, похилим старим чоловіком із доволі неохайними звичками, в сандалях на босу ногу. Я в буквальному сенсі більше нічого не знав про нього» (225).

Горище виступає тут споглядальним образом латентної пам'яті: непорядковані, закинуті предмети лежать там, розкидані навкруги, просто як мотлох, відбраковане, занедбане збіжжя без мети або наміру. Латентні спогади існують, неначе мотлох, у проміжному стані, з якого вони можуть або провалитися до темряви остаточного забуття, або піднятися до світла пригадування.

⁴²¹ Andrzej Szczypiorski, Notizen zum Stand der Dinge, Zürich 1992, S. 224. Усі цитати в тексті за цим виданням.

Кожна з маленьких історій, яку має на меті розповісти Шипьорський, несе на собі відбиток певного афекту: марнославство, приниження, приголомшення, подив і містифікація – всі разом залучені тут до гри, в якій сприйняте підкріплюється досвідом, а досвід – спогадами.

Про спогади на схилі літ, які Шипьорський ретельно відрізняє від юних, він пише:

«Уперше він повернувся у другій половині мого життя. Сьогодні він є для мене провідним, або принаймні дуже важливим, образом моєї духовної пригоди <...>. Можна було б навіть сказати, що в моїх спогадах, у моєму духовному зростанні отець Аніцет був до деякої міри героєм, виведеним на сцену *ex post*; він радше заповнює собою дірки у фантазії як пережитої дійсності. Аніцет – це свого роду духовна потреба, мій моральний імператив, у тому, щоб висловити істину доволі складного існування» (225 f.).

Те, що у молодості є афектом, у спогадах старості перетворюється на символ. Афект і символ – різні за типом стабілізатори. Спогад, що набуває сили символу, схоплюється через ретроспективну роботу тлумачення власної життєвої історії й отримує своє місце в межах певної смислової конфігурації. Шипьорський дуже точно описує, що ця пізня робота його спогадів з Аніцетом не реконструює саму історичну людину, «його життя, його дії або вплив, проте Аніцет є певним символом, долею, піднесеною за допомогою фантазії до рівня символу. <...> Те, чого я тут доходжу, важливе для мене, є моєю власною справою, моїм Аніцетом, а не дійсним, справжнім Аніцетом, що колись проходив варшавськими вулицями й пішов із життя за колючим дротом Аушвіцу» (226 f., курсив мій. – А.А.). Знову ж таки було б передчасно позначати цей зкоагульований до рівня символу спогад як фікцію й брехню, лише тому, що в своєму тлумаченні він не має нічого спільного з історичною правдою. Дійсність цих спогадів, збагачених «зразками тлумачення, здобутими в часі», не слід недооцінювати⁴²². Такі перетлумачення, які, як показує приклад, не обов'язково слід прирівнювати до «фальсифікації», роблять значний внесок у стабілізацію спогадів у побудові влас-

⁴²² «Напевне, зовсім не важливо, яку роль він зіграв у моєму житті 1940-го чи 1941 р., важливо лише те, яку роль він грає сьогодні, ким він сьогодні є для мене і залишиться до кінця моїх днів, цей старий, згорблений чоловік, про якого я раніше нічого не знав і якого я пізніше витворив з уривків своїх спогадів як символ мого власного перетворення та духовної зрілості». Szczypiorski, S. 235.

ної ідентичності. На відміну від афектів значення не застрягають у сприйняттях і спогадах, а добудовуються у подальшому. Від відповіді на запитання, чи можна пізніше винайти таке значення чи ні, залежить стабільність вагомої частини наших спогадів. Їхня добудова відповідає не лише людській потребі, але також визначенню людини; вона є питанням не лише пристосування, а й самовизначення. «На питання про сенс власного життя кожен відповідає своєю автобіографією», – пише Д'єрдь Конрад у вже цитованому романі⁴²³. Якщо автобіографія складається з об'єктивно засвідчених прижиттєвих подій, то життєва історія спирається на інтерпретації спогадів, що поєднуються одне з одним у доступний для пригадування й розповіді образ. Подібне образотворення ми називаємо смыслом; воно є хребтом живої ідентичності.

Травма

Літературознавець Лоуренс Ленджер, напевне, міг би класифікувати перетворення спогадів на символ у Шипборського як «героїчну пам'ять». Цей учений, який займався відеозаписами усних свідчень людей, що пережили Голокост, вважав «героїчну пам'ять» поняттям, протилежним поняттю «негероїчна пам'ять». Якщо героїчна пам'ять, яку не слід прирівнювати до Ніцшевого тяжіння до величі та його «монументальної пам'яті» або «Мелети», передбачає інтегральну самість, що забезпечує самоповагу, вільну волю, духовні можливості, майбутнє, позитивні цінності та риторику спасіння, то негероїчна пам'ять безповоротно відрізнена від усіх цих ресурсів. До неї належить те, що Ленджер називає пошкодженою самістю («diminished self»), яка не має жодного фізичного або духовного контролю за своїм докідлям і чия мова втратила всі конотації активного вповноваження. У мові жертви Голокосту він встановлює «відмову від усього лексикона понять, спрямованих на посилення інтегральної самості, таких як вибір, воля, самовпевненість, покладання на очікування»⁴²⁴. За Ленджером, негероїчна пам'ять документує, що подальше подолання страху в тлумаченні тут є виключеним у тій мірі, в якій необхідні для цього духовні та душевні передумови та цінності стали жертвою нацистського терору. Замість того щоб надати терапевтичну допомогу пошкодженій самості, Ленджер хоче відновити її у

⁴²³ Konrád, Geisterfest, S. 7.

⁴²⁴ Lawrence Langer, Holocaust Testimonies. The Ruins of Memory, New Haven and London 1991, p. 177.

правах і надати чинності її власній екзистенційній формі: «Щя пошкоджена самість вимагає цілого комплексу перетлумачень і нових сприйнятів, модернізованого або модерністського погляду на мовні та моральні можливості й межі, що не мають залишатись обмеженими дійсністю Голокосту»⁴²⁵.

Героїчна пам'ять і пошкоджена самість є наслідком травми, яку жертви Голокосту не можуть перевести в рятівні символи. В результаті досвіду, ексцес якого перевищує психофізичну здатність засвоєння, порушується можливість інтегральної здатності до самоконституювання. Травма стабілізує недоступний для свідомості досвід, закріплюючись у тіні цієї свідомості як латентна присутність⁴²⁶. Рут Клюгер, яка пережила концентраційні табори Терезієнштадт, Аушвіц і Кристіанштадт, у своєму життєписі так само намагалася знайти відповідь на питання про можливість перекладу травматичного досвіду на мову. Безпосередньо на початку своєї книги вона пише про свого двоюрідного брата Ганса, який був тортурований нацистами. Вона все точно описує й показує, а потім продовжує: «І однак ці поодинокі деталі прирівнюються до страждання, і лише з мелодії можна почути інше, чуже й лиховісне. Тому що тортури не полишають тортурованих ніколи протягом усього життя»⁴²⁷. Слова не передають травму. Оскільки всі їх можна почути, до них не входить нічого непорівнянного, специфічного, неповторного і, звичайно, анітрохи від неповторності довготривалого переляку. Втім, саме травма потребує слів. Щоправда, для Клюгер ці слова є не словами спогаду або оповіді, а заклинанням і чаклунством: «Спогад — це заклинання, а дієве

⁴²⁵ Langer, *Testimonies*, p. 177. Я не хочу тут детальніше вдаватися до проблематики, яка полягає в тому, щоб вивести з виняткового стану табору смерті можливість загальнішої людської вкоріненості — відповідно ті, що пережили Голокост як парадигма модерної людини, — я лише стверджую, що на цьому шляху знову виявляється стратегія символізації, яка перетворює певну пригадану ситуацію на знак чогось іншого, безпосередньо не пов'язаного з нею.

⁴²⁶ Для травми, що походить із раннього дитячого досвіду, характерно, що пригадується якість подій, а не їхній контекст. Вільні від контексту, сповнені жахів асоціації не підлягають локалізації в часі та просторі. Ці почуття були збережені на сенсомоторному рівні без зв'язку з місцем або часом. Ось що робить таким важким переклад їх на мову символів і виголошення мовними засобами. Bessel A. van der Kolk, Onno van der Hart, «Pierre Janet and the Breakdown of Adaption in Psychological Trauma», у: *American Journal of Psychiatry* 146: 12 (December 1989), p. 1530–1540, тут: p. 1535.

⁴²⁷ Ruth Klüger, *weiter leben*, Göttingen 1992, S. 9.

заклинання – чаклунство» (79). У своїй книзі вона пише не про спогади, а про привиди. «Там, де немає могили, траур не завершується ніколи», – зазначає вона (94). В своїх словах і віршах Клюгер намагається створити образи вбитих і непохованих батька й брата, в яких би могли заспокоїтися душі померлих, чому, як вона добре знає, сприяє насамперед самозаспокоєння.

Силу слів і віршів випробувала дванадцятирічна дівчина, коли в Аушвіці написала про машину смерті. Пізніше вона зазначає щодо цього: «Слід мати на увазі те, як швидко та безболісно мені вдалося забути про травму тижнів, спітканих в Аушвіці. Це були дитячі вірші, регулярність яких мала на меті забезпечити протипагу до хаосу, свого роду поетична й терапевтична спроба протиставити щось цьому безглузду й деструктивному балагану, до якого ми потрапили, протиставити ціле мови й рими; отже, власне, вдатися до найстарішого завдання естетизації» (125).

Спогад, який Клюгер згадує як найбільш живий і яскравий, стосується приниження її матері, свідком якого їй довелося бути. Описавши цю подію у притаманному лише їй якомога лаконічнішому й точному стилі, вона додає: «Я гадала, що не зможу про це написати, й хотіла обмежитися зауваженням про те, що існують речі, про які я не можу писати. Тепер, після того, як вони вже викладені на папері, слова для цього такі само звичні, як і інші, і їх уже не так-то й важко дібрати» (137). На цьому прикладі стає особливо зрозумілим розрив між інтерсуб'єктивністю слів і суб'єктивністю досвіду. Найбільш хвилююча сцена для письменниці й читача є лише однією з-поміж інших. Слова для цього такі само звичні, як і для іншого, тобто вони приховують її під мантією узагальнення й тривіалізації. Їм не вистачає різкості, вони не закарбовуються так само невитравно й болісно, як і спогад, що ніколи не проминає. Слова не можуть репрезентувати ці тілесні рани пам'яті. На протипагу травмі мова амбівалентна: з одного боку, існує магічне, естетичне й терапевтичне слово, дієве й життєво важливе, оскільки воно відвертає страх, а з другого – мляве, узагальнене й тривіалізоване, яке є порожньою лузгою страху.

Руг Клюгер також заглиблюється в проблему негероїчної пам'яті, що перешкоджає інтеграції травматичного досвіду й підринає можливі конструкції ідентичності. Сама вона відмовляється від того, щоб її ім'я тісно пов'язували з Аушвіцем, оскільки воно позначається не травмою, а походженням:

«Слово “Аушвіц” тягне сьогодні за собою випромінювання настільки негативне, що воно надовго визначає думки щодо особи, про яку

відомо, що вона там була. Також люди, які хочуть сказати про мене щось важливе, кажуть, що я була в Аушвіці. Але все не так просто, як вони можуть думати, оскільки я походжу не з Аушвіцу, а з Відня. Відня неможливо зректися, його можна відчутти в мові, тоді як Аушвіц для мене настільки ж принципово чужий, як і місяць. Відень – частина мого розуму, він промовляє через мене, тоді як Аушвіц був для мене найхибнішим місцем, в якому мені довелося бути, і спогади про це залишаються уламком чужого в душі, чимось на зразок непрооперованої свинцевої кулі у власному тілі. Аушвіц був не чим іншим, як жахливим випадком» (138).

Образ непрооперованої свинцевої кулі в тілі прояснює парадоксальну суперечливість травми. Як невіддільна частина людини вона залишається не асимільованою до структури особистості, вона є чужорідним тілом, що підриває категорії традиційної логіки: як розрізнення внутрішнього й зовнішнього, так і присутності й відсутності. Цей парадоксальний характер травми також підкреслює французький філософ Жан-Франсуа Ліотар, який цікавився проблемами травми та її репрезентації в колективному й історичному вимірі. Його історико-психоаналітичний есей «Юдеї» розглядає (порушений) зв'язок між європейським убивством юдеїв, можливістю історичної оповіді та колективною здатністю пригадувати. При цьому Ліотар виходить із Фройдового поняття витіснення, що, як відомо, є не формою забуття, а навпаки, особливо нав'язливою формою консервування⁴²⁸. Якщо Фройд убачає у витісненні висновок фахівця, який він сподівається усунути за допомогою терапії, то Ліотар у парадоксальний спосіб підносить витіснення до рівня норми, витлумачуючи травматизацію як єдино адекватну форму зв'язку з Голокостом. Він доходить такого висновку внаслідок пошуку надійних стабілізаторів спогаду. Монументи для нього є «репрезентантами» і

⁴²⁸ Новітні психотерапевтичні роботи обходять (і так уже піддане недовірі в дебатах щодо False Memory) поняття витіснення й описують процес радше за допомогою такого поняттєвого утворення, як дисоціація. Інстинктивною стратегією виживання в цьому випадку є відшеплення. Жертва травматичного досвіду відшеплює від себе частину, яка більше не афішує, але підноситься над подіями та продукує спогади-прикриття, що узгоджуються з конституюванням «я». При цьому афект, чия сила була завеликою, не в змозі забезпечити інтеграцію когнітивної й афективної системи особистості, що довгостроково робить помітним формування симптомів і відповідних реакцій. Тоді завдання терапевта полягає в тому, щоб наново поєднати в єдине ціле розколоті під впливом травми частини психе, проклавши зв'язок між афективним і когнітивним сферами.

як такі засобами розвантаження пам'яті, а отже, істини: стратегії забуття. Також фіксація на письмі не є дієвим засобом проти забуття. Про це знав уже Платон, який навіть убачав у письмі форму забуття. Адже записане в подальшому може бути знову пошкоджене або стерте: однак те, що ніколи не набуває форми знака, певного символу, здатного нагадувати, саме тому, за Ліотаром, не може бути запереченим/забутим. Він пише:

«Через репрезентацію зміст потрапляє до пам'яті, і таке записування може здаватися гарним запобіжним засобом проти забуття. Втім, я гадаю, що насправді спостерігається щось протилежне. Згідно з усталеними думками, забувається лише те, що було записане, оскільки лише записане знову може бути стертим. Натомість те, що через нестачу поверхні для запису, місця або часу, на яких можливе записування, записане не було, те, отже, що через неможливість синтезу не змогло знайти собі місця ні в просторі, ні в часі влади, ні в географії чи діахронії самосвідомого духу, — ми говоримо: те, що не є можливим матеріалом для досвіду, оскільки форми утворення досвіду, навіть будучи несвідомими і призводячи до вторинного витіснення, не придатні й не підходять для цього, таким чином не може бути також і забутим. Воно не лишає місця для вторгнення забуття та залишається присутнім “тільки” як подразнення, як к стан смерті посеред життя духу (*comme un état de mort dans la vie de l'esprit*), про який ми не знаємо, як би ми могли його кваліфікувати»⁴²⁹.

Каталог негативних визначень — простору, часу і його втрати, який для Ліотара описує єдино адекватну форму зв'язку з історичною травмою Голокосту, підноситься до містичної формули смерті в житті, що має під собою релігійний ґрунт і, своєю чергою, також є символом, цього разу символом боротьби проти тієї форми надання смислу, нерозчиненого «залишку», «*oubli inoubliable*»⁴³⁰. Поняття травми в Ліотара вочевидь цілковито інше, ніж у Ленджера. Якщо останній опікується конкретними травматичними випадками й фактичними станами «зруйнованої» пам'яті, а також станами свідомості тих, хто пережив Голокост, то Ліотар убачає у парадоксальному жесті «хвороби за рецептом» найсуттєвіше в травмі як колективній формі зв'язку з масовим

⁴²⁹ J.-F. Lyotard, Heidegger und «Die Juden», Edition Passagen 21, Wien 1988, S. 38. У подібному напрямі спрямовує свої думки Р. Барт з його розрізненням між «*studium*» і «*punctum*»: «Те, що я можу назвати, більше не підкупає мене. Нездагність щось назвати є надійною ознакою внутрішнього неспокою». Roland Barthes, *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*, Frankfurt a. M. 1985, S. 60.

⁴³⁰ Забутого незабутнього (фр.). — Прим. ред.

вибухом Голокосту й робить те, що може призвести когось до остаточного виснаження, предметом вибору. Ліотар сприймає травму як адекватний стабілізатор спогадів про Голокост. Завдяки цій «колективізації» й облагородженню поняття травми в Ліотара стає метафоричним; у цій формі воно потрапляє до літературної теорії та позначає там загальну «кризу репрезентації». Ліотарів аналіз показовий для парадигмальної зміни в теорії пам'яті. Він є апологетом травми як незаспокоєного забуття, оскільки виходить із того, що лише ця форма може забезпечити надійне продовження Голокосту в культурній пам'яті. Якщо індивідууму може допомогти терапевтична переробка травматичного досвіду на заспокоєний спогад або заспокійливе забуття, то сила цих гігієнічних заходів помітно послаблюється на суспільному рівні. Тут на противагу провідному політичному поняттю 1960-х років ідеться не про подолання минулого, а про його збереження⁴³¹. Така позиція передбачає, що на соціальному рівні немає відповідника для того, чим на індивідуальному рівні є заспокоєне забуття. Виходячи з цього, спорудження пам'ятників і розширення меморіальних комплексів, яке часто витлумачується як закріплення, можна запідозрити у звільненні, розвантаженні та приховуванні спогадів.

Для того щоб описати послідовність своїх травматичних станів, жертва сексуального насильства над дітьми звертається до метафори: «під час цих спогадів я перебуваю там, а не тут <...> і знову переживаю щось, що залишається незрозумілим і не набуває жодного значення — лише пережите й приховане, — неначе бурштин, який раптово розколюється...»⁴³². Три досліджувані ключові слова привели нас до різних форм стабілізації, які поєднуються одне з одним у трикутник між патологічним визначенням чужого й вільним самовизначенням. *Афект* діє тут як підсилювач елементів спогаду, консервованих у сприйнятті, що як частини без цілого або прості мікрооповіді входять до пам'яті-накопичення й перебувають там поряд одне з одним, не поєднані

⁴³¹ Характерним для цієї нобілізації поняття травма поза літературознавством: Michael Roth, *The Ironist's Cage. Memory, Trauma and the Construction of History*. Columbia University Press 1995, і Paul Antze, Michael Lambek, Hgg., *Tense Past. Cultural Essays in Trauma and Memory*, New York, London 1996.

⁴³² Roberta Culbertson, «Embodied Memory, Transcendence, and Telling: Recounting Trauma, Re-establishing the Self», у: *New Literary History* 26 (1995), p. 169–195, тут: p. 187.

при цьому жодним зв'язком⁴³³. Такі домовні й протонаративні осердя спогаду перебувають посередині між фізичним «закарбуванням» і символічним кодуванням. У напрямі символічного кодування вони постачають матеріал для вторинних подій наративної й інтерпретаційної стабілізації. Тут слід ще раз повернутися до значення переведення спогадів у мову. Спогади, які постійно переповідаються й шаблонізуються, перетворюються на *анекдоти*. У цьому процесі стабілізаційна сила поступово звільняється від афекту в мовній формулі. Для анекдотів характерно те, що «їхня дотепність або драматичність зберігається в комунікації чи саме в ній розкривається»⁴³⁴. Анекдоти та *символи* належать тут до різних форм наративу: якщо в першому випадку спогад зміцнюється в мовному акті, то в другому – він закріплюється в акті герменевтичного самотлумачення. Один наратив перебуває під знаком вартого уваги, тобто пам'яті, тоді як інший – під знаком тлумачення й смислу. Тут я повертаюся до свого трикутника. Коли сила афекту перевищує норму й стає надмірною, тоді він уже не стабілізує спогади, а руйнує їх. При *травмі* тіло відіграє роль безпосередньої поверхні для карбування, внаслідок чого досвід не підлягає мовній чи інтерпретаційній обробці⁴³⁵. Травма – це неможливість нарації. Травма й символ взаємовиключні

⁴³³ З психоаналітичного погляду стабілізаційна роль (колись негативного афекту), звісна річ, осмислюється дещо інакше. Тут слід указати на те, що саме «процес витіснення – як і багато інших механізмів створення несвідомого у конфліктних ситуаціях – полягає в тому, щоб відокремити афект від пов'язаних із ним сцен. Тоді афекти навантажуються так само “фальшивими” сценами, що призводить до появи невротичних симптомів. Уперше під час аналітичного процесу ці “фальшиві” зв'язки можуть стати зворотними». Я цитую з листа Ілки Квіндо; див. щодо цього там само, *Trauma und Geschichte. Interpretationen autobiographischer Erzählungen von Überlebenden des Holocaust*, Frankfurt a. M. 1995. Такого висновку дійшли учасники дискусії на докторському колегіумі в Гільдесхаймі, я дякую їм за влучні зауваження.

⁴³⁴ Lutz Niethammer, «Fragen & Antworten & Fragen. Methodische Erfahrungen und Erwägungen zur Oral History», у: Lutz Niethammer, Alexander von Plato, Hgg., «Wir kriegen jetzt andere Zeiten». Auf der Suche nach der Erfahrung des Volkes in nachfaschistischen Ländern. Lebensgeschichte und Sozialkultur im Ruhrgebiet 1930 bis 1960, Band 3, Berlin, Bonn 1985, S. 405.

⁴³⁵ Роберта Кульбертсон розрізняє між «encoding» і «encrypting», *Embodied Memory*, p. 194; Ruth Leys, «Traumatic Cures. Shell Shock, Janet, and the Question of Memory», у: Paul Antze, Michael Lambek, Hgg., *Tense Past. Cultural Essays in Trauma and Memory*, New York, London 1996, p. 120 проводять розрізнення між «traumatic» і «narrative memory».

стосовно одне одного; фізична енергія й конструктивний смисл виявляються полюсами, між якими рухаються наші спогади.

Тут слід знову повернутися до вихідного питання щодо стабілізації або необмеженої змінюваності спогадів: ми постійно наштовхувалися на пластичний характер спогадів, який походить від того, що спогади реконструюються не тільки під тиском відповідного теперішнього, а й також у певних інституційних межах, що визначають їхній відбір і фіксують їхні контури: таким чином ми один за одним наштовхнулися на автобіографічні, церковні, юридичні, терапевтичні й історичні межі, які ніколи цілковито не вміщують того, що виражає додаткова вартість спогадів стосовно їхньої соціальної та культурної рецепції. Відтак разом із пластичністю ми мали також урахувати громіздкість і надмірність спогадів, що суперечить тому поглядові, що гладенька доріжка консенсусу дозволяє вимостити «нове минуле»⁴³⁶. Усвідомлення того, що тлумачення й переробка минулого не завершуються ніколи, не повинно вести до заперечення недоступності, закритості й взаємопов'язаності минулих випадків несправедливості й пережитих страждань, а також наслідків сприйнятих закарбувань.

3. Хибні спогади

Питання про (не)стабільність спогадів неможливо відокремити від питання про їхню (не)надійність. Тому в цьому контексті слід торкнутися також проблеми «хибних спогадів», яка протягом останніх десятиліть привернула до себе неабияку увагу. На тому, що спогади ненадійні, наголошують дедалі частіше. Ця ненадійність має своїм підґрунтям не лише слабкість і нестачу пригадування, а меншою мірою – активні сили з перетворення спогадів. Теоретики, які замінили уявлення про пам'ять як накопичувач тезою про реконструктивний характер спогадів, наполягають на тому, що пам'ять повсякчас підпадає під імперативи сучасності. Актуальні афекти, мотивації й інтенції є наглядачами пригадування й забуття. Саме вони визначають те, які зі спогадів доступні для індивіда у певний момент часу, а які залишаються неприступними, і також саме вони продукують специфічне ціннісне забарвлення спогадів між моральною відразою та носталь-

⁴³⁶ Jürgen Straub, «Kultureller Wandel als konstruktive Transformation des kollektiven Gedächtnisses. Zur Theorie der Kulturpsychologie», у: Christian G. Allesch, Elfriede Billmann-Mahecha, Alfred Lang, Hgg., Psychologische Aspekte des kulturellen Wandels, Wien 1992, S. 42–54, тут: S. 52.

гійним просвітленням, між релевантністю або індиферентністю. Теорія подальшого переформування спогадів не була вперше сформульована нейропсихологами нашого часу. За Фройдом, перетворення спогадів відсилає назад до *провини*, що відповідає за економіку пам'яті. У відповідності до цього психоаналіз є таким «мистецтвом пам'яті», яке повертає назад загублені деформовані спогади з витіснення та перекручення. За Ніцше, перетворення відсилає назад до *волі*, що відповідає за економіку пам'яті. Ніцше є теоретиком Мелети, спогаду, що слугує цілеспрямованій, орієнтованій на дії свідомості. Він цитує Гете, коли пише: «дівець завжди (є) безсовісним» у сенсі «безпам'ятним»⁴³⁷. Під цим мається на увазі, що під час дії він має лише уривок його знання та спогадів. «Він забуває більшу частину, щоб зробити щось одне, він несправедливий до того, що залишилося в минулому, і знає тільки одне право, право того, що має статися тепер»⁴³⁸. Ніцше стверджує, що культура вибудувала проти цього неправомірного забуття мораль і сумління, які, однак, не надто надійні. Адже сумління потребує підтримки з боку пам'яті, однак остання виказує себе як слабка сила. За допомогою відомого афоризму Ніцше сконцентрував цю проблему в мініатюрній драмі: «“Я вчинила це”, – говорить моя пам'ять. “Я не могла цього вдіяти”, – говорить моя гордість, залишаючись невблаганною. Врешті-решт – пам'ять капітулює»⁴³⁹. Ми маємо тут психомахію *in puse*. Ніцше міг знайти подібні думки в Монтеня, який писав: «chaque person d'honneur choisit de perdre son conscience que de son honneur»⁴⁴⁰. Це міркування, очевидно, належить до традиції моралістики, окремою темою якої була скептична антропологія людини з усіма її суперечностями.

Проблема хибних спогадів має безпосередню практичну релевантність для тих, хто цікавиться правдоподібністю висловлювань свідків, таких як юристи або дослідники *oral history*⁴⁴¹. В зв'язку з технічними питаннями щодо можливостей верифікації

⁴³⁷ Friedrich Nietzsche, *Unzeitgemäße Betrachtungen. Zweites Stück: Von Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben*. In: *Sämtliche Werke*. Band 1, S. 254.

⁴³⁸ Nietzsche, *Historie*, S. 254.

⁴³⁹ Friedrich Nietzsche, *Jenseits von Gut und Böse*. In: *Sämtliche Werke*. Band V, S. 86.

⁴⁴⁰ ...Будь-яка людина честі воліє краще втратити совість, аніж честь (фр.). – Прим. ред.

⁴⁴¹ Усна історія (англ.). – Прим. ред.

спогаду особливо гостро постає проблема психотерапії, яка, втім, також має свої наслідки для літератури. Питання, які будуть порушені в цьому контексті, звучать так: чи існують універсальні стандарти істинності спогадів? Чи існує щось таке, як специфічна істина суб'єктивних спогадів? Як співвідносяться спогади, що не збігаються з ідеалом єдиної авторитарної історичної правди? Чи належить теза щодо пластичності спогадів до «постмодерної» епістемології, яка ставить під сумнів «модерне» панування монолітної істини? Чи полягає релевантність хибних спогадів радше в скептичному розширенні наших засадничих припущень про загальну здатність бути притомним, властиву людському досвідові, навіть у світі, який став неясним і непрозорим?

Американські «False-Memory-Debate»⁴⁴²

Коли йдеться про тіло як про медіум пам'яті, слід очікувати, що при цьому буде встановлено взаємозв'язок зі спогадами, які не підкоряються волі і якими через це неможливо довільно маніпулювати. Загальновідомо, що помилки є типово людською рисою, а пам'ять не може не помилятися. Однак від цього типового випадку дещо відрізняється ситуація, коли науковці вказують, що хибні лише спогади, пов'язані з елементарним і травматичним досвідом. Тут слід швидко пригадати, що являв собою комплекс проблем, відомий у США під назвою «False-Memory-Debate»⁴⁴³. У центр дебатів потрапило питання про надійність і ненадійність спогадів. Навіть більше, приватна проблематика спогадів перетворилася тут на громадську боротьбу за права, в якій зійшлися один з одним два протилежних табори. Їх можна ідентифікувати через відповідні скорочення. На одному боці знаходиться партія MPD. Вона складалася з психотерапевтів, що вивчали синдром «Multiple Personality Disorder» — хворобливу дезінтеграцію компонентів особистості. Особливо вагомою причиною особистіс-

⁴⁴² Дебати про хибну пам'ять (англ.). — Прим. ред.

⁴⁴³ З останньою хвилею дебатів можна, зокрема, ознайомитись у трьох числах The New York Review of Books за 1994–1995 рр. Фредерик Крювз наново розпалив там дискусію двома серіями своїх есеїв «The Revenge of the Repressed» (The New York Review of Books, XLI, no. 19, Nov. 17 (1994), no. 20, Dec. 1 (1994) та XLII, no. 1, Jan. 12 (1995)). Дебати, однак, мали аналогію в минулому; вичерпне подання антагоністичних позицій можна знайти у провідному органі американської сімейної терапії, The Family Therapy Networker за вересень–жовтень 1993 р. В подальшому я спираюся на це джерело, на яке мені вказав Гельм Стірлін, за що я йому широко дякую.

ної дезінтеграції, щоб послатися тут на ще один вислів із професійного жаргону, вважається так званий *post-traumatic stress disorder*, тобто важке сум'яття, що з'явилося внаслідок довготривалого впливу травматичних переживань. Офіційний діагноз «*post-traumatic stress disorder*» почали ставити від 1979 р., і саме тоді цей термін увійшов до американських підручників із психіатрії. Цей медичний діагноз мав правові наслідки. 1980 р. в 21-му штаті США після подання відповідного позову був призначений семирічний термін ув'язнення. Це насамперед стосувалося тих порушників, чиї жертви не досягли повнолітнього віку, але були дітьми й тому не могли знайти позивача, оскільки вони примусово були змушені зберігати таємницю та протягом десятиліть потерпати від утисків. Цей період заборони на інцест із малими дітьми та насильство над ними завершився в Америці 1980 р. Паралельно з юридичним визнанням розгорнувся «*incest recovery movement*»⁴⁴⁴ – рух за справедливість через розкриття витіснених спогадів, яке відбувалося на терапевтичних гуртках і в групах самопізнання, а також стимулювалося через відповідне читання й навіть телевізійні програми⁴⁴⁵.

Протилежний табір так само легко ідентифікувати завдяки комбінації літер; цю позицію захищала організація, яка називала себе *FMSF* = «*False Memory Syndrome Foundation*»⁴⁴⁶. Членами цієї організації були насамперед батьки, які чули скарги щодо сексуальних зазіхань із боку власних дітей і які довго не дослуховувалися до цих скарг. У новому рухові за розкриття вони вбачали сучасній варіант полювання на відьом, за фасадом якого приховувалася не інквізиція, а професійний цех терапевтів. Вони закидали професійній спільноті те, що вона викликає хвороби замість того, щоб їх лікувати, що за допомогою «кофабуляції» (це слово стало гаслом) терапевти разом із клієнтами генерують хибні спогади, щоб перетворювати їх на остаточне й переконливе роз'яснення причин тієї чи тієї проблеми. При цьому повторне відкриття спогадів про сексуальну наругу в ранньому дитинстві перетворилося на терапевтичний ключ до будь-якої кризи орієнтації або порушення поведінки в пізнішому віці, від нещасливого подружжя через депресію й аж до тимчасового неприйняття їжі.

Оскільки в цій констеляції діти та батьки зіштовхувалися одне

⁴⁴⁴ Рух пригадування інцесту (англ.). – Прим. ред.

⁴⁴⁵ Ellen Bess and Laura Davis, *The Courage to Heal. A Guide for Women Survivors of Child Sexual Abuse*, 3. Aufl. New York 1994.

⁴⁴⁶ Фундація синдрому хибної пам'яті (англ.). – Прим. ред.

з одним, мобілізуючи при цьому як правовий захист, так і увагу медій, крізь інституцію білої американської сім'ї пройшла глибока тріщина. Проте мені йдеться тут не про політизацію цієї теми, а про різноманітні теорії спогаду, що конкурували між собою в цій суперечці. Адже до FMSF належали не лише батьки-позивачі, чий інтерес був безпосередньо зачеплений рухом за викриття, а й дослідники спогадів і критики, які розпочали велику наступальну кампанію проти того, що вони називали «міфом витіснених спогадів». Елізабет Лофтус, провідна співзасновниця організації, не належала до групи позивачів, але приєдналася до них як дослідниця спогадів. Галузь її професійних інтересів – когнітивна психологія; в сфері експериментальних досліджень спогадів її було визнано як перший авторитет у Сполучених Штатах і залучено до судового процесу як експерта з питань істинності змісту висловленого свідками. Особлива сфера її досліджень – ненадійність спогадів, доказ яких вимагав дедалі новіших і винахідливіших лабораторних дослідів. Тож вона не лише постійно вказувала на неточність, мінливість і залежність людської пам'яті від сторонніх впливів, а й навіть імплантувала у своїй лабораторії одному дорослому хибну пам'ять про травматичний досвід, який він мав мати, коли йому було п'ять років⁴⁴⁷.

Очевидно, що у психотерапії, галузі, яка швидко прогресує, як і в кожній професії, трапляються власні випадки «malpractice»⁴⁴⁸ і що ці злоякісні паростки, маючи вагомий людський та суспільний наслідок, не в останню чергу мають бути піддані різкій критиці з боку фактично постраждалих. Серед аспектів дослідження спогадів в контексті американської дискусії мене також цікавить таке: вона допомагає зрозуміти, що спогади реконструюються в певних визначених інституційних межах, які за певних обставин можуть видаватися прямо протилежними.

Терапевтичні межі відрізняються замкненістю, співпрацею та дистанційованою емпатією. Професійна недовіра аналітика націлена не стільки на викриття клієнтів, скільки на їхнє лікування. Долаючи численні блокування та викривлення, слід дістатися до суб'єктивної істини особистості, об'єктивним свідченням якої виступає незвична хвороба. Найважливішим критерієм істинності є цей хворобливий відбиток, що не в останню чергу вимі-

⁴⁴⁷ Elizabeth Loftus et alii, «The reality of illusory memories», у: Daniel L. Schacter, *Memory Distortions. How Minds, Brains and Societies reconstruct the Past*, Cambridge, Mass. 1995, p. 47–68.

⁴⁴⁸ Службовий злочин, службова недбалість (англ.). – Прим. ред.

рюється людською співучастю. Протилежне цьому відбувається в *юридичних межах*, що відрізняються відкритістю, недовірою та критикою. Передумовою цього дискурсу є чітке або-або істини та хиби, що посилюється за допомогою зовнішніх свідчень і має привести до рішення щодо винуватості/невинності.

Інакше кажучи, в юридичних межах неможливо проводити терапію, тоді як за умов останньої неможливо ухвалити вирок. Спогади реконструюються по-різному в залежності від контексту й етоса. Саме цю думку висловив терапевт, який виступив проти вимоги не враховувати у своїй роботі «жодного спогаду, що не припускав можливості зовнішньої верифікації». Він пише:

«Я не маю жодного інтересу до цього завдання. Я – терапевт, а не детектив. Коли клієнти приходять до мене і при цьому йдуть на справжній ризик викриття фундаментальних проблем власного життя та їхнього дослідження, це може відбуватися лише за умови терапевтичних стосунків, заснованих на довірі, приватності та надійності, які я хотів би означити терміном “рака”. Я працюю в полі наслідків приголомшливого досвіду. Мене цікавить не стільки найвища міра точності кожної деталі спогадів моїх клієнтів, скільки хронічні, виснажливі рецидиви. Я не збираю разом мозаїку юридичних доказів. Це виходить далеко за межі терапевтичної компетенції та договірних умов стосунків із клієнтами – вивчати їхнє життя з погляду дослідника, детектива, правового захисника або історика»⁴⁴⁹.

Цей погляд на актуальні дебати показує, що найприватніші спогади, коли їх реконструюють у відповідних інституційних межах, самі по собі можуть мати вагомі соціальні та політичні наслідки. Він так само виказує протиборні настанови щодо питання про стабільність спогадів. Терапевти, які спеціалізуються на травмах, виходять із того, що спогади фактично можуть залишатися законсервованими на десятки років, а потім знову стати відкритими, тоді як когнітивна психологія ставить під великий сумнів можливість такої довгої витривалості й – так само, як і конструктивісти, – рахується з їхньою необмеженою властивістю до переформування та перетворення.

Критерії достовірності спогадів у oral history

Якщо такі автобіографи, як Руссо й Ентін, прекрасно уживалися з поділом на об'єктивну істину та суб'єктивну правдоподібність, то для представників інших професій, що спеціалі-

⁴⁴⁹ David Calof, *Family Therapy Networker* Sept. / Oct. (1993), p. 44.

зуються на спогадах, він є безпідставним, — я маю тут на увазі дослідників у галузі *oral history*. Поширивши фонд історичних свідчень на особисті спогади, зробивши «інтерв'ю про спогади» новим дослідницьким інструментом, вони також мусили піддати ці спогади перевірці на основі об'єктивних критеріїв і запровадити відповідні методи верифікації. Вони мали довести цей фокус до свого логічного кінця і як партнери в інтерв'ю перебрати на себе *обидві* ролі, щодо яких ми встановили, що вони суперечать одна одній у дебатах стосовно *False Memory*: з одного боку, вони мають бути в змозі стимулювати спогади в цілому, забезпечуючи емпатично-орієнтовану інтерсуб'єктивну модель поведінки та створюючи ситуацію взаємної довіри, а з другого — працювати з цим матеріалом як науковці, критично розглядаючи його та перевіряючи ці спогади з погляду їхньої історико-інформаційної цінності. Спогади, як пише Луц Нітгаммер, провідний представник досліджень з *oral history* в Німеччині:

«не є об'єктивним віддзеркаленням минулої дійсності або сприйняття. Інтерв'ю про спогади набагато більше визначаються тим, що обирає та пов'язує пам'ять, тим, як елементи спогаду по-новому зіставляються одне з одним через схеми витлумачення або зумовлене комунікацією переформування, і тим, як на них вплинули зміни в соціально усталених цінностях і соціокультурній комунікації в інтерв'ю»⁴⁵⁰.

Оскільки відомо, якою ненадійною є ціна істинності суб'єктивних спогадів, жоден історик не розпочне інтерв'ю про спогади як просто техніку задля здобуття інформації, в якій під рукою є об'єктивні джерела. Інтерв'ю в *oral history* спирається на напругу, що не піддається редукції, розкол між істиною інтерв'юера та особою, яка дає інтерв'ю. Той, хто опитує, не може ні поставитися до свого партнера з безумовною довірою, ні зовсім відмовити йому в істинності повідомленого. Дослідникові *oral history* з його інтерв'ю про спогади йдеться насамперед про «суб'єктивність учасника», що була виключена з науково-абстрактної конструкції «історії». Він прагне «внести в історії» цю суб'єктивність, прораховуючи той ефект, що «єдине поняття історії» «вкотре розпадеться» під тиском множинних історій⁴⁵¹. Для того щоб розкрити

⁴⁵⁰ Lutz Niethammer, Hg., *Die Jahre weiß man nicht, wo man die heute hinsetzen soll. Faschsmuserfahrungen im Ruhrgebiet. Lebensgeschichte und Sozialkultur im Ruhrgebiet 1930–1960, Band I*, Berlin, Bonn 1983, S. 19.

⁴⁵¹ Lutz Niethammer, «Fragen – Antworten – Fragen. Methodische Erfahrungen und Erwägungen zur Oral History», у: Lutz Niethammer, Alexander von Plato, Hgg., «Wir kriegen jetzt andere Zeiten». Auf der Suche nach der Erfahrung

своє значення як «інтервенції пам'яті в історичне дослідження», *oral history* потребує не лише специфічної критики джерел, методичної обробки й оцінки інтерв'ю про спогади; насамперед інтерв'юер має зрозуміти раз і назавжди, що він сам завдяки своїй присутності, питанням і реакціям бере активну участь у (ре)конструктивній роботі спогадів.

Поруч із розробленою текстовою критикою та герменевтикою існують окремі практичні правила, які Нітгаммер пропонує як критерії верифікації:

- Певні смислові порушення, відповідно виразна неспівмірність сильної емоції або точності деталей, з одного боку, і ситуативних меж, з другого, які можна було б концептуалізувати як ознаку спонтанності та автентичності так званого інкапсульованого змісту спогадів.
- Питання про перший досвід використовується інтерв'юером як засіб розшуку, спрямований на те, щоб дістатися до автентичних спогадів. Оскільки виходять із того, що зі свіжістю вражень першого разу водночас пов'язана потужна сила закарбування й разом із тим високий ступінь достовірності.
- Проте, на думку дослідників *oral history*, автентичність спогаду посилюється не лише через афективну силу й виразність досвіду, а й, навпаки, завдяки рутині та повторенню. Непомітність повсякдення закарбовує спогади через недостатність легітимності. Те, що ніколи не обговорювалося, залишається незмінним; воно застигає в латентному стані, що зберігає «невинність» спогадів⁴⁵². У цьому латентному стані рутини й стани, які колись були важливими, згадуються як образи без домішки нарративної структури або смислового висловлювання⁴⁵³.
- Жорстка сформованість, навпаки, дозволяє зробити висновок про переформування спогаду через пізніші взірці переробки та пристосування до панівної системи цінностей.

Таємним покровителем цих досліджень *oral history* можна назвати Марселя Пруста, котрий ввів до поля спогадів базову опозицію між довільним і мимовільним (*mémoire volontaire/mémoire involontaire*). Так само, як і для Пруста, для історика, що пра-

des Volkes in nachfaschistischen Ländern. Lebensgeschichte und Sozialkultur im Ruhrgebiet 1930 bis 1960, Band 3, Berlin, Bonn 1985, S. 392–445; тут: S. 400. Я дякую Уте Фреверт за це посилання.

⁴⁵² Niethammer, *Die Jahre weiß man nicht...* S. 20.

⁴⁵³ Niethammer, «Fragen – Antworten – Fragen», S. 405.

щое з усними джерелами, надійність спогадів залежить від їхньої стабільності та непорушності. Для історика так само, як, утім, і для психоаналітика, найпридатнішими є спогади, найменше сформовані свідомістю, а натомість радше стабілізовані своїм афективним змістом або латентним станом.

Інтерес до *mémoire involontaire* в дослідженнях oral history цілком сумісний з конструктивістськими передумовами. Так само, як у Альбакса, котрий говорить про «соціальні межі», *cadres sociaux*, у Нітгаммера йдеться про «settings»⁴⁵⁴ і «специфіку соціокультурної організації», де спогади стають інтерактивними й піддаються оцінці. У своєму систематичному описі таких межових ситуацій Нітгаммер розробляє й доводить тезу, якої ми дійшли внаслідок обговорення *false memory debate*, а саме про те, що статус спогадів змінюється тоді, коли ми переходимо від психоаналітичних меж до юридичних. До *психоаналітичного setting* належить те, що

«є обмеженим і захищеним від громадськості, аби сприяти проявам несвідомого та події перенесення. Стосунки узгоджуються з побажаннями клієнта та рівнем оплати; завдання аналітика полягає в подвійній ролі, для виконання якої він має відповідну кваліфікацію завдяки теоретичній підготовці, але насамперед завдяки власному інтенсивному досвідові в цій ситуації. <...> Істинність спогадів пацієнта полягає в розширеному самосприйнятті частин його (як правило, дитячої) життєвої історії та в узгодженні з аналітиком щодо їхнього значення».

Натомість *постання перед судом* – це «інформаційний процес державних агентів у сфері відправлення державної монополії на владу, якій постраждалі, як правило, підлягають без власної на те волі. <...> Істина спогадів конститується, незалежно від того, хто пригадує, через відрегульовану процедуру донесення та надання доказів іншими, хоча при цьому відбувається проходження через багатьох фахівців і критерії достовірності».

При *інтерв'ю в межах соціального дослідження* «ініціатива належить дослідникові, пов'язаному з громадськістю, з науковим апаратом або спеціальними інтересами подальшого застосування, який прагне продукувати відповідний корисний текст. Опитуваного запитують не як особистість, а зазвичай як медіума зв'язку його соціальних даних з його переконаннями, способом поведінки або типом висловлювань. <...> Усі висловлювання в інтерв'ю містять продукти пам'яті, які, втім, у більшості випадків

⁴⁵⁴ Обставини, оточення (*англ.*). – Прим. ред.
19-12-180

цікаві не під кутом зору їхнього змісту як суб'єктивних поглядів на минуле, а з погляду суспільної користі їхнього актуального виявлення»⁴⁵⁵.

«Істинність» хибних спогадів – чотири показові випадки

1-й приклад. Повернемося знову до Мері Ентин, юдейки, що емігрувала до США з Полоцька, яка так настійливо стверджувала «хибність» власних спогадів. Іронічно висвітлюючи свої перші спогади в значущу мить свого життя – смерть батька, подаючи їх як можливий продукт пізнішої реконструкції, вона наполягає насамперед на цілковито другорядному факті неоманливості власних спогадів. Знову ж таки вона без будь-якої на те потреби ставить спогади під сумнів, наступним кроком завзято наполягаючи на так-і-не-інакше. Йдеться про сад і те, що в ньому цвіте – жоржини чи маки? Жоржини мають бути висаджені, ними зазвичай прикрашають сільські або провінційні клумби, маки ж квітнуть на полях і взагалі там, куди їх занесе. Захищаючи квіти у своєму саду в Полоцьку, Ентин тим самим вдається до непрямого захисту саду зі своїх спогадів, довкола якого вона споруджує невидиму огорожу. З плином часу звідси не може розвітися нічого й ніщо не може змінити образ, а особливо маки – відомі символи забуття. Пригадування означає для Ентин у першу чергу збереження, захист будь-якою ціною, навіть якщо це відбувається не на користь кращого знання. Знову процитуємо Ентин: «Утім, я мушу наполягати на жоржинах, якщо взагалі хочу врятувати сад для спогадів. Я вірила в них настільки сильно, що варто було мені лише захотіти уявити червоне поле маків за стіною, як увесь сад узявся тріщинами, облишивши мене з сірим нічим. Я, певно, нічого не маю проти маків. Проте моя ілюзія зараз для мене більш дійсна, ніж реальність» (81).

Коли я навела цей приклад під час доповіді в Центрі Гетті у Санта-Моніці, він спричинив бурхливу дискусію. Чітку позицію зайняла Сюзен Зонтаг, яка була присутньою серед слухачів. Вона активно заперечувала ерозію об'єктивної істини через суб'єктивні спогади, пов'язуючи її натомість із цінністю історичних свідчень. Цю думку Зонтаг захищала з притаманною їй рішучістю: «Якщо її сад розкришиться без жоржин, то він має загинути!».

Численні факти свідчать на користь цієї аргументації. Не може бути й мови про те, щоб посилити суб'єктивний релятивізм

⁴⁵⁵ Niethammer, «Fragen – Antworten – Fragen», S. 397, 435.

дійсності на противагу нормам об'єктивно чинної та загально усталеної істини. Здається, в цьому емпатичному утвердженні жоржин на противагу макам так само приховується істина щодо функції спогадів, яку неможливо відкрити, якщо ми зводимо проблему до дихотомії «істинне чи неістинне». Істина, яку ми можемо зчитати з Ентинових хибних спогадів, стосується, як я вже стверджувала вище, аподиктичної якості афективних спогадів. Вона не підлягає коригуванню, щодо неї неможливо домовитись, оскільки вона з'являється й зникає разом зі життєздатністю афективних уражень⁴⁵⁶. Дискусія в Санта-Моніці навела мене на слід парадоксальної проблеми істинності неправдивих спогадів. У цій ситуації стаєш чутливим до подібних випадків, коли вочевидь хибні спогади пов'язують із домаганням істинності. Три наступні випадки, на які я нашттовхнулася пізніше, також заслуговують на подання.

2-й приклад. Дорі Лауб, психоаналітик, який, крім усього іншого, працював як інтерв'юер у «Відеоархіві свідчень про Голокост» при Єльському університеті, описує в зв'язку з цим такий досвід. Він проводив інтерв'ю з однією жінкою, що була депортована до Аушвіцу як юдейка й розповідала про свої враження від цього. Жінка, яка давала свідчення, мала майже сімдесят років і говорила монотонним голосом. Дійшовши до повстання в жовтні 1944 р., вона відчутно пожвавішала. За якусь мить її оповідь набула інтенсивності, сповнилася пристрастю й емоціями. «Вона цілковито була там», – зазначає Лауб щодо інтерв'ю. «Раптово, – розповідала вона, – ми побачили як димові труби зайнялися полум'ям, а потім вибухнули. Полум'я сягало аж до небес, люди почали розбігатися. Це було неймовірно»⁴⁵⁷.

Тут Дорі Лауб своєю чергою перетворюється з професійного лікаря й хроніста на свідка. У цьому місці свого тексту він доповнює свідчення жінки свідченням того, хто її сприймає. При цьому свідчення першого порядку стає свідченням другого порядку, свідченням про свідчення. Спочатку він підтримує свідчення жінки уявним унаочненням сцени, про яку розповідається,

⁴⁵⁶ Див. щодо цього Мартина Вальзера, який наголосив на тому, що для нього було б неможливо «передати свій спогад за допомогою набутого знання». У: *Über Deutschland reden*, Frankfurt a. M. 1988, S. 76.

⁴⁵⁷ Shoshanna Felman та Dori Laub, *Testimony. The Crisis of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*, New York and London 1992, p. 59. Глава Дорі Лауба має назву «Testimony and Historical Truth».

а потім скрупульозно записує всі деталі, які в цей момент було привнесено до ситуації інтерв'ю.

«У повітрі встановилася тиша, мертва тиша, в якій загусали шойно вимовлені слова, неначе вони несли у собі луноу того тріумфального шуму, що розпочався за колючим дротом табору, тупіт людей, які намагалися втекти, крики, постріли, вигуки військових і вибухи. Жодного сліду від вбивчої позачасовості Аушвіцу. Сліпуче яскрава мить минулого прорізала крізь замерзлу тишу безмовного, могильного ландшафту з блискавичною швидкістю метеора, що одним ударом розрядився цілим водоспадом образів і звуків. Утім, метеор із минулого прямував далі. Жінка знову втратила говіркість, і сум'яття миттю згасло. Вона стала похмурою, а її голос набув неживої монотонності. Брама Аушвіцу була зачинена, і мантия забуття й мовчання, тяжка й гнітюча, опустилася знову. Комета напруження й збудження, вибух життєдайності та протидії, згасла й зникла вдалині» (59).

У своєму описі Дорі Лауб посилює враження від впливу висловленого жінкою. Тут не просто змальовуються в яскравих фарбах сцени повстання, збуджуючи читачську увагу, а й також фіксується точна відповідність між драматизацією репортажу й пожвавленням жінки, яке знову ж таки описується як вторгнення спогаду, що прорізає жінку природною силою метеора, підводячи її до повторного переживання моменту. Метафорика спогаду, образи, такі як метеор, комета, вибух і протистояння, з одного боку, і замерзла тиша, нерухомість, змертвіння, з другого, врівноважуються в оповіді про повстання; подія ситуації, що розгорнулася під час інтерв'ю, витісняє подію, що сталася в таборі. Текст написаний так, що раптове втручання спогаду впливає також на почуття читача.

Історики, які кілька місяців пізніше дискутували про цей звіт на одній із конференцій, продемонстрували, звісна річ, зовсім іншу реакцію. Вони стверджували, що свідчення жінки неправильні. У жовтні 1944 р. в Аушвіці у повітрі вибухнули не чотири димові труби, а лише одна. Отже, хибний спогад утрачає цінність свідчення. Саме тому цю оповідь про побачене на власні очі не можна сприймати серйозно, оскільки саме в цих речах, які постійно ставляться під сумнів ревізіоністами, можна було досягти більшої точності.

Дорі Лауб своєю чергою аналізує цей коментар і доходить висновку, що хоча він як науковець стикається з тими самими проблемами, утім, він підходить до них в інший спосіб, аніж іс-

торики. Своє захисне слово стосовно істориків він виражає від третьої особи:

«Він наполягав на тому, що “жінка свідчила не про кількість димових труб, що вибухнули в повітря, а про дещо інше, набагато більш радикальне й важливе: про дійсність події, яку неможливо уявити. Одна димова труба, яку в Аушвіці випустили в повітря, не менш малоймовірна, ніж чотири. Кількість тут вочевидь менш значуща, ніж те, що відбулося. Сама по собі подія була майже неймовірною. Жінка у власний спосіб засвідчила подію, що підірвала всі гнітючі межі Аушвіцу, там, де озброєне повстання юдеїв не могло відбутися і не відбулося. Вона свідчила про руйнування цих меж. Ось це і є історичною істиною» (60).

У подальшому Лауб дуже чітко розмежовує психоаналітичне та історичне інтерв'ю. Вирішальним моментом при цьому є те, як обходитися з мовчанням. Як аналітик, він опікується тим, щоб налагодити межі між знанням і почуттями свого партнера по інтерв'ю, не створювати конфліктів між ними й своїм значним знанням пізнішого походження. Лише за умови дотримання цих меж між горизонтом знання опитаного й інтерв'юера можна отримати шанси на свідчення: «Мені було зрозуміло: те, що жінка знала у свій спосіб і про що не знав жоден із нас, як і її особливе свідчення, може бути висловлене й почуте нами лише тоді, коли буде сплачено ціну за увагу, увагу на протизвагу примусу та межах мовчання» (61).

3-й приклад. У цьому випадку також йдеться про інтерв'ю, хоча й зовсім інше. 7 травня 1995 р., на 50-річчя Другої світової війни, Гендрік Вернер, студент Вищої школи Університету в Констанці, вів розмову із Гайнером Мюллером. Її темою були механізми та примуси приватних спогадів і громадської думки. В цьому контексті Мюллера також запитали про можливий проект автобіографії. Відповідь його була такою:

«Справжній спогад уже потребує роботи формулювання. Тому при цьому виринає щось дуже відмінне, щось, що вже не зовсім відповідає фактам, але постає як справжній спогад. Наприклад: я точно пригадую момент, який описується у “Війні без битви”, 17 червня 1953 р., коли у Панкові я побачив Стефана Гермліна, котрий стоячи палив люльку у метро, що точно не їздило цього дня. І щодо цього дня Гермлін стверджував, напевне, маючи рацію, що він був у Будапешті й узагалі не був у Берліні. <...> Я не можу пояснити це, але це пригадування, що виникає, ймовірно, від зовсім інших уражень, спогадів і фактів,

для мене набагато правдивіше за той факт, що Гермлін перебував на той час у Будапешті»⁴⁵⁸.

Також Мюллер у своєму підході до спогадів різко відмежовується від істориків. Для нього спогади – це не документальні уривки, які можна поєднати одне з одним в єдину зв'язну історичну картину, а натомість ущільнення досвіду під афективним тиском історичного моменту. Істина спогадів може полягати в прямій деформації фактів, оскільки вона також реєструє перенесення настроїв і відчуттів, що не входять до жодного фактичного опису. Отже, спогади, навіть коли вони проявляються як хибні, істинні на іншому рівні. Звичайно, істина настрою не може так просто заступити «фактологічну». Вона не має такої самої незаперечності свідчень, як історична істина; аби бути схопленою, вона потребує психоаналітика або митця.

4-й приклад. У своєму короткому есеї, присвяченому Салеємові Синаю, оповідача з роману «Діти полуночі», Салман Рушді, не криючись, вдається до хибних спогадів. При цьому він говорить про самого себе й описує свої особисті спогади у виразах, які цілком могли використати також Гайнер Мюллер і Мері Ентін:

«Сам я не маю чітких спогадів про те, що під час війни з Китаєм я був у Індії. Я “пам’ятаю”, наскільки ми при цьому були охоплені жахом. Я “пригадую” людей, які нервово жартували про те, що саме час придбати китайських розмовник, оскільки очікувалося, що китайська армія дійде до Делі. Однак мені також відомо, що в той час я жодним чином не міг бути в Індії. Я був надзвичайно здивований тим, що власне після того, як я встановив, що моя пам’ять утнула зі мною жарт, мій розум не квапився переорієнтуватися. Він чіплявся за хибні спогади й віддавав перевагу їм, а не простому й відвертому стану речей. Це було для мене важливим уроком» (курсив в оригіналі)⁴⁵⁹.

Те, чого він навчився на власних спогадах, Рушді перетворює на літературу. Не навмисне й цілеспрямовано, як би це відбувалося у разі літературного підходу «ненадійного оповідача», але поступово й винахідливо, що дозволяє водночас відкрити нові

⁴⁵⁸ Адміністративні рішення не продукують жодного досвіду. Zum Supergedenkjahr: Heiner Müller im Gespräch mit Hendrik Werner (7. Mai 1995 in Berlin), Ms., S. 41.

⁴⁵⁹ Salman Rushdie «“Errata”: Or, Unreliable Narration in Midnight’s Children», у: там само, Imaginary Homelands. Essays and Criticism 1981–1991, London 1992, p. 22–25; тут: p. 24.

техніки оповіді. Спочатку його дратують помилки, про які йому дорікають інші, однак згодом він змінює свою настанову: «Хибне видається правильним» (*Its wrongness feels right*), – говориться у його тексті. Саме тому помилки можна залишити без виправлень або навіть зацентрувати на них, тоді як в інших місцях вони виявляються у новий спосіб: «Я завдав собі клопоту перекрутити факти» (*I get to some trouble to get things wrong*). Якщо ненадійний спогад як такий є впізнаваним для читача, який одразу його визнає і при цьому свідомо приймає деформацію оповіді, оповідачі Рушді ненадійні в інший спосіб. Те, що він припускається помилок у міфології гінді та системі автобусних маршрутів Бомбея, помилково вказує ранги у пакистанській армії та марки сигарет, більшість читачів не сприймають як щось погане, оскільки вони ніколи не будуть відшукувати, яке це насправді. Тож вони навряд чи прагнуть позитивного визнання цього типу письма, який Рушді використовує у своєму есеї.

Однак те, про що йому йдеться, надзвичайно важливе: коротко він називає це *memory's truth*⁴⁶⁰. Розшукуючи істину спогаду, Салман Рушді розуміє себе як компаньйона Марселя Пруста. Звичайно, умови модерного й постмодерного оповідача відрізняються в одному важливому пункті. Якщо Пруст віддалений від переживань, які він хоче описати, лише в часі, то Рушді відрізаний від свого світу не лише в часі, а й через еміграцію. Внаслідок цього покров, що відділяє його від його предмета, ще щільніший, а надія на те, що поодинокі спогади зможуть прорватися крізь цей покров, дедалі більше перетворюється для нього на ілюзію.

«Коли я починав цей роман, мій проект мав деякі риси роману Пруста. Час і еміграція проклали подвійний фільтр між мною та предметом моєї оповіді, і я сподівався на те, що якби мені лише вдалося уявити речі достатньо наповненими життям, я зміг би протягнути їх крізь цей фільтр і описати так, неначе ці роки й не проминули, неначе я ніколи й не хотів проміняти Індію на Захід. Однак, продовжуючи працювати, я переконався, що ці фільтри цікавлять мене дедалі більше. Тож я змінив свій проєкт; я більше не шукав утраченого часу, а досліджував спосіб, в який ми перетворюємо минуле, з тим, щоб задовольнити наші теперішні потреби, використовуючи при цьому як інструмент власну пам'ять» (24).

⁴⁶⁰ Істина (правда) пам'яті (англ.). – Прим. ред.

4. Воєнна травма в літературі

Ми розуміємо тут травму як тілесний запис, що залишається недоступним для мови та рефлексії й тому не може набути статусу спогаду. Конститутивна для спогадів самовіднесеність дистанції, що уможлиблює зустріч і розмову із самим собою, самоподвоєння, самовідображення, самовикривлення, включно з досвідом та інсценізацією самого себе, не діє у разі травми, яка компактно, нерозривно й нерозв'язно прив'язує досвід до особистості. Метафорою для цієї складної ситуації є «тілесна вписаність». Окремий різновид травми становить воєнна травма («battle shock»), що як епідемічний вияв чоловічої істерії вперше була медично діагностована та піддана терапії під час Першої світової війни. Після того як у 80-ті та 90-ті роки XIX ст. Шарко, Жане, Фройд і Брейєр експериментували з лікуванням істерії за допомогою гіпнотичної терапії, а згодом почасти відмовилися від неї на користь комунікативного підходу, через 20 років гіпнотична терапія пережила свій comeback, коли постала потреба в тому, щоб повернути боєздатність солдатам із психічними розладами й ресоціалізувати ветеранів війни. Психічні порушення виливалися в стани амнезії, безсоння, дезорієнтації та депресії, такі як сліпота та глухота, тілесна симптоматика, що відсилала до витіснених почуттів. Виходили з того, що травмовані під час війни, так само, як і істерики, страждають від певних спогадів, що стали недоступними через розщеплення, хоча при цьому час від часу вони можуть звільнитися від них або заспокоїтися через трансподібні повторення моторошних сцен. Проте, хоча таке лікування могло принести швидкі результати «ревіталізації», між фахівцями розгорнулася суперечка, оскільки окремі з них убачали в гіпнотичній терапії й емоційному катарсисі не стільки усвідомлення, скільки блокування спогадів, а отже, терапію забуття⁴⁶¹.

Далі ми розглянемо три тексти, в центрі яких перебуває воєнна травма. Перший текст належить Гуто Гофмансталу і пов'язаний з Першою світовою війною, хоча й у вельми непрямої спосіб. Далі йдуть два американські романи, прямо пов'язані з Другою світовою війною. Один належить чоловікові зі східного узбережжя, нащадка німецьких емігрантів, другий – жінці, яка мешкала у місцевостях Нью-Мехіко й Аризони й походила від корінних індіанців з Лагуна Пуєбло.

⁴⁶¹ Ruth Leys, «Traumatic Cures. Shell Shock, Janet, and the Question of Memory», у: Paul Antze, Michael Lambek, Hgg., *Tense Past. Cultural Essays in Trauma and Memory*, New York, London 1996, p. 103–145.

Травма та міф – «Єгипетська Елена» Гофманстала

Починаючи від 1920 р. Гуго Гофмансталь шукав художню форму, яка змогла б виразити головні потрясіння покоління, що пережило війну. Подібно іншим митцям того часу, він наново відкрив класичний міф, який можна було використати у цій ситуації. Далекі старі епоси Гомера в світлі близького й гнітючого досвіду набували нової актуальності: «Своєрідна цікавість пробудила фантазію, спрямовану на ці міфічні образи як на живі особистості, про чие життя достовірно не було відомо нічого, найважливіші періоди виявлялися залежними від комбінацій»⁴⁶². Особливу цікавість Гофманстала розпалили постаті Єлени та Менелая, оскільки їхня історія в тій формі, в якій вона була переказана Гомером, виявляла разуче пусте місце. Від нього ми нічого не дізнаємося про те, що відбувається між ніччю, коли греки-переможці штурмують охоплену полум'ям Трою, вирізаючи при цьому троянців, а Менелай повертає собі як головний військовий трофей прекрасну Єлену, та днем, коли Телемах опиняється гостем у палаці Менелая, розшукуючи свого пропалого батька у Спарті, і стає свідком нібито мирного й непоказного родинного життя цієї вже давно не молодої пари. Лакуни в історії, що є тріщинами в матеріалі, ще до Гофманстала впали в око Еврипідові; він сконструював міст від жахів війни до затишку ідилії. Цей міст мав таку конструкцію: постать Єлени подвоюється, отримуючи двійника-привид, який стає коханкою Париса, тоді як її живий образ, захищений богами від усяких насильств і лиходійства війни, перебуває в Єгипті, де спокійно очікує на повернення свого чоловіка. Заповнення порожнього місця, яке вигадав Еврипід, відповідає типовій схемі чоловічої фантазії. Жінка подвоюється, тобто розколюється на дві протилежності – хвойди та святої. Привезена до Трої Елена відповідає образів приголомшливої краси, що розпалює чоловічу пристрасть і жагу насильства, а потім стає відповідальною за падіння цілого культурного світу. Натомість відвезена Гермесом і захищена Протеєм єгипетська Елена відповідає ідеальному образу вірної жінки, що тримається подалі від місця дій і боротьби, неначе Пенелопа, терпляче й цнотливо чекаючи на свого чоловіка.

Розв'язка, яку пропонує Еврипід, полягає в переведенні травматичного спогаду в «хибний спогад». Менелай позбавляється

⁴⁶² Hugo von Hofmannsthal, «Die ägyptische Helena» (1928), у: Dramen V: Operndichtungen, Werke in zehn Bänden, Frankfurt a. M. 1979, S. 498–512, тут: S. 499.

травматичного минулого, коли відкидає вантаж власних спогадів і приймає чисту, неускладнену сучасність. Те, що він пережив у Трої, всі приниження, насильства та помсту, стає не чим іншим, як маренням. Хоча Менелай спершу опирається цьому: «Я більше довіряю тягареві перенесених страждань, аніж тобі!» – врешті-решт він приймає пропозицію, оскільки після екзорцизму спогадів йому не залишається нічого іншого, як нова єгипетська Єлена. Ті спогади, що підривали можливість подальшого життя та майбутнього після війни, в нього віднято. Тепер обидва – чоловік і жінка – можуть із легким серцем повернутись додому. На противагу Менелая Гофмансталь не може прийняти цю спокусливу пропозицію перемоги над минулим. Він висловився щодо цього у супроводжувальному тексті до своєї п'єси. Переказавши Еврипідову версію, Гофмансталь продовжує:

«Так було в Еврипіда. Але коли мова заходить про фантом, через який було розпочато Троянську війну, та іншу, єгипетську, Єлену, що є справжньою, тоді сама Троянська війна перетворюється на сумнозвісний сон, так що ціле розпадається на дві частини – історію з привидом та ідилію, які не мають нічого спільного між собою, і все це взагалі стає нецікавим. Я знову забув Еврипіда <...>, проте моя сила уяви продовжувала кружляти навколо епізоду з подружжям, що повертається додому, тих жаків і, врешті-решт, спокути, які могли відбуватися між ними»⁴⁶³.

Для Гофманстала після цього патентованого рішення на користь нової Єлени порожнє місце стало ще більшою інтригою, ніж до того, і це, зрештою, стимулювало його на подальші роздуми щодо можливої історії пари, яка повертається додому. Його «Праця над міфом» стала працею про повоєнну травму. Проблему, яку там порушено, Гофмансталь подає у формі парадокса: як можна було жити далі, якщо збереження «тягаря перенесених страждань» руйнує ідентичність особистості так само, як і позбавлення цих страждань? За його власними словами, Гофмансталь убачає у постаті Менелая показовий випадок повоєнної травми. «Якою жакливо зруйнованою мала бути його душа! Стільки викликів долі, стільки конфліктів і помилок – але ж він був лише людиною»⁴⁶⁴. Далі він пише: «Він не божевільний, проте перебуває в стані повного розпаду, який можна було так тривало, днями й тижнями, спостерігати у військових шпиталях серед тих, хто

⁴⁶³ Hofmannsthal, «Die ägyptische Helena», S. 502.

⁴⁶⁴ Ibidem.

пройшов крізь надто страшні ситуації»⁴⁶⁵. За допомогою античного міфу Гофмансталь драматизує актуальну проблему воєнної травми, коли йдеться про порушення нормальності та (не)можливість ресоціалізації. У загальному вигляді його запитання звучить так: як можуть люди, що перебувають у полоні вбивчого минулого, знову повірити у власне майбутнє? Як вони можуть жити далі зі своїми спогадами, так, щоб уникнути деформації під їхнім тиском?

Гофмансталь розповідає цю історію повернення додому заново з погляду найновішого травматичного та психоаналітичного досвіду і розповідає її за допомогою мистецьких засобів ліричної драми у двох актах. Як і інші поети класичного модерну, він переконаний, що міф і музика з їхніми чарами й масками відповідають душевній драмі несвідомого набагато більше, ніж психологічна драма з її стандартом «природності». У першому акті дія відбувається на скелястому острові, на якому пара, врятована після корабельної аварії, опиняється завдяки втручання німфи Етри, котра, наче жіночий варіант Просперо, вмовляє ельфів і направляє героїв на свій острів. На початку п'єси Менелай має намір перерізати Єлені горло тим самим кинджалом, яким він заколов Париса. Після всього того, що сталося, він більше не може прийняти назад свою дружину; хоча він кохає її, але відчуває, що мусить принести її в жертву заради багатьох загиблих. Його постійні поривання вбити Єлену, за допомогою чого він сподівається позбавитися болісного минулого, вдається тричі відвернути завдяки чаклунці з острова: перший раз через шторм, під час якого корабель, на якому вони поверталися додому, пішов на дно, другий раз за допомогою фантомів Париса та Єлени, яких Менелай переслідував засліплений нав'язливим видінням, і втретє за допомогою дурманного напою, що згасив агресивний потяг, спрямований на його жінку. Цей напій чаклунки Етри пробує також Єлена, після чого вони укладають союз:

Служниця:
 Напівзабуття
 Пом'якшить спогади.
 Ти відчуваєш в собі,
 Як до тебе повертається
 Твоє вільне від провини життя.

⁴⁶⁵ Hofmannsthal, «Die ägyptische Helena», S. 506.

Етра:

— все лихе
Іде в забуття
І заспокоюється,
Навічно поховане
Під світлим порогом!

Єлена (молитовно повторює за ними):

Усе лихе позаду лишається,
Навічно поховане
Під світлим порогом!⁴⁶⁶

Завдяки цій терапії забуття пара вперше за десять років знову переживає сексуальне єднання. Для цієї насолоди обрано пустельне місце, яке натякає на можливість *tabula rasa*, абсолютного початку. В цьому місці, однак, завершується лише перший акт, а не сама п'єса. Оскільки забуття, як уже йшлося раніше, зовсім нічого не вирішує. Воно, звісна річ, уможливує союз закоханих, проте Менелай більше не впізнає свою Єлену. Вигляд його меча повертає йому частину власної ідентичності, і він швидко зникає з ним, щоб полювати на газелей, проте замість газелі він помилково вражає уявного суперника. Травма змушує його знову й знову мститися Парисові. З цього диявольського кола виводить не забуття, а лише спогад. Тому Єлена намагається скористатись іншими пляшечками, які вона помилково отримала замість напою для забуття:

Єлена (рішуче):

Ось напій, який мені потрібен!
Спогади! <...>
Те, що з'являється
З глибин,
Це єдине, що
Потрібно герою!

Далі відбувається діалог, що походить не від міфу, а від терапевтичного сеансу психоаналізу:

Єлена:

Ніяка печера не сховає нас від нашої долі,
Ми мусимо її прийняти.
Люто ненавидиш ти Париса,
Вже мертвого,
І переслідуєш його безвинний образ,

⁴⁶⁶ Hofmannsthal, «Die ägyptische Helena», S. 442, пор. S. 429.

Вбачаючи його то в дереві на вітру,
 То у хлопчику – але не заради помсти,
 Проте це єдиний шлях,
 Аби наблизитися – Менелаю, скажи мені, до кого?

Менелай:

До неї, що померла, і до всіх мертвих,
 Що загинули через мене, не віддячені!

Єлена:

До неї, що жива і поруч з якою
 Хоче залишитися твоє серце⁴⁶⁷.

Єлена не тільки красномовно відкриває Менелаєві його не-свідомі бажання, вона також подає йому напій, який повертає спогади, і цим самим наражає себе на ризик смерті, коли він її впізнав. Проте він відкидає меч і бере Єлену за руки, цієї ж самої миті скріплюючи разом половини, що відкололися одна від одної в міфічній оповіді Еврипіда:

О, як ти близько,
 Недоступне, сяєш,
 Двох в одне
 Нині ти єднаєш!⁴⁶⁸

Якщо напій з лотоса перетворив партнерів на «живих мерців», то напій спогадів зробив їх «ожилими мертвими». Замість того щоб зафіксувати тілесні надписи, які б постійно поверталися й розігрували позасвідомий сценарій, вони проводять травму через «світлий поріг», приймаючи її як усвідомлений спогад. Єгипетська Єлена не була розв'язанням проблеми повернення додому; перехід від минулого та сучасності до майбутнього не може відбутися успішно через фантом невинності, позбавлений минулого. Проте завдяки перехідному ступеню єгипетської Єлени стало можливим повернення греко-троянської Єлени, а подвійний чарівний напій забуття й пригадування допоміг здійснити крок із зачарованого кола минулого до майбутнього. Лірична драма Гофманстала зображує ритуал ініціації, який допомагає відрегулювати перехід від воєнної дійсності до повоєнного громадського повсякдення. Він показує, як можна переступити цей поріг як у формі заперечення й витіснення (у першому акті), так і через спогад і визнання (у другому акті).

⁴⁶⁷ Hofmannsthal, «Die ägyptische Helena», S. 481.

⁴⁶⁸ Ibidem, S. 488.

*Травма і фантастика –
«Бійня номер п'ять» Курта Воннегута*

«Одним із найголовніших наслідків війни є те, що люди розчаровуються в героїзмі» (One of the main effects of war, after all, is that people are discouraged from being characters)⁴⁶⁹, – пише американський письменник Курт Воннегут у романі «Бійня номер п'ять», в якому він надав літературної форми своїм спогадам про Другу світову війну. «Героїзм» тут, мабуть, можна тлумачити як властивість «людей учинку», яких Бергсон визначив у такий спосіб: «Людей учинку вирізняє здатність звертатися до відповідних спогадів і зберігати нездоланну межу між свідомістю та розрізненими спогадами»⁴⁷⁰.

Людина вчинку – Бергсон, напевне, має тут на увазі *чоловіка* вчинку – виявляє себе через активну силу розпоряджатися власними спогадами, яку ми позначили як Мелету, а Ніцше описав її як панування волі над пам'яттю. Такою людиною вчинку й зображує самого себе Курт Воннегут у першій частині роману, в якому знайомить із собою та своїм проектом. Ще підлітком він прилетів до Франції як «Infantry Scout» американських воєнних сил, звідки потрапив до німецького полону й разом з іншими полоненими був транспортований до Дрездена, де вночі 13 лютого 1945 р. пережив бомбовий наліт. Для письменника Воннегута було природним прагнення оформити цей біографічний досвід літературними засобами: «Повернувшись з Другої світової війни 23 роки тому, я думав, що мені буде легко написати про зруйнування Дрездена, адже я писав би лише те, що бачив на власні очі. Я також був переконаний, що цей твір стане шедевром або має щонайменше зробити мене багатим, оскільки тема була дуже важливою»⁴⁷¹.

Однак, як це дуже швидко виявилось, тема була «надто великою», аж надто важливою для невеликого голкового вушка спогадів і розповіді. Тут уже не могло йтися про використання випробуваних для Першої світової війни технік точного, відсто-

⁴⁶⁹ Kurt Vonnegut, Jr., *Slaughterhouse-Five or The Children's Crusade. A Duty-Dance with Death* (1969), London 1991, p. 119.

⁴⁷⁰ Henri Bergson, *Matière et mémoire*, Paris 1896, p. 166.

⁴⁷¹ «When I got home from the Second World War twenty-three years ago, I thought it would be easy for me to write about the destruction of Dresden, since all I would have to do would be to report what I had seen. And I thought, too, that it would be a master-piece or at least make me a lot of money, since the subject was so big» (2).

роненого спостереження й звіту, як у Гемінгвея. Постать незацікавленого спостерігача пережила крах разом з ідеалами чоловічої стійкості, аскези та витривалості. Роман Воннегута має значення насамперед як свідчення переробки травми за допомогою літератури. Він з'явився в 1960-ті роки після зміни культурних цінностей, пов'язаної з опозицією до В'єтнамської війни та рухом за мир. Із цим переворотом у цінностях добігла кінця післявоєнна епоха, так що воєнне минуле тепер могло бути тематизоване по-новому, тобто оглянуте з нової перспективи, реконструйоване, реконфігуроване. На титульній сторінці цього нового літературного проекту, присвяченого воєнному романові, в бароковій манері було написано таке:

Бійня № 5 / або / Хрестовий похід проти дітей / службовий танець зі смертю / Курта Воннегута молодшого / американця німецького походження в четвертому поколінні, / який тепер в добрих умовах / живе на мисі Код / (і забагато палить) / і який, коли був американським піхотинцем-розвідником / потрапив у полон / і став свідком бомбардування / німецького міста Дрезден, / колись званого Флоренцією на Ельбі, / й вижив, щоб про нього розповісти. / Це роман / у дещо телеграфічно-шизофренічному стилі, / як пишуть на планеті Тралфамадор, / звідки прилітають літальні тарілки. / Мир⁴⁷².

Воннегут розпочинає свій роман із руйнування власного проекту. Подібно до Бергсонової людини вчинку він спочатку спробував перебороти власні спогади. Позаяк спогади були тим матеріалом, з якого мав би бути створений цей роман, він почав їх розшукувати. Воннегут звернувся до своїх товаришів по війні, які мали б допомогти йому натрапити на слід спогадів. Він описав, як обидва ветерани намагалися разом зібрати докупи власні спогади: «Отже, ми спробували пригадати війну <...>, та жоден з нас не зміг пригадати нічого путнього» (So we tried to remember the war <...> but neither one of us could remember anything good. 10). Уся розробка їхніх спогадів вилилась у жменьку безглузких подробиць, з яких годі було написати книгу: It wasn't much to write

⁴⁷² «Slaughterhouse-Five / or The Children's Crusade / A Duty-Dance with Death / by / Kurt Vonnegut, Jr. / a forth-generation German-American / now living in easy circumstances / on Cape Cod / (and smoking too much), / who, as an American Infantry Scout / hors de combat / as a prisoner of war, / witnessed the fire-bombing / of Dresden, Germany, / "the Florence of the Elbe", / a long time ago, / and survived to tell the tale. / This is a novel / somewhat in the telegraphic schizophrenic / manner of tales / of the planet Tralfamadore, / where the flying saucers / come from. / Peace».

a book about. Шлях від викликаних спогадів до роману зайшов у глухий кут.

З одного боку, це пояснюється недостатністю навмисних репродукованих спогадів, а з другого – формальними законами роману. Компетенція Воннегута як професійного письменника раптово стала на заваді йому самому. Він не очікував, що всі зусилля, спрямовані на те, щоб фікціоналізувати матеріал спогаду, будуть приречені на поразку. «Як гендляр кульмінаціями, зав'язками, характеристиками, дивними діалогами, ефектами напруження й конфліктами я багато разів накидав план дрезденської історії. Найкращий план, або принаймні найкрасивіший, був записаний на зворотному боці рулону шпалер»⁴⁷³.

Умовності й оповідні схеми, добре відомі авторові, в цьому разі йому нічим не допомагають. Навпаки, як він дедалі більше переконується, вони становлять небезпечний вантаж для фальсифікації. Річ не тільки в тім, що йому зраджує набутий ним професійний досвід, він має дійти того, щоб самому відмовитися від нього, якщо хоче написати свою дрезденську книгу, яка, очевидно, вимагає від нього чогось зовсім іншого, ніж інші його романи.

Який же ще лишається шлях, якщо і шлях особистих спогадів, і шлях фікції закритий? Історична й біографічна травма вимагають іншої літературної техніки, радикального експерименту. Іншої в порівнянні з тим, що пропонують літературні техніки й експерименти «нового» й авангардного роману. Воннегут тут не може просто використати відомі літературні підходи й традиції, він мусить винайти власну форму, щоб писати про травму. Ця форма є «такою короткою і плутаною, оскільки про бійню неможливо сказати нічого розумного» (It is so short and jumbled because there is nothing intelligent to say about massacre, 14). Що можна вимагати, запитує у вступній частині автор, від книги, написаної тим, хто, оглядаючись на минуле, перетворився на соляний стовп? Хто продовжує нести в собі мовчання, яке розпочалося після цієї бойні, мовчання, яке могли порушити хіба що птахи. «Poo-tee-weet»⁴⁷⁴ – такими є останні слова роману. І втім, специфічна форма, якою пишеться про травму, має свій метод.

⁴⁷³ «As a trafficker in climaxes and thrills and characterization and wonderful dialogue and suspense and confrontations, I had outlined the Dresden story many times. The best outline I ever made, or anyway the prettiest one, was on the back of a roll of wallpaper» (4).

⁴⁷⁴ Звукоімітація пташиного співу. – *Прим. ред.*

Її можна описати за допомогою двох ключових термінів: колаж і наукова фантастика.

Колаж. Провідна модель фікціоналізації пов'язана з традиційними техніками оповіді. Нарация є *story-line*⁴⁷⁵, сюжетною конструкцією, що вибудовується лінійно в низці подій за допомогою кроків, які Аристотель назвав початком, серединою й епілогом. Ця структура оповіді настільки ж основоположна, наскільки й неминуча. Її примус заледве можливо подолати навіть шляхом украй наполегливих зусиль, оскільки відмова від цієї фундаментальної структури вимагає прямо протилежного зразка. Протилежністю нарації для Воннегута є колаж, тобто просторовий принцип організації, що веде/змушує гетерогенне до неочікуваного сусідства. Як підхід колаж не лише містить у собі щось випадкове, він також є чимось насильницьким або свідчить про елемент насильства, що закарбовується в певній мовній метафоріці: остання «розбиває» структуру оповіді, її часово-хронологічну послідовність, вона «руйнує» причинно-наслідкові взаємозв'язки й сортирує фрагменти у вільних комбінаціях. Колаж є формою не лише втрати порядку, а й також його підриву.

Головний герой, якого Воннегут винаходить для свого роману, Біллі Пілігрим, страждає на воєнну травму. Специфічна форма його психічної хвороби полягає в тому, що він утратив відчуття часу. Цей чоловік не може орієнтуватись і послідовно поводити себе в часі. Через неконтрольовані соматичні асоціації йому відкривається брама між різними рівнями часу: минуле, теперішнє й майбутнє стають тотожними. Відтак роман перетворюється на мандрівку вперед, назад, уздовж і поперек у часі, численні сюжетні лінії та шари оповіді накладаються один на другий і легко перетинаються, подібно палімпсесту: роки війни, 1944–1945-й, у Франції та Німеччині, 1948 р. у психіатричній лікарні, 1967-й, в якому дочка героя бере шлюб і його грабують члени екіпажу літальної тарілки, 13 лютого 1976 р., день його смерті, який Воннегут відносить до тридцять першій річниці бомбардування Дрездена.

Письменник зображує травму як нестійкість у часі. Перша атака цієї рідкісної хвороби відбувається в головного героя одночасно з його взяттям у полон німецькими солдатами поблизу бельгійського села. Травма призводить до розширення сприйняття, що підриває кордони між свідомістю та спогадом. Цієї миті Біллі Пілігрим переноситься назад, у стан свого народження,

⁴⁷⁵ Сюжетна лінія (англ.). – Прим. ред.
20-12-180

або вперед у 1967 р., коли він їде на зустріч Ліонського клубу на своєму «Кадиллаці». «Billy's smile as he came out of the shrubbery was at least as peculiar as Mona Lisa's, for he was simultaneously on foot in Germany in 1944 and riding his Cadillac in 1967»⁴⁷⁶ (43). Посилання на Леонардову Мону Лізу у воєнному романі в драматичну кульмінаційну мить взяття у полон може приголомшити, і це вказує на карнавальний спосіб письма цього роману. Втім, усмішка Мони Лізи являє собою гротескний елемент в епіцентрі війни; якщо ми при цьому згадаємо Пейтерів опис цієї усмішки, вона стає сигналом до виходу за межі історичного часу, подолання часових горизонтів.

Як «заблукалий у часі», як він характеризує себе в зв'язку з психічною хворобою внаслідок воєнної травми, цей персонаж не може не помітити, що він не завжди може вільно переходити вперед і назад, від одного часового рівня до іншого. Звідси стає зрозумілим, що насильство травми руйнує континуум часу, цю нестійку соціальну конструкцію. Протагоніст роману вивільняється з власного занурення у час. Той, хто переходить від одного часового рівня до іншого, включаючи межі народження й смерті, втратив свої зв'язки, надії та страх. Він перетворюється, висловлюючись у термінах американського філософа Р.В. Емерсона, на «transparent eyeball»⁴⁷⁷, на око, що вільно ширяє без тіла й ґрунту. В цьому повітряному траверсуванні через час Біллі Пілігрим пригадує в напрямі то майбутнього, то минулого; він має все позаду і попереду самого себе: прийдешні катастрофи бомбардування Дрездена, так само, як і падіння літака або його власна смерть, що відбулися набагато пізніше.

З цими ЛСД-галюцинаціями станів пригадування розм'якшеної свідомості пов'язаний принцип репрезентації, що прирікає героя на пасивність, перетворюючи його на безвільного свідка його мимовільних спогадів і антиципацій. Така форма апатії є станом, протилежним описам людини вчинку Бергсона та Ніцше. Сила навмисного концентрування на спогадах цілковито виключена, тож на її місці постає переповнення особистості неконтрольованими імпульсами пригадування. Подібно до дверей-гойдалок її переносить з одного часово-просторового виміру до іншого. Цю функцію гойдалки виконують певні спогади, які че-

⁴⁷⁶ «Біллі виліз із кущів з усмішкою, не менш загадковою, ніж усмішка Мони Лізи, тому що він одночасно йшов пішки в Німеччині в 1944 р. й керував своїм "Кадиллаком" у 1967-му» (англ.). — Прим. ред.

⁴⁷⁷ Прозоре очне яблуко (англ.). — Прим. ред.

рез постійне повернення загусають до вербальних лейтмотивів. Прикладами цього можуть бути тілесні, мимовільні спогади, такі як собаче гавкання або посинілі відмерзлі кінцівки, що за логікою примусового асоціативного рефлексу виштовхують сприйняття/спогад/оповідь до іншого часового виміру.

Наукова фантастика. Жанр, для якого мандри в часі типові, називається *science fiction*. Воннегут не боїться застосувати до психіатричного синдрому воєнної травми кліше цього тривіального різновиду літератури. До цього, крім відірваності від часу, додається невідповідність земній силі тяжіння. Головний герой, який на короткий час потрапляє до іншої галактики, знаходить спільне зі світоглядом інопланетян, вилучених із часу. Книжки, що пишуться там, більше не пов'язують разом окремі часові проміжки: «Не існує ні початку, ні середини, ні кінця, немає проміжку, немає моралі, причин або наслідків. Що нам справді подобається в наших книжках, так це глибина багатьох дивовижних миттєвостей, які всі переживаються одночасно»⁴⁷⁸.

Воннегут вигадує дитячий персонаж, якого він робить відчуженим носієм власного біографічного досвіду. Цей персонаж протистоїть усьому світові війни як найвідстороненіший чужинець. Чужість, подана психологічними мандрами в часі, — частина симптоматики травми. Проте як карнавальна стилізована чужість вона також є частиною терапії травми за допомогою літературної обробки. Дякуючи грайливій аурі чужості, Воннегут може полишити події війни на самих себе і водночас не надто ними перейматися.

У середині книжки головною темою стає взаємозв'язок між літературою та травмою. 1948 р. Біллі Пілігрим проводить кілька місяців у американському військовому шпиталі. Його сусід по кімнаті, який читає винятково романи певних авторів у жанрі наукової фантастики, забезпечує героя більш ніж достатньою кількістю матеріалу для читання. Щодо них обох у романі говориться так: «Вони намагалися наново винайти самих себе та свій універсум. Наукова фантастика стала тут у великій пригоді» (So they were re-inventing themselves and their universe. Science fiction was a big help). Присутність наукової фантастики у воєнному романі дещо приголомшує. Цей жанр набуває особливого значення в світі, що втратив свої реалістичні обриси через трав-

⁴⁷⁸ «There is no beginning, no middle, no end, no suspense, no moral, no causes, no effects. What we love in our books are the depths of many marvellous moments seen to all to one time» (64).

му й наскрізь фікціоналізується. Узагальнюючи, можна сказати, що травма світової війни підриває структуру дійсного досвіду й стандарти нормальності; для того щоб жити далі, потрібні наново знаходити орієнтири. Пацієнт покладає цю відповідальність на психіатра: «Я гадаю, що вам, хлопці, доведеться вигадати купу нових дивовижних побрехеньок, інакше у людей не буде бажання жити далі» (I think you guys are going to have to come up with a lot of wonderful new lies, or people just aren't going to want to go on living. 73).

Wonderful new lies у великій кількості продукуються науковою фантастикою з її обіцянкою глибини, одночасовості й подолання смерті⁴⁷⁹. Воннегут використовує ці відокремлені та непов'язані одне з одним фантастичні вигадки як алібі в буквальному сенсі цього слова, як відчужене місце, в яке він може вписати не лише власну травму, а й травму світової війни.

Травма й етнічна пам'ять – «Церемонія» Леслі Мармон Силко

Наш третій роман, в якому порушується питання воєнної травми, має назву «Церемонія». Книжка була написана авторкою, яка походить із племені індіанців з Лагуна Пуебло, що мешкали у резервації між Аризonoю та Нью-Мехіко. В центрі оповіді так само перебуває лікування травми в одного ветерана, яке спочатку видається цілком марним, але згодом досягає успіху. «Церемонія» – це роман про взаємозв'язок травми й ідентичності. Воєнна травма з яскравою очевидністю спричинює проблеми з ідентичністю для героя, який є метисом: той, хто має почуватися під час війни як повноцінний американець, одразу після війни знову повертається до дискримінованої меншини:

«Вони також були Америкою the Beautiful, землею вільних людей, саме так, як про це повідомляв учитель у школі. Вони отримали свою уніформу й уже не виглядали іншими. Їх почали поважати. <...> Потім війна минула, а уніформу забрали. І раптом з ними почали обходитися в крамницях як з покидьками, вони мушили чекати доти, доки всі білі клієнти отримають те, чого хочуть. Також і ця біла жінка на автовокзалі, що розміняла тобі гроші, потурбувалася про те, щоб при цьому не торкнутися твоєї руки»⁴⁸⁰.

⁴⁷⁹ Те, що у XVIII ст. було езотерикою (Емануель Сведенборг), у XX ст. перетворилося на наукову фантастику. Межі дискурсу та критерії істини стали розмитими.

⁴⁸⁰ «They were America The Beautiful too, this was the land of the free just like teachers said in school. They had the uniform and they didn't look different

Колишні герої після війни стають розсіяними й відчуженими від свого статусу ветеранами, що займаються пияцтвом, насильством і криміналом. Після марного психіатричного лікування в лікарнях для білих під наглядом білих лікарів, що намагаються індивідуалізувати травму, дотримуючись винятково психологічного підходу, герой випробовує здібності й практики індіанських шаманів.

Роман починається з кошмарів і лихоманки, які не відпускають Тайо після повернення з японського полону. Він не зміг виконати смертний вирок у джунглях на тихоокеанському острові, оскільки мав японського вояка, присудженого до розстрілу, за власного дядька. Хоча йому знову й знову детально роз'яснювали й доводили різницю між другом і ворогом, для нього ця логіка раптом утратила сенс. Його знання й переконання були витіснені через тілесні реакції, що ним заволоділи. «Він почав тремтіти; це почалося з кінчиків пальців і поширилося на руки. Він тремтів, оскільки всі факти, всі обставини тепер утратили для нього сенс. Він міг чути слова Роки, але не відчував нічого іншого, крім нестерпного болю, що душив його зсередини»⁴⁸¹.

Тайо залишається прикутим до певних травматичних сцен, що знову й знову постають перед ним як повсякденні та безпечні образи в своїй первісній енергії. Минуле неможливо відокремити від теперішнього, воно включене в «тут і зараз», знову й знову розщеплюючи сьогодення. Так само, як і у випадку Біллі Пілігрима, в Тайо воєнна травма виливається у розм'якшене відчуття часу. «Years and months had become weak, and people could push against them and wander back and forth in time»⁴⁸² (18). У романі терапію травми зображено як пошук утраченої ідентичності. Врешті-решт, процес зцілення супроводжується не лікуванням за допомогою шоку й медикаментів, а церемонією, під час якої психічно травмований індивід знаходить притулок у надіндивіду-

no more. They got respect. <...> The war was over, the uniform was gone. All of a sudden that man at the store waits on you last, makes you until all the white people bought what they wanted. And the white lady at the bus depot, she's real careful now not to touch your hand when she counts out your change» (42).

⁴⁸¹ «He felt the shivering then; it began at the tips of his fingers and pulsed into his arms. He shivered because all the facts, all the reasons made no difference any more; he could hear Rocky's words, and he could follow the logic of what Rocky said, but he could not feel anything except a swelling in his belly, a great swollen grief that was pushing into his throat» (8–9).

⁴⁸² «Роки й місяці стали слабкими, і люди могли тиснути на них і подорожувати назад і вперед у часі» (англ.). – Прим. ред.

альній етнічній ідентичності. Цей взаємозв'язок хвороби та зцілення розгортається в романі як процес, під час якого зруйнована індивідуальна ідентичність включається до культурної пам'яті. Культурна пам'ять індіанця з Пуебло подібно тому, як це відбувається з австралійськими аборигенами, вписується не лише в тіло, а й у топографію його землі. При цьому головну роль у терапії відіграє величина, що зовсім не береться до уваги білими лікарями, а саме – земля. Втрата ідентичності прирівнюється до втрати чуттєвого зв'язку з землею, тож зцілення може відбутися лише як поступове поновлення цього взаємозв'язку.

Під час терапії герою доводиться подолати велику відстань. Найдальшу від його мети точку позначає супротивник героя – такий само індіанський ветеран війни, який під дією алкоголю звертається до свого товариша за пляшкою з такими словами:

«“Знаєш що, – ледь розбірливо промимрив він, – ми, індіанці, заслужили чогось кращого, ніж ця забута богом, зсохла земля. Де все шоденно вицвітає. <...> Ми хочемо того, що мають вони. Я б хотів у Сан-Дієго. <...> Ми мали вести їхню війну. <...> Але вони мають все. А що масмо ми? Саме лайно, чи не так? Правда! <...> Вони мають нас на нашій землі, вони відібрали в нас усе. Тож візьмемо за це їхніх жінок!»⁴⁸³

Коли навколо нього пролунали радісні вигуки, погляд не менш сп'янілого протагоніста зосередився на етикетці пивної пляшки, на якій було зображено пінне джерело разом із підписом: «ПІВО “COORS”, зварене з чистої води з джерела Rocky Mountain, Adolph Coors, Co., Golden, Colorado. <...> Він не знав джерел, які хоча б трохи дорівнювали за розміром цьому. Чи є взагалі засухи в Колорадо? Напевне, Емо помилявся: напевне, білі все ж таки мають не все. Лише індіанці мають засухи» (55–56).

Лагуна – територія резервації, яка постійно страждає від засухи. Насправді, поділ на багату, родючу землю для білих, і виснажену, висохлу землю для індіанців украй несправедливий. У романі, однак, це витлумачується таким чином, що це сприйняття вже означає перехід до бачення з погляду білих. Воно вже сповнене жагою привласнення, що знищує відчуття землі. По-

⁴⁸³ «“You know”, he said, slurring the words, “us Indians deserve something better than this goddam dried-up country around here. Blowing away, every day. <...> What we need is what they got. I’ll take San Diego. <...> We fought their war for them. <...> But they’ve got everything. And we don’t got shit, do we? Huh? <...> They took our land, they took everything! So let’s get our hands on white women!”» Leslie Marmon Silko, *Ceremony*. Harmondsworth 1986, p. 55.

ляризація на кшталт цієї розпалює потенціал агресії та призводить до неперервного конфлікту, в романі належить до царини «witchery», чаклунства, тобто механізму, спрямованого на універсальне знищення. «Церемонія» мобілізує протидію до цього механізму деструкції.

Протагоніст поступово вчиться відкривати інші якості землі, що перебувають по той бік засухи й родючості, не маючи нічого спільного з безпосередньою корисністю, — він відкриває її життєдайність. Земля живе у тваринах, у чуттєвому сприйнятті й особливо в історіях. Знову повернути собі землю означає повернути назад історії, записані в топографії землі. Земля — це щось більше, ніж просто основа матеріального забезпечення; вона сама по собі є культурною пам'яттю, до якої знову долучається протагоніст. Вона переповнена історіями, тож протагоніст учиться читати власну історію як частину цих прадавніх міфологем. Індіанський фольклор — міфи, історії, пісні, загадки й молитви — вкриває тіло роману, наче філігранна мережа. Там, де травма пророблює дірки, призводячи до розпаду свідомості (у цьому контексті психоаналітик Ліман Він говорить про «*thought disorder*»⁴⁸⁴), ці елементи уможливають упорядкування дезорганізованого сприйняття. Розхитана душа має наново навчитися чуттєвого сприйняття образів. Відчуття образів і взаємозв'язків утворює мережу відповідностей і спорідненостей, завдяки якій рани, спричинені травмою, мають поступово загоїтися.

Не лише біла, але також індіанська медицина не в змозі виконати завдання зцілення воєнної травми. Старий Куоош, що став шаманом на вимогу своєї бабусі, має в цьому випадку визнати обмеженість своїх сил. Він може лише запевнювати, що світовий порядок такий само делікатний і вразливий, як і павутиння, але він нічого не може протиставити руйнуванню, яке несе влада білих. У посттрадиційному, якісно іншому світі він не може поєднати непоправно розірвану мережу символів. Іншим цілителем є старий Бетоні. Його мудрість не закінчується там, де починається влада білої людини. Він не чинить цій владі опору, а натомість інтегрує її до власних історій, влітає її у мереживо свого космічного бачення. Оскільки індіанські традиції, після того як вони були охоплені західною цивілізацією, більше не мають стабільної та надійної структури, замість традиційних ритуалів і церемоній Бетоні використовує відкриту форму історії. Ця історія рухається

⁴⁸⁴ Розлад мислення (*англ.*). — Прим. ред.

й змінюється в пошуках своєї розв'язки, що спочатку ще має бути знайдена/винайдена. Отже, зразкової «церемонії» не існує, але вона має бути знайдена в процесі здійснення. Заголовком до цього може бути слово «transition», яке відкриває перспективи поза межами усталеної постановки цінностей і цілей. У романі вони розкриваються тим, хто живе на границях рас, мов і культур.

«Мені смішно, – каже цілитель, – що люди дивуються, як я можу витримувати так близько біля цього брудного міста. Але ж усе очевидно: цей хоган (хатина, вкрита землею) був тут раніше. Він був збудований задовго до того, як прийшли білі. Тож саме місто тут не на своєму місці, а не цей старий цілитель»⁴⁸⁵.

Культурна пам'ять індіанця, що втілює в собі цілитель, набагато довша від пам'яті білих чужинців. У ситуації дезінтеграції особистості через травму ця пам'ять перетворюється на вітальний ресурс. Реактивувати цю пам'ять означає розірвати хибне коло руйнування й експлуатації, здобути ширше бачення. Тому старий Бетоні може сміятися, перебуваючи посеред міста-пустелі між залізними коліями та сміттєсховищем: «Він засміявся: “Вони не можуть цього зрозуміти. Ми знаємо ці пагорби, і нам тут зручно”. Було щось особливе в тому, як старий чоловік вимовив слово “зручно”. Воно мало якесь інше значення – не затишність великих будинків, надлишок їжі або чисті вулиці, а відчуття належності до землі, відчуття миру серед цих пагорбів»⁴⁸⁶. На момент розмови протагоніст усе ще не поділяє цього бачення. Він усе ще не в тому стані, щоб зрозуміти нове значення старого слова: «*comfortable*». «Проте особливе значення, якого старий чоловік надавав англійському слову, горіло в сонячних відблисках на консервних банках і розбитому склі, у сліпучих відблисках сонячного проміння в дзеркалі та на хромованому покритті автомобільних решток на звалищі внизу»⁴⁸⁷.

⁴⁸⁵ «“It strikes me funny”, the medicine man said, shaking his head, “people wondering why I live so close to this filthy town. But see, this Hogan was here first. Built long before the white people ever came. It is that town down there which is out of place. Not this old medicine man”» (p. 117–118).

⁴⁸⁶ «He laughed. “They don't understand. We know these hills, and we are comfortable here”. There was something about the way the old man said the word “comfortable”. It had a different meaning – not the comfort of big houses or rich food or even clean streets, but the comfort of belonging with the land, and the peace of being with these hills» (p. 117).

⁴⁸⁷ «But the special meaning the old man had given to the English word was burned away by the glare of the sun on tin cans and broken glass, blinding

З погляду індіанців воєнна травма записана не лише на тілі солдата; індустрія ядерного озброєння також вписалася зі своїм зрослим потенціалом руйнування в тіло землі. Саме тому терапія травми не може бути тільки індивідуальною терапією, а має перебувати в тісному зв'язку як з макроісторією, так і з травмованою землею. Воєнна травма юного індіанського солдата і можливість ядерного знищення світу мають бути розглянуті й осмислені разом. Топографія регіону Лагуни, що оживає в індіанських історіях і міфах, – є водночас топографія ядерного дослідження. В місцевості Триніті було підірвано першу атомну бомбу, а лабораторії, в яких було закладено перший камінь нової зброї масового знищення, знаходяться в горах Джимз, «на землі, що уряд відібрав в індіанців Кончіті-Пуєбло: Лос-Аламос, що лише за сто миль на північний схід, оточений електричними парканами та соснами Пондероса й жовтими піщаниками гірського хребта Джимз, де розташовувалося святилище двох близнюків – гірських левів». Так близько одне до одного перебувають у просторі найвіддаленіші світи індіанської міфології й західна технологія! Бачення єдності, якого доходить протагоніст цієї миті, є спочатку катастрофічним поєднанням загального взаємознищення:

«Від того часу люди знову стали єдиним кланом, поєднані ви роком долі, яку руйнівники запланували для них усіх і для всього живого; поєднані колом смерті, що пожирала людей у містах майже за двадцять тисяч кілометрів звідси, жертв, які ніколи не бачили цих гір, цих ніжних кольорів скель, серед яких виготовили їхнє знищення. <...> Він заплакав від полегшення (!), відчувши нарешті, що угодів плетиво візерунка, в якому сходяться всі історії – давні історії, історії про війну, історії їхнього життя, – аби стати історією, що продовжує оповідатися»⁴⁸⁸.

Ці загроза й небезпека загального знищення, це згущення сил *witchery*⁴⁸⁹ вимагають ще ширшого бачення, яке охоплює історію руйнування та змінює напрям її фатального перебігу. Ця історія

reflections off the mirrors and chrome of the wrecked cars in the dump below» (p. 117).

⁴⁸⁸ «From that time on, human beings were one clan again, united by the fate the destroyers planned for all of them, for all living things; united by a circle of death that devoured people in cities twelve thousand miles away, victims who had never known these mesas, who had seen the delicate colors of the rocks which boiled up their slaughter. <...> He cried the relief (sic!) he felt at finally seeing the pattern, the way all the stories fit together – the old stories, the war stories, their stories – to become the story that was still being told» (p. 246).

⁴⁸⁹ Чаклунство (англ.). – Прим. ред.

має бути винайдена людьми, що своєю чергою винайдені цією історією. Ця всеохопна історія активізує найдавнішу культурну пам'ять, космічну пам'ять, якою люди не можуть розпоряджатися, оскільки вони самі залучені до неї. Етапи символічного дійства, що структурує церемонію ініціації, насамкінець сходяться у свідомості, що розширюється довкола дедалі більшими колами. Індіанці були там до того, як прийшли білі, а зірки були там, до того, як прийшли індіанці. Сузір'я зірок при цьому стає свідченням космічної пам'яті, яка включає все інше: «Зірки завжди були з ними, вони існували з незапам'ятних часів, і вони всі разом були тут. Під цими самими зірками прийшли люди з Білого дому на півночі. Вони бачили, як пересунулися гори й річки змінили свою течію та навіть зникли в землі; і це завжди були ці самі зірки»⁴⁹⁰. Ця терапія воєнної травми полягає у навчанні нового ставлення до світу. У випадку індіанських ветеранів війни, чий культурні традиції попередньо були зруйновані через історію роз'єднання й заперечення і чию ідентичність вдруге зруйнувала війна, це означає знову здобути перспективу, яка звільняє їх від пасивної ролі жертви. Кістяк ідентичності, нова самосвідомість спираються при цьому не на силу, а на сенс. Насамкінець приходить розуміння, що білі колоністи, які вигнали, роз'єднали та знищили індіанців, усе ж не змогли зробити те саме з їхньою землею. Земля продовжує належати індіанцям так само довго, як і вони належатимуть своїй землі, доти, доки вони тут будуть почуватися «зручно», а це означає: доти, доки вони «зберігатимуть свої вуха для історії й свої очі для плетива візерунка, доки вони зберігатимуть власні почуття: ми вийшли з цієї землі й ми належимо їй» (*the ear for the story and the eye for the pattern were theirs; the feeling was theirs; we came out of this land and we are hers.* 255).

Обидва американські романи 60-х і 70-х років ХХ ст. розглядають травму Другої світової війни з відстані понад два чи три десятиліття. В 60-х – 70-х роках у США межові умови для цієї теми вочевидь змінилися. Хоч обидва автори й поділяють тривалі настрої незадоволення щодо «штатсько»-американської колективної ідентичності, проте наслідки цієї дезідентифікації

⁴⁹⁰ «The stars had always been with them, existing beyond memory, and they were all held together there. Under these same stars the people had come down from White House in the north. They had seen mountains shift and rivers change course and even disappear back into the earth; but always were these stars» (p. 254).

рухаються явно у різних напрямках. Воннегут пише на пікові анти(в'єтнамських)воєнних настроїв. Його програма глобально-го пацифізму пов'язана з (уявним чоловічим) впадінням культури в дитинство. Люди вчинку збанкрутіли, від Голдена Кофілда до Біллі Пілігрима тріумфує людина-дитина. Світом, що був зруйнований мілітаризмом людини вчинку, блукає карнавальний дитячий герой Біллі Пілігрим на кшталт шекспірівського блазня або Дон Кіхота. Його травма міцно тримається в спогадах, що не сприймають нормальність післявоєнного часу. Ці спогади підривають будь-яку послідовність досвіду, що є умовою дієспроможності та формування ідентичності. Через запозичення тривіальних топосів і кліше з популярного жанру наукової фантастики (таких, як викрадення в чужинців літальної тарілки або статеве злягання з секс-ідолом Голівуду в відкритому космосі) травма переводиться у вимір ірреального фантастично-фантазматичного. Розриви в досвіді та втеча від дійсності виявляються у мандрівках уяви, що не останньою чергою слід сприймати на тлі кульмінації американської наркотичної хвилі. Воннегут не дає жодних обіцянок читачеві, тож у випадку Пілігрима розм'якшення свідомості можна розуміти також і як її розширення. Так само мова не йде про те, щоб вилікувати травму. Радше він прагне створити літературний корелят травми, за допомогою якого її можна було б маніфестувати.

Силко пише про воєнну травму як жінка з погляду етнічної меншини в Америці, попередня колективна історія якої вже набула якості травми. Для авторки індивідуальна травма виявляється поєднаною як з історичною травмою індіанців, так і з глобальною ядерною травмою. Вона також розвиває нові техніки літературного оформлення травми. Проте замість поп-культури та її близькості до уявного вона запозичує з індіанського фольклору та його близькості до культурної пам'яті. Так само, як і Воннегут, Силко виходить з лінійного розгортання оповіді, структуруючи свій роман як колаж за допомогою низки асоціативно пов'язаних зразків. Одначе, крім цього, вона також відмовляється від організаційного принципу поділу на глави; замість відступів і порядкових чисел в її творі використані елементи індіанського фольклору, спершу лише як лейтмотиви до основного тексту, що в ході роману дедалі тісніше сплітаються в єдину мережу.

На протигагу Воннегутів Силко подає не лише маніфестацію, а й змілення травми, що надає її текстові динаміки наративної та перформативної прогресії, образу історії, форма перебігу

якої, звісна річ, не є визначеною наперед і залишається відкритою до самого кінця роману. Процес зцілення зображується як пошук і (ви)найдіння ідентичності, за яких, власне, забуте передання, культурна пам'ять про витоки постають вирішальними орієнтирами. Поновлення цієї ідентичності залежить від зв'язку із землею, який можна повернути не через завоювання, а лише через оповідь і спогади. У Силко йдеться не про розм'якшення свідомості, а про її емпатичне розширення, що подає цю зміну як відкритий процес, відкритий у сенсі дослідження – для героїв, але також у сенсі участі – для читачів.

V МІСЦЯ

«Грунт неораний», — сказав він. «Але я хотів би, щоб уродило більше картоплі».

Ернест Гемінгвей. Прощавай, зброє!

Якщо ми приховаємо голос і погляд або дозволимо їм вислизнути як винятково феноменальним явищам, що ж залишиться?

Що лишиться? Речовина, камінь, фундамент, дім, шлях?

Джефрі Гартман. Рятуючи текст

Коли замовкнуть люди, кричатиме каміння.

Й. Г. Гердер. Листи для заохочення гуманності

1. Пам'ять місця

Говорячи про «пам'ять місця», використовують формулу, водночас зручну й неоднозначну. Такий вираз зручний, бо лишає без уточнення: йдеться або про *genetivus objectivus*, пам'ять про місце, або ж про *genetivus subjectivus* і, отже, про пам'ять, що локалізована в певному місці. І такий вираз неоднозначний, оскільки наводить на думку про те, що місце саме може бути суб'єктом, носієм спогадів, і часом, де це можливо, розширювати пам'ять так, що пам'ять місця значно виходить за межі людської пам'яті. Виходячи з сугестивної сили цієї нечіткості слід точніше дослідити, чим може бути «пам'ять місця».

«Великою є сила пам'яті, притаманна місцю», — цей вислів Цицерона може дати поштовх для того, щоб порушити питання щодо специфічної сили пам'яті та належності місцю⁴⁹¹. Великий теоретик римської мнемотехніки мав чітке уявлення про використання місця для вибудовування спогадів. Для нього будівними каменями для мистецтва пам'яті були образи й місця (*imagines et locis*), причому образ використовувався для ефек-

⁴⁹¹ Cicero, *De finibus bonorum et malorum. Uber das hochste Gut und das grosste Ubel*, ubers. Und hg.v. Harald Merklin, Stuttgart 1989, V. 1–2, 394–396. Про найвище благо та про найбільше зло.

тивного запам'ятовування певного обсягу знань, а місце — для його впорядкування та відновлення. Цицерон сам здійснив крок від *місць пам'яті* до *місць спогадів*, коли він на власному досвіді відкрив, що ті враження, що з'явилися на історичному місці дії, були «жвавішими й яскравішими», ніж ті, що були сприйняті через слух або читання.

Навіть коли місце не має іманентної пам'яті, воно все-таки має неабияке значення для конструювання просторів культурної пам'яті. Місце дає змогу не тільки укріпити та підтвердити спогади, що локально в ньому укріплюються, воно також утілює неперервність періодів, які несуть у собі більше пам'яті, ніж сконцентровані в артефактах порівняльні короткочасні спогади індивідів, епох, навіть культур. Як перший крок у цій темі може допомогти лист Гете, який він 16 серпня 1797 р. написав Шиллеру⁴⁹². У ньому він викладає другу свої перші роздуми щодо того, що потім стане його теорією символів.

Контекст цього листа болісний для Гете розкол між людиною і світом, суб'єктом і об'єктом, змістом і буттям, що залишав поетові лише непевний вибір між фантомами, створеними у глибинах його душі, й «мільйоноголовою гідрою емпірії». У пошуках мосту через ці рови Гете винаходить символ. Символ — це позалітературна категорія; символічним називають «вдалий предмет», що здатен викликати у споглядача певні відчуття. Отже, Гете прагне отримати від певних предметів ураження загальності, «єдності та цілісності». І він наполягає на тому, що споглядач не вкладав змісту в ці предмети, названі символічними, а натомість вони значущі самі по собі⁴⁹³.

Тут нас цікавлять обидва приклади, які Гете приводить для таких символічних предметів. Це власне не предмети, а місця: «місце, де я живу», і «простір будинку мого дідуся, двору й саду». Символічна сила, яку Гете приписує цим місцям, висвітлює те, що відбувається з пам'яттю. Обидва місця викликають у споглядача спогади, до яких він був причетний і які його захоплюють. У цих місцях постають спогади про окремих людей, що пов'язані з сім'єю; і тут перехресшуються сфери життя людини з тими сфе-

⁴⁹² Переписка між Шиллером і Гете, збірка 1, Jena, 1905, 415–418.

⁴⁹³ Шиллер відповідає у своєму листі від 7 вересня 1797 р.: «Ви висловлюєтеся таким чином, ніби тут особливе значення має об'єкт, з чим я не можу погодитися. Звісно, предмет також повинен мати значення, так само як поетичний об'єкт має бути; проте врешті-решт дух визначає, яке значення має для нього об'єкт». Briefwechsel, 438.

рами, які належали йому колись. В обох місцях індивідуальний спогад переходить у більш загальний.

Гете чітко пояснює, що йдеться саме про місце, а не про предмети, що зустрічаються там як залишки минулого. Будинок дідуся, від якого залишилася лише одна купка каміння, для нього не має значення. Говорячи про це, Гете несподівано вдається до мови перекупників нерухомості: невелика земельна ділянка загинула «під час бомбардування і зараз є в більшій мірі купкою каміння, що має вартість удвічі більшу за ту суму, яку одинадцять років тому її нинішній власник сплатив моїм рідним». Як і фінансовий капітал, капітал символічний перебуває не в будівлях, а в місцях. Утім, аби відкрити цей капітал, потрібна особлива вправність. Гете зображує, як він крок за кроком систематично намагався збільшити свою сприйнятливість до символічного місця. Він починає з таких місць, з якими зрісся, тобто з тих, що дають йому перший поштовх для «сповнених любові спогадів». Крок за кроком він хоче переходити від «прикметного» до «значущого», для чого слід звільнитися від частини особистих спогадів, аби сильніше відчувалася власна особлива аура місця. «Я хочу спершу пошукати тут ще щось символічне, але особливо буду вправлятися в подібних спостереженнях у незнайомих місцевостях, де я ніколи не був. Якби це вдалося, то, навіть розширюючи цей досвід, завжди можна сподіватися на достатні трофеї в знайомих місцевостях і країнах, якщо в кожному місці й у кожний момент просуватися вглиб настільки, наскільки вдасться».

Теорія символів Гете спочатку мала характер відкритого експерименту. Після того як простір вивчений і відкритий у горизонтальній площині, варто вивчити також і його символічну глибину у вертикальному вимірі. *Простір*, по суті, відрізняється від «знайомих місцевостей і країв» тим, що він розвіданий, вимірний, колонізований, анексований, поєднаний у мережу. Натомість *місця*, де можна йти вглиб «у кожному місці й у кожний момент», усе одно зберігатимуть таємницю. В той час коли «простір» є нейтралізованою, десеміотизованою, постійною та заміною категорією, увага падає на «місце» з його таємничим, неспецифічним значенням. Цю таємницю, притаманну певному місцю, Гете й хоче видобути, наче срібло з шахти, й забрати з собою як трофей.

Handwritten notes:
 ...
 ...
 ...

2. Місця поколінь

Певні місця, що несуть у собі силу спогадів, мають насамперед стійкий і довгий зв'язок із сімейною історією. Феномен таких «сімейних місць», або «місць поколінь», як ми хотіли б їх назвати, описав американський письменник Натаніель Готорн в автобіографічному нарисі, вміщеному в його романі «Багряна літера» (1850):

«Це довгострокове поєднання сім'ї з певним місцем як місцем народження й поховання створює спорідненість між місцевістю та людьми цілком незалежно від чарівності ландшафтів або моральних обставин. Ці стосунки засновані не на любові, а на інстинкті. Новий мешканець, який приїхав із чужого краю чи батько або дідусь якого приїхали. <...> мало розуміє цю чіпкість мушлі, притаманну тому, хто оселився тут і живе більше трьох століть, з якою він прив'язується до місця, де поховані його предки. <...> Тут панує магія місця»⁴⁹⁴.

У такому місці поколінь члени сім'ї народжуються й відходять неперервним ланцюгом поколінь. Хоча Готорн чіткими фарбами зображує єднальну силу місця, проте тут присутні деякі тони, які вказують, що він оцінює це явище як архаїчне та несучасне. Сучасні форми життя вже несумісні з такою чіпкістю мушлі, що пов'язує людей із певною частиною землі; інерційність старих поселенців уже недоречна там, де вона входить у конфлікт з вимогами сучасної мобільності. Такі сімейні місця стримують прогрес. Готорн підкреслює застарілий характер осілих форм життя, вказуючи на їхній зв'язок з інстинктом. Цей інстинкт належить у цій аргументації до людської природи, він сигналізує про спосіб життя, який не піднявся до рівня культурної рефлексії. Тривалість і неперервність, як пише автор, не є цивілізаційними цінностями. Вони самобутні й не є результатом культурного формування й обробки. Так само магічність місцевостей – це щось підозріле. Архаїчна людина, старий поселенець – істота не самостійна, а натомість дозволяє впливати чужорідним силам на свою долю.

Від цієї негативної оцінки архаїчних, пов'язаних із місцевістю людей віддзеркалюється програма мобільного модерну. Людина відмовляється від архаїчно-інстинктивних сил і зневажає систему цінностей, що спирається на давність, тривалість і неперервність. Коли вона реалізує свій цивілізаційний потенціал, спорідненість між нею та місцем має розірватися, інстинктивний

⁴⁹⁴ Nathaniel Hawthorne, *The Scarlet Letter*, New York 1962, 22.

зв'язок — зникнути, а магічність земель — розвіятися. Вже сам вибір слів і зображень допомагає Готорнові звільнитися від архаїчних структур мислення. Невимушено він переходить з мови інстинктів і землі на мову використання сільськогосподарських угідь: «Людська природа може зіпсуватися так само, як і сорт картоплі, якщо вона буде занадто довго з покоління в покоління висаджуватись у той же самий виснажений ґрунт. Мої діти народилися в іншому, ніж я, місці, і вони будуть, якщо це буде в моїх силах, шукати своє щастя десь в іншому місці й пускати свої корені десь у чужих землях»⁴⁹⁵. Той, хто засвоює цю функціоналістську перспективу, непогано розуміє принцип осілості, який тут подається як архаїчний та інстинктивний. Сучасна Америка відмовляється не тільки від свого минулого, а й насамперед від традиційної свідомості, яка притаманна, з одного боку, старій Європі, а з другого — індіанцям, чії культури дуже поєднані з місцевістю та плекають контакт зі своїми померлими. Духи предків не є мобільними. Модернізація, навпаки, вимагає рухливої свідомості, яка звільнилася від сил, укорінених у певному місці. Єднальна сила місць, начинених спогадами, при цьому замінюється нейтральним простором як вимір, що перебуває у вільному розпорядженні людини.

Приклад роману «Церемонія» Леслі Мармон Силко, який ми розглядали у зв'язку з лікуванням травм, показує, що зараз у США з'являється література, яка ґрунтовно ревізує цю настанову й має намір наново відкрити духовну силу землі. Ця література, яка не має нічого спільного з рухом зображення середовища у локальних тонах, головним чином фіксує втрати. Вона знаходить прихильників серед тих, кому належала земля до колонізації білих, і переоцінює способи життя, цінності й міфи, знищені цією колонізацією. Можна говорити про повернення в ході модернізації витіснення почуття місця і його символічної сили. Культурна пам'ять народу Лагуни вписана у топографію їхньої землі й може, як це показано у романі Силко, бути відновлена з цієї землі. Нова свідомість постає з усвідомлення значення тих місць, що стали жертвою боротьби білих за життєвий простір. «Влада й пригноблення спираються на хитрі та брутальні методи, що втручаються у спосіб життя, який гнобителю не розуміє. Вони руйнують місце, що у буквальному сенсі є основою для розуміння. Жінка із народу Навахо виступає проти модернізаторів, які прийшли, щоб

⁴⁹⁵ Hawthorne, 23.
21-12-180

відібрати в неї землю: “Якщо мене виженуть із цієї землі, що я передам у спадок своїм дітям?”. Ця жінка розуміє, що мудрість і виживання є плодами часу»⁴⁹⁶.

3. Священні місця та міфічні ландшафти

Священими вважаються місця, в яких відчувається присутність Бога. Таке місце виділяють через особливі табу. Голос Бога з полум'яного тернового куща промовляє до Мойсея: «Здійми взуття своє з ніг своїх, бо те місце, на якому стоїш ти, земля це свята!» (Вихід 3:5). Священне місце – це зона контакту між Богом і людиною.

Перед тим як Бог відкрився у книгах, боги відкрилися в світі. Місцем їхнього перебування було не лише небо, а й гори, печери, діброви й джерела, де і зводилися культові споруди. Боги політеїстичних релігій бажали, щоб їх розшукували й вклонялись у їхніх місцях. Люди мали здійснювати паломництва до священних місць як місць постійного перебування богів. Людина не могла спілкуватися з богами поза певної місцевістю та її священною топографією; уявлення про позапросторового та всюдисущого Бога (що лише передчувається в політеїстичних релігіях) є передумовою монотеїзму. Особливо виразний приклад сакральної топографії – міфічні ландшафти пам'яті австралійських аборигенів. Їхні різні роди живуть в одному просторі, що повністю розмічений тотемами предків, якщо не сказати, розписаний. Простір для мешканців стає священним текстом, який не читається й коментується, а запам'ятовується й декламується. Єдність цих священних текстів – це так звані пісенні лінії, тож кожен індивід і кожна група володіє й опікується лише частиною повного тексту⁴⁹⁷.

⁴⁹⁶ Reyes Garcia, «Senses of Place in Ceremony», in: Melus – The journal of the Society for the Study of the multi-ethnic Literature of the United States, 10 (4) (1983), 37-48; hier: 37. Тема роману Леслі Мармон Силко пояснюється тут таким чином: «В “Церемонії” почуття належності до землі, усвідомлене Тайо, походить від особливого відчуття місця, що означає також належність до культури й спільноти».

⁴⁹⁷ Bruce Chatwin, *The Songlines*, Harmondsworth 1988, 13: «Кожен тотемний предок під час подорожі землею був згаданий з метою розмічення стежки слів і музичних нот уздовж лінії слідів, і <...> ці стежки мрій пролягали крізь усю землю, як “шляхи” комунікації між найбільш далекими племенами. “Пісня, – як він казав, – була і мапою, і компасом. Якщо ти знаєш пісню, ти міг завжди знайти шлях по всій землі”. <...> Принаймні теоретично ціла Австралія може бути прочитана як музикальна партитура.

У ході міграцій, війн і завоювань вишезгадана пам'ять стирається новими записами, а нова пам'ять проголошується довічною. Про таке нове позначення земель ідеться в заключному хорі драми Томаса Стернза Еліота «Вбивство у соборі». Хор жінок із Кентербері згадує про те, як сакральні ландшафти язичницької античності, від яких до наших часів zostалися тільки залишки колон імперії («the broken imperial column»), дістали нову, записану кров'ю християнських мучеників пам'ять:

We thank Thee for Thy mercies of blood, for Thy redemption by blood.
 For the blood of Thy martyrs and saints
 Shall enrich the earth, shall create the holy places.
 For wherever a saint has dwelt, wherever a martyr has given his blood for
 the blood of Christ,
 There is holy ground, and the sanctity shall not depart from it
 Though armies trample over it, though sightseers come with guidebooks
 looking over it;
 From where the western seas gnaw at the coast of Iona,
 To the death in the desert, the prayer in forgotten places by the broken
 imperial column,
 From such ground springs that which forever renews the earth
 Though it is forever denied. Therefore, O God, we thank Thee
 Who hast given such blessing to Canterbury.

Дякуємо Тобі за милість, явлену в крові, за спокуту кров'ю.
 За те, що кров мучеників і святих Твоїх
 Живить землю, створює святі місця.
 За те, що, хоч би де святий зупинився, хоч би де мученик віддав свою
 кров за кров Христа,
 Там буде священна земля і святість не полишить цю землю,
 Хоча армії спустошать її, хоча туристи прийдуть із путівниками, огля-
 даючи її.
 Звідтіль, де західні моря викинули на берег Йону,
 До місця смерті в пустелі, до молитви у забутій місцині біля залишків
 колон імперії,
 З цієї землі б'є джерелом те, що постійно оновлює Землю,
 Хоч там і панує невіра. За це, о Боже, ми дякуємо Тобі,
 Що дав таке благословення Кентербері.

Цей уривок тексту ілюструє, яке значення мають священні місця та сакральні ландшафти у просторі християнства. Фун-

Труднощі виникали лише зі скелями або гаванями, бо їх не можна було про-співати <...>, але кожен "фрагмент" можна було прочитати в геологічних термінах. "Під фрагментом маються на увазі сакральні місця?" – "Саме так".

даментальна людська потреба в священних місцях, від яких походять чудеса, спокута, зміцнення й духовне оновлення, породили інститут культу мощів і паломництва⁴⁹⁸. Середньовічний англійський письменник Джефрі Чосер описав мандрівки таких груп паломників, метою яких було увічнене Еліотом у його тексті місце пам'яті в Кентербері з могилою мученика Томаса Бекета.

4. Приклади пам'ятних місцевостей – Єрусалим і Тибет

У Давньому Ізраїлі не було священних місць, які б гарантували тривалу присутність Бога. Там священними місцями були пам'ятні місця одноразової зустрічі з Богом у минулому. Ці місця, що прив'язували пам'ять до таких історичних подій, ставали пам'ятними місцями, в яких історія Бога просторово конкретизувалася й засвідчувалася його народом. Так, наприклад, після битви Якова з янголом місце зустрічі з Богом на честь цього було перейменоване на «Пніель» (лице Господнє); за допомогою знаку – присвоєння імені – місце вписується до пам'яті групи.

Місто Єрусалим – яскравий приклад пам'ятного місця – вельми показове з двох причин. На прикладі Єрусалима видно, по-перше, як пам'ятне місце зі святого нумінозного місця перетворюється на історичне пам'ятне місце, а по-друге, як пам'ятне місце стає місцем боротьби спільнот, що перебувають у конфлікті.

Хай від сираги зсохне горло
Хай опуститься правиця
Якщо я колись забуду
Тебе, мій Єрусалиме. (1–4)⁴⁹⁹

Так Генріх Гейне перекладає 136-й псалом. Проте з давніх-давен Єрусалим не був пам'ятним місцем. Таким його зробив Давид, який спочатку відвоював це місце в євусеян і заснував на горі Сіон місто Давида. В ході заснування своєї резиденції він повелів влаштувати велику та святкову ходу до Єрусалима для перенесення Ковчегу Заповіту, який до того розміщувався в приватному будинку. Пізніше його син Соломон побудував храм на горі Морія («Місце для споглядання»), на якій його прашур Авраам мав принести свого сина Ісаака в жертву, але Господь в

⁴⁹⁸ Див.: Frederike Hasauer, Santiago. Schrift. Körper. Raum. Reise. Eine medienhistorische Rekonstruktion. München, 1993.

⁴⁹⁹ Heinrich Heine, Romanzero, hg. von Joachim Bark, Berlin 1988, S. 145 ff.

останню мить зупинив його. З храмом як місцем перебування Бога Ізраїль отримав священне місце нумінозної присутності, яке більше не було лише пам'ятним місцем: «І пробуватиму посеред Ізраїлевих синів, і не покину Свого Ізраїлевого народу», – говорить Господь у Першій книзі царів 6:13 (пер. І. Огієнка). Після централізації культу в єрусалимському храмі інші святі місця втрачають минуле значення. Після зруйнування храму Тора посідає місце центральної культової святині. Зростання значення відірваного від місця Святого Письма як мобільного храму або «портативної Батьківщини» (Генріх Гейне) згодом допомогло виживанню юдейських спільнот у вигнанні. До того як цим місцем знову символічно оволодів сіонізм, Єрусалим лишався в юдаїзмі потойбічним, есхатологічним місцем, місцем смерті, суду, місцем очікування приходу Месії.

Християнська ж історія пам'яті цього місця розвивається незалежно⁵⁰⁰. Отці Церкви мало цікавились значенням земного Єрусалима; в алегоричній системі четвероякого смислу письма вони віднесли історичні місця на найнижчий рівень буквально-го смислу. Цей просторовий конкретний смисл має бути подоланим у читанні Біблії в напрямку вищого духовного значення. Єрусалим слід шукати не пішки, а душею. Інтерес християнства до Єрусалима як священного місця з'явився у IV ст., після того як свята Єлена, мати Константина Великого, заснувала там кладовище. Спочатку цей топографічний інтерес обмежувався Візантією, але між IX та XII ст. історичне місце вознесіння Ісуса також стало важливим і для західної церкви. Після того як іслам символічно опанував це місце й своєю чергою висунув універсалістські домагання, Єрусалим став ціллю хрестових походів, які організовували церковні та світські сили. Хрестові походи – це релігійні війни за це пам'ятне місце. Лише після того, як Фрідріх II символічно поділив це місце на ісламські та християнські місця культу, мотив для хрестових походів відпав; відтоді християнська *terra sancta* (свята земля) Ізраїлю з її «легендарною топографією» співіснувала з сакральним ландшафтом ісламських і юдейських релігійних спільнот⁵⁰¹.

Заснування міст у період античності та середньовіччя відбувалося не в нейтральному просторі; для цього було обов'язково

⁵⁰⁰ Я дякую Вольфу-Данієлю Гартвіху за цю вказівку.

⁵⁰¹ Див.: Maurice Halbwachs, *La topographie légendaire des évangiles en Terre Sainte*, Paris, 1941. Від XIII ст. ісламським сім'ям в Єрусалимі було до- ручено наглядати за святими християнськими місцями.

потрібно вигідне розташування місця, що, крім економічної користі, передбачало також символічне значення місця. Найважливіші джерела цієї значущості були поруч з локалізацією міфів і могил героїв⁵⁰². Грецький «Роман про Александра» оповідає між іншим про те, як Александр завоював місто Фіви й учинив там криваву розправу. Намагаючись утримати Александра від наміру зрівняти місто із землею, перед ним виступив поет на ім'я Ісменій, який чудово грав на флейті. Руйнівний гнів Александра поет приписує засліпленню та забуттю й тому покладається на спогади як останню можливість спасіння. Він починає з того, що нагадує Александрові про те, що той сам належить до родини героїчних синів цього міста Діонісія та Геракла. Він не може хотіти зруйнувати місто його предків, частиною якого він сам є. Далі прозова розповідь переривається довгим віршем, в якому поет пов'язує топографію міста Фіви з його міфологією. Час і простір поєднуються в цій історії за допомогою слова «тут», яке поет ритмічно повторює.

Це будинок Лабдака. Тут нещасна мати
Едіпа вбивцю його батька породила.
Тут була колиска Геракла, колишній
Дім Амфітріона; тут спав Зевс
Утричі довшу ніч.
Це дім Тіресія, віщуна Аполлона.
Тут жив утричі старший пророк,
Що його Афіна перетворила на жінку.
Звідси був сліпий Едіп вигнаний за наказом Креона,
З його донькою Ісменою, єдиною супутницею.
Ця річка тут, що від Кітарона бере свій початок —
Це Ісменій, її води — це води Бахуса⁵⁰³.

Проте розповідь про місто, насичена міфами, не досягає бажаного результату, оскільки старі історії справили на Александра настільки ж малий вплив, як і казкові генеалогії.

Ти галав, що можеш Александра змінити
За допомогою брехливих міфів?
Я вирішив спалити місто у вогні,

⁵⁰² Про «талісман поліса» говориться в: Jan N. Bremmer, *Religious Secrets and Secrecy in Classical Greece*, in: Hans G. Kippenberg and Guy G. Stroumsa, ed., *Secrecy and Concealment, Studies on the History of Religions* 65, Leiden, New York, Köln, 1995, 60–78, p. 62.

⁵⁰³ *The Greek Alexander Romance*, 46, hg. V. Richard Stoneman, Harmondsworth, 1991, 81–82.

Щоби воно до попелу згоріло.
Тобі ж, Ісменію, перший зі свистунів,
Я повелю стояти тут серед палаючих будинків
І різким звуком твоєї подвійної труби
Підігравати праці руйнівній⁵⁰⁴.

Ця жорстока історія багато в чому показова для нашої теми. Александр ставиться зовсім не так байдуже до сили культурних спогадів, як можна висувати з цієї сцени. Він, який так легко-важно не звертає увагу на спогади про минуле, на генеалогії та міфи, вирішує зовсім інакше, коли йдеться про пам'ять щодо нього самого. Він дуже піклується про поголос і, як ми вище побачили, бажає мати біля себе поета, який зміг би закріпити його безсмертну славу у віршах. Тож тут ми також маємо справу з намаганнями влади переписати культурну пам'ять; завойовник створює *tabula rasa*, на якій потім має бути записана історія його слави.

5. Пам'ятні місця – Петрарка в Римі, Цицерон в Афінах

Значення місць покоління виникає через довгостроковий зв'язок сімей чи груп із певним місцем. При цьому формуються тісні стосунки між людьми та географічним місцем: останнє визначає форми життя й досвіду людей та місця, а люди накладають свій відбиток на місце своєю традицією й історією. Зовсім по-іншому стоять справи з пам'ятним місцем, що позначене перервністю, тобто кричущою відмінністю між минулим і теперішнім. На пам'ятному місці певна історія не розвивалася далі, а радше зазнала насильного обриву. Перервана історія матеріалізується в руїнах і реліквіях, що виділяються на тлі довкілля як фрагменти чогось чужого. Такий фрагмент застигає й залишається ізольованим від місцевого життя сучасності, що не тільки не продовжується далі, а й взагалі лишає ці фрагменти поза увагою.

П'єр Нора схарактеризував цю різницю між місцем, в якому встановилися традиційні форми життя, і місцем, що має лише сліди зруйнованих життєвих зв'язків, за допомогою французької гри слів. Він говорить про перехід від «*milieu de memoire*» до «*lieu de memoire*»⁵⁰⁵. Пам'ятне місце – це те, що залишається від того, що більше не існує. Аби продовжуватися й зберігати своє значення, історія має оповідатися, тож оповідь заміняє втрачене

⁵⁰⁴ The Greek Alexander Romance, 83–84.

⁵⁰⁵ Середовище спогадів... місце спогадів (фр.). – Прим. ред.

середовище. Пам'ятні місця – це розкидані фрагменти втрачених і зруйнованих життєвих зв'язків. Адже з руйнацією місця його історія не припиняється; воно зберігає в собі матеріальні рештки, які стають елементами розповідей, а разом з тим вихідними точками нових культурних спогадів. Та, однак, ці місця потребують пояснення; їхнє значення має бути виявлене додатково через мовне передання.

Неперервність, зруйновану через завоювання, втрати, забуття, не може бути відновлено в подальшому, але завдяки спогадам до неї можна долучитися. Пам'ятні місця, в яких збереглося те, що більше не існує, але може бути реактивоване в спогадах, позначають перервність. Тут наявне щось таке, що, втім, вказує насамперед на відсутність; тут є щось сучасне, але воно сигналізує насамперед про минуле. Пам'ять про минуле, яка тримається у пам'ятному місці, має зовсім інший характер, ніж пам'ять про минуле, що стосується місця з корінною традицією. Одна ґрунтується на досвіді перервності, інша – на досвіді неперервності.

Обірвана передісторія, що розпізнається лише за слідами, може мати значення для наступних часів, а саме тоді, коли сучасність пізнає та визнає в минувшині момент заснування самої себе. Руїни та залишки, що протягом довгого часу існували як непомічені уламки й були незугарні та невидимі, можуть випадково знову стати видимими, якщо промінь уваги цих нових інтересів упаде на них. Для цих нових інтересів характерні подорожі з освітньою метою, які вчені-гуманісти періоду Ренесансу здійснювали до пам'ятних місць грецької та римської античності. «Все має своє коріння в твоїх святих стінах», – стверджував, подорожуючи Римом, Гете в своїх «Римських елегіях». Він слідує за гуманістичною ідеєю, яка наполягає на тому, що в цьому місці минуле має бути пережите наново як сучасне. Такий самий погляд, пов'язаний з освітнім туризмом, формулює гуманіст Юст Ліпсій у 1578 р. Він писав цей лист другуві, який збирався здійснити подорож до Італії:

«Отут і потрібні очі, які тут є єдиним засобом пізнання. Дивись, ти їдеш до Італії, що наповнена фруктами, людьми, містами, прославлена в промовах і різних творах. Там неможливо зупинитися чи глянути, щоб не побачити якийсь пам'ятник або не зглати про якийсь старий звичай, стару історію. <...> Яку величезну й таємничу радість приносять такі погляди! Коли не лише у думках уявляєш, а й бачиш очима цих великих людей, відчуваєш землю під ногами, якою вони ступали»⁵⁰⁶.

⁵⁰⁶ Лист Юста Ліпсія від 3.04.1578 до юного Філіпа де Катноя. Justi Lipsi

Довгий шлях письмової традиції можна доповнити й полегшити коротким шляхом розтину; духовний заповіт минулого стає очевидним завдяки матеріальним решткам. При цьому можна сподіватись на тасмничу іскру з минулого в теперішнє — всупереч усім тріщинам і прогалинам у пам'яті. Ренесанс означає «Відродження»; це оновлене Відродження відбувається у середовищі спогадів, в якому поряд з оригінальними текстами античних авторів постають також історичні місця та їхні реліквії, що допомагають «відродити» пам'ять.

За декілька поколінь до Ліпсія та його друга подорож до історичних пам'ятних місць уже здійснив Петрарка. В квітні 1341 р. він зі своїм другом Джованні Колонна пройшов пішки Римом⁵⁰⁷. За півроку в листі другові, написаному латиною, Петрарка нагадує про розмову, що точилася тоді між ними:

«Ми пройшли не тільки місто, а й також його околиці, і кожен крок приносив привід для бесіди й міркувань: тут було подвір'я Евандра, тут — будівля Карменти, а тут — грот Какоса; тут — вовчиця-годувальниця та хиже дерево, яке насправді слід було б називати деревом Ромула. Тут загинув Рем, тут вийшла на битву армія сабінян, тут Козяче болото, поблизу якого зник Ромул. <...> Тут тріумфував Цезар, тут він загинув. У місцевому храмі Август бачив королів, що сходились і рахували доходи з усього світу. <...> Тут Христос зустрів свого апостола, що намагався втекти; тут розіп'яли Петра, тут відтіяли голову Павлу, тут піджарили Лаврентія; тут же знайшлося місце Стефанові»⁵⁰⁸.

Для обох пішоходів час загус у просторі; те, що руйнівний час робить невидимим, місця таємничим чином продовжують зберігати. Хронологія стала топологією історії, яку можна вивчати шляхом прогулянки й відкривати крок за кроком. Уже через сам склад своїх будівель місто Рим є гарантом неперервності двох культур: старої язичницької та нової християнської. Обидва світи перехресуються та поєднуються на цій арені історії. Пристрасть Петрарки до античного Рима була доповнена пристрасстю Ко-

Epistulae, Pars I: 1564–1583, hg. V. A. Gerlo, M.A. Nauvelaerts, H.D.L. Velvliet, Brussel 1978, 199–200, II. 64 ff. Дякую за вказівку й переклад Е.А. Шмідт.

⁵⁰⁷ Імовірно, йдеться про спільні прогулянки на початку 1341 р., після того як Петрарка був там 8 квітня коронований як поет з усіма урочистостями. Колонна походить з потужного римського аристократичного роду, проте жив він у домініканських монастирях в Авін'йоні, Римі й Тіволі. Див.: Arno Borst, Lebensformen im Mittelalter, Frankfurt a. M., Berlin, 1979, 41–46.

⁵⁰⁸ Borst, Lebensformen im Mittelalter, 41.

лонна до християнського Рима, обидві перспективи злилися в одному сакральному ландшафті⁵⁰⁹.

Хоч як легко дійшли згоди античність і християнство, проте це не має ніякого значення для двох інших світів – минулого й сучасності. Між ними пролягла прірва, що невидимо поділяє місто Рим. «Хто знає менше про справи Рима, ніж його громадяни? – питає Петрарка свого адресата і продовжує: – Я кажу це неохоче: ніде не знають Рим гірше, ніж у самому Римі». Рим, яким мандрують обидва друга, – це не його сучасні мешканці, які повністю втратили зв'язок з минулим. Гуманіст Петрарка жив, як писав Арно Борст, «у пошуках утраченого часу»; тоді як багато сучасників жили лише в теперішньому, він утілював свідомість втрачених та забутих традицій і мрії про політичне та культурне відродження античності. Петрарка був переконаний, що рана втрати ідентичності сучасними римлянами може бути загоєна відновленням пам'яті: «Хто може сумніватись, що Рим знову підведеться, якщо почне пізнавати самого себе?»⁵¹⁰. Культурна ідентичність для Петрарки має своєю передумовою ту живу культурну пам'ять, яку втілюють він і його друг. Вони мають бажання змусити заговорити місця як німих свідків минулих часів, повернути їм утрачений голос. Адже лише той зможе прочитати текст меморіального ландшафту, хто вже знає його зміст, це не інформативне читання, а таке, що пригадає. Ландшафт руїн Рима постає як проекція «простору пам'яті». Можна також говорити про приховане згадування: «Простір тексту пам'яті, що розігрується в Римі, є проекцією, що здійснюється на місці, в Римі, на залишках міста»⁵¹¹. Руїни Рима несуть подвійне послання; в них закодовані як забуття, так і спогади. Вони символізують минуле життя, закрите та забуте, що стало чужим, загубленим у вимірі історії, і водночас – можливість пригадати, оживити й поєднати у вимірі пам'яті те, що забрав і зруйнував час.

Петрарка та Колонна – не перші, хто відвідував історичні місця з освітньою метою й з пієтетом шукав утрачене минуле

⁵⁰⁹ Легенди про мучеників і святих, пов'язані з християнськими пам'ятними місцями, були зібрані в «Золотій легенді» Якова Ворагінського наприкінці тринадцятого століття. Щодо подальшої історії пам'ятних місць див.: Karlheinz Stürle, «Der Tod der grossen Stadt. Paris als neues Rom und neues Carthago», in: Manfred Smuda, Hg., Die Großstadt als «Text», München 1993.

⁵¹⁰ Borst, Lebensformen im Mittelalter, 42.

⁵¹¹ Barbara Vilken, «Petrarca's Rom: Tropen und Tropoi», in: Gerhard Neumann, Hg., Poststrukturalismus. Herausforderung an die Literaturwissenschaft, DFG-Kolloquium XVIII, Stuttgart und Weimar, 1997, 554.

в історичних місцях. У своєму трактаті «Про межі добра і зла» (45 до н.е.) Марк Тулій Цицерон описує, як із компанією друзів відвідав Афіни й оглянув їхні околиці. При цьому йому спало на думку таке: «Всюди, де ми ступаємо, в нас під ногами частки історії» (V.5). До ауратичних пам'ятних місць, що відшукувалися за цієї нагоди, належала також близько розташована академія. Було вибрано момент, в який місце обіцяло бути зовсім безлюдним, бо що вільнішим є місце від сучасного життя, то легше прочитати поховані в ньому сліди минулого:

«Коли ми тепер досягли небезпідставно славетної території академії, там було дуже безлюдно, що відповідало нашим бажанням. Пізон сказав: “Завдяки чи то нашим природним схильностям, чи то певного роду ілюзії, поглядаючи на такі місця, де, за чутками, перебували славетні особистості, ми зазвичай більше вражені, ніж якщо одного разу почуємо розповіді про їхні діяння або прочитаємо їхні твори”. І тепер я відчуваю себе враженим; бо я думаю про Платона, що, як вважається, першим тут започаткував вільне обговорення. <...> Тут був Спевсіпп, тут були Ксенократ і його слухач Полемон, який сидів прямо там, на місці, що в нас перед очима. Так само, коли бачив нашу ратушу <...>, я не міг не думати про Сципіона, Катона, Лелія, насамперед про нашого дідуся, такою великою є сила спогадів, притаманна місцю (*tanta vis admonitionis inest in locis*), тож небезпідставно її використовують у мнемотехніці»⁵¹².

Інтерес Цицерона до цінності місця як пам'яті чітко виявляє в ньому прагматика мнемотехніки. У відповідних текстах він називає зображення та місця (*imagines et loci*) цеглинами мистецтва пригадування і особливо вказує на необхідність сприяння афектів для тривалого утримання образних уявлень у пам'яті⁵¹³. Враження, які були сприйняті на місці дії, «жвавіші й яскравіші» (*acrius aliquanto et attentius*, V.4), ніж ті, що походять від почутого чи прочитаного. Пам'ять місць чітко відрізняється від місцевостей пам'яті. Якщо пам'ять місця прикріплена до одного місця, від якого її не можна відділити, то місця мистецтва пам'яті зазначаються можливістю перенесення. Просторова структура мнемотехніки функціонує як нарис або мапа місця, окремо від свого конкретного походження. В цій просторовій силі абстрагування мнемотехніка наближається до письма, що розташовує літери не рядками, а створює просторовий синтаксис з образів.

⁵¹² Cicero, *De finibus bonorum et malorum*. Über das höchste Gut und das größte Übel. Übers. u. hg. V. Harald Merklin, Stuttgart, 1989, V. 1–2, 394–396.

⁵¹³ Див.: Cicero, *De Oratore*, 2, 350–360.

Найвідомішим в античності мандрівником з освітньою метою був один грек, що жив у II ст. н.е. Його звали Павсаній, і він був громадянином Римської імперії, що захопила важливі історичні міста грецької культури. У 146 р. до н.е. місто Коринф було пограбоване та зруйноване римлянами, подібно до того, як Александр майже за два століття перед тим розграбував і зруйнував беотійські Фіви. Такі події, які насильно руйнують традиції та життєві зв'язки, відмежовують епохи. Подорожі привели Павсанія до раніше важливих міст грецької культури, які перебували в спокої між руїнами, де розкинувся степ і паслися вівці. Він повернувся назад, на місце, де Кадм заснував Фіви, і вдруге надав своїм описом згаслій пам'яті місця значущості для спогадів. Він ретельно зареєстрував історичні та міфологічні сліди. Подібно до етнологів, що подорожують з диктофоном, він зібрав легенди, які ще продовжували жити в тому місці. На відміну від співця Ісменія, що намагався переконати Александра, Павсаній не гарантував правдивість передань. «Неподалік воріт розташоване масове поховання. Тут лежать ті, що пали в битві з Александром і македонянами. Неподалік звідси знаходиться місце, де, як кажуть, Кадм посіяв зуби вбитого біля фонтана дракона, з яких вирости воїни»⁵¹⁴.

Ці інтенсивні пошуки та перевірки зробили з минулої культури Греції пам'ятний ландшафт, в якому місця минулого життя стали мнемотехнічними топосами. Ці топоси – місця, «де жертвували, засновували, вбивали та давали клятви. В них зосереджені та закріплені міфічні спогади про смерті, жертви та криваві битви, і разом із тим джерела об'єднаної навколо культу соціальності»⁵¹⁵. Залишки, які зафіксував Павсаній у своєму етнографічному описі, колись мали документальне значення як свідчення; на них ґрунтувалися святість храму, легітимність династій і законність владних домагань. У II ст. н.е. топоси безповоротно втратили таке значення, але це не означає, що вони автоматично перетворилися на ніщо. Вони лишилися в освітній пам'яті групи, яка зробила цю втрачену культуру своїм минулим. Робота Павсанія

⁵¹⁴ Pausanias, Beschreibung Griechenlands, Buch IX, 10, 1, übers. v. Ernst Meyer, Zürich, 1952, Bd. 2, 443.

⁵¹⁵ Stefan Goldmann, Topoi des Gedenken. Pausanias' Reise durch die griechische Gedächtnislandschaft, in: Anselm Haverkamp, Renate Lachmann, Hgg., Gedächtniskunst: Raum – Bild – Schrift. Studien zur Mnemotechnik, Frankfurt a. M., 1991, 145–164, тут: 150. Див. також: Christian Habicht, Pausanias und seine Beschreibung Griechenlands, München, 1985.

зі спогадами подає просто ідеальний тип зв'язків зникнення та повернення, історичної прірви, втрат і відновлення у спогадах. Зникла в плині історії культура переживає метаморфозу: вона стає «класичною», тобто знову постає як горизонт в освітній пам'яті пізнішої епохи.

6. Genius loci⁵¹⁶ – руїни та заклинання духів

Пітер Берк указав на те, що у середньовіччі на руїни Рима дивились іншими очима, ніж за доби Відродження. «На них дивились як на “чудо”, як на дивовижні речі. Проте вони були чимось цілком природним. Люди, здається, не дивувалися тому, як вони туди потрапили, не задавалися питаннями, коли вони з'явилися або чому ця архітектура відрізняється від їхньої». За добу Ренесансу сприйняття руїн загострилося. Погляд, що падав на кам'яні рештки минулих епох, міг сприймати їх дуже по-різному. Для Петрарки руїни Рима перетворилися на ландшафт пам'яті, в якому пов'язані з цими місцями історії можуть знову ожити в пам'яті для споглядача. Руїни показують – за чудовим висловом Вальтера Беньяміна, – яким чином «історія входить до місця дії»⁵¹⁷. Мірою того як історія входить до традиції та згадується, руїни залишаються основою та гарантією спогадів, і це також стосується історій, які будуть винайдені для цих руїн і оплетуть, наче плющ, колони. Але якщо вони ввійдуть до чужого світу, відірвані від контексту, то стануть монументами забуття. Відірвані від своїх історій і забуті руїни можуть пізніше вже у вторинному значенні постати як мальовничий ландшафт⁵¹⁸. В епоху прискорених змін та індустріалізації руїни, які не зазнають змін, випадають з історії та починають сприйматись як природа. Наприкінці XVIII ст. в Англії розвинулася романтизація руїн, естетизація залишків минулої культури. Грецькі руїни почали відділяти від готичних. Готичні руїни, згідно з цим естетичним кодом, сигналізували про час тріумфу сили людини, що наводить радше на меланхолічні, ніж на неприємні думки. Грецькі ж руїни символізували перемогу варварства над смаком, що своєю чергою навіює депресивні думки, які позбавляють мужності.

У своїх творах, присвячених високому мистецтву «мальовни-

⁵¹⁶ Дух певної місцевості (лат.). – Прим. пер.

⁵¹⁷ Peter Burke, *The Renaissance sense of the Past*, London, 1969, 2.

⁵¹⁸ Walter Benjamin, *Ursprung des Deutschen Trauerspiels*, Frankfurt a. M., 1963, 197.

чих подорожей», Вільям Гілпін описує руїни як точку перехрещення мистецтва та природи: «зруйновані башти, готичні арки, руїни міста або монастиря <...> є найціннішим спадком мистецтва. Вони освячені часом і заслуговують на таку саме увагу, як і творіння природи»⁵¹⁹. Для Вільяма Вордсворта руїни – це місце, до якого увійшла не історія, а вічність. У його описі зруйнованого монастиря залишки будівлі зливаються з природою:

The antique walls
Of that large abbey which within the Vale
of Nightshade, to St. Mary's honour built,
Stands yet a mouldering pile with fractured arch,
Belfry, and images, and living trees,
A holy scene!

Прадавні стіни
Того великого абатства у долині
нічної тіні, зведеного на честь св. Марії,
де нині купа лиш каміння з напівзруйнованою аркою,
Дзвіниця, образи й живі дерева,
Святе видіння!⁵²⁰

Посеред рослинної природи, яка вся кипить, шумить, зітхає після дощу, інакше кажучи: живе, здійснюється спів пташки-кропивника поміж руїнами церковного подвір'я крізь цикли становлення й занепаду й сповіщає про понадчасовість місця:

that single Wren
Which one day sang so sweetly in the Nave
Of the old church, <...> that there I could have made
My dwelling place, and lived for ever there
To hear such music. (II, 125 135)

той самотній кропивник,
Що так співав чудово одного дня на дворі
Старої церкви, <...> якби я оселитись міг
У цьому місці й жити там завжди,
Щоб слухати цю музику.

Мальовничі романтичні руїни вказують радше на позачасове існування, ніж на минуле. У стані руїн культура наближається до природи. Через те, що руїни можна читати як знаки минулого, тут потрібен не естетичний погляд, а зацікавлений погляд антиквара. У цьому зв'язку прикметне зауваження, яке зробив один

⁵¹⁹ William Gilpin, *Essays on Picturesque Travel*, London, 1792, 46.

⁵²⁰ William Wordsworth, *The Prelude*, II, 103–108.

зі супутників Цицерона під час спільної прогулянки. Він, власне, провів розрізнення між легітимним і нелегітимним поглядами на минуле:

«Пізон сказав: “Звісно, Цицероне, у цих інтересах лише тоді присутня духовна складова, коли вони намагаються наслідувати видатним людям, натомість тут лише гола цікавість, коли йдеться про те, щоб розпізнати сліди минулих часів”» (*studia ingeniosorum... studia curiosum* V.6).

Вивчення минулого, що має на меті тільки знання, не вважається легітимним. Минуле має бути викликаним із прірви забуття для того, щоб бути пережитим і продовжувати існувати. До минулого слід ставитися з пієтетом. Суто антикварна цікавість тут чітко відмежована від живої традиційної свідомості. З належним пієтетом читали знаки руїн також Петрарка та Колонна, попри зростальне затемнення часів, і знову переживали минуле у своїй пам'яті. Вони втілювали класицистичні домагання культури, яка звела місток передання й пам'яті над темними часами забуття.

Коли ж цей зв'язок пам'яті та передання живої традиції переривається, тоді місця пам'яті вже не можна прочитати. Проте саме тут можуть знадобитися нові способи читання. І на місці пієтету приходиться цікавість. Пам'ятне місце тоді стає місцем археологічних розкопок, і його розшифровування переходить до компетенції фахівців. Там, куди колись приходили паломники, тепер працюють археологи й історики, які перебрали на себе тяжку справу пошуку слідів в ім'я прагнення до історичних знань, зневаженого Цицероном. Дух історичних досліджень розвивається завдяки зламу традицій й забуття нормативного минулого. «Культурно-історичне вимірювання часу, – як пише Джордж Кублер у своїй праці «Форма часу», – в основному тримається на зруйнованих фрагментах речей, які перебувають у місцях збору відходів і на цвинтарях покинутих міст і сіл». Чи має це означати, що втрачена людьми пам'ять передається місцю? Чи можна те, що вже не може бути досягнуто пам'яттю, досягти за допомогою решток? На вірі в це ґрунтується принцип методичного пошуку слідів. Ця віра протиставляє поступовій руйнації в часі історичну свідомість минулого, що не має нічого спільного з живою свідомістю традиції Цицерона або Петрарки.

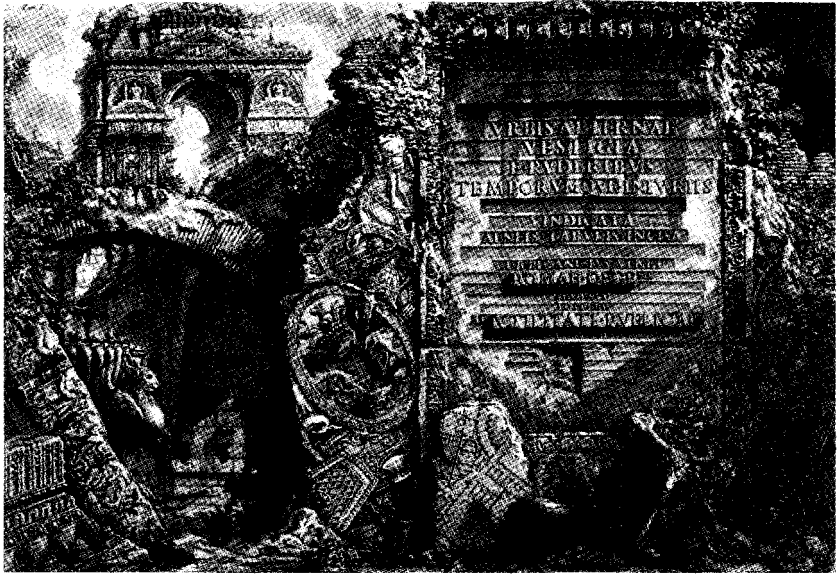
Однак, якщо звернутися до витоків науки про Давній світ, то межа між пієтетом і цікавістю легко стирається. Яскравим прикладом може слугувати робота італійського архітектора Джованні Баттіста Піранезі. У 1756 р. світ побачили чотири збірки зображень під назвою «Римська античність». Їхній автор намагався не

менш як «врятувати сліди вічного міста від спаплюження та псування часом» (VRBIS AETERNA / VESTIGIA / E RVDERIBUS / TEMPORVMQUE INIVRIIS / VINDICATA). У латинській назві слова «сліди» та «врятувати» особливо виділені й указують на загальною честолюбний антикварний проект. Митець хотів повернути час і відтворити Рим у фантазії за допомогою 250 гравюр, щоб відновити втрачене у часі. Його задум підштовхувався гострою свідомістю руйнації й втрати. Піранезі констатував, що величезні, але вже сильно зруйновані меморіальні споруди, що містилися коло магістралей античного Рима, швидко руйнуються. Гостре усвідомлення втрат мобілізувала в ньому дивовижну консервативну енергію. Те, що в тривимірній матеріальності зазнавало нестримної руйнації, могло завдяки сучасній відновлювальній техніці бути зафіксованим у надрукованому або вигравіюваному вигляді, принаймні за допомогою письма та зображень, і збереженим для нащадків. Письмо й зображення, монумент і книжка більше не суперники як медії пам'яті, радше, навпаки, книжка уможливорює подальше життя монумента навіть тоді, коли його речовина цілком буде зруйнована. У передмові Піранезі пояснює мету свого проекту як меморіальної праці:

«Оскільки я бачив, що залишки будівель античного Рима, переважно розкидані по садах та інших територіях сільськогосподарського використання, щоденно зменшуються, частково під впливом часу, частково через жадібність власників, які з варварською байдужістю розбирають руїни та продають каміння для новобудов, я поставив перед собою завдання зберегти їх за допомогою техніки друку. <...> Тому я зобразив згадані рештки з якомога більшою ретельністю: в багатьох випадках я відтворив не тільки їхній зовнішній вигляд, а й фундамент та інтер'єр, я зобразив їхні окремі частини за допомогою розрізів і горизонтальних проєкцій, їхні матеріали, подеколи також указав способи побудови, завдяки певним знанням, які я набув протягом довгих років невтомних і докладних спостережень, розкопок і пошуків»⁵²¹.

Піранезі дивиться на руїни античного Рима іншими очима, ніж Петрарка та Колонна. Якщо останніх цікавило вузьке коло історичних і легендарних решток і вони виходили з їхнього довічного існування, то перший поширив свою увагу на всі незначні й анонімні пам'ятники, чію тендітність і незахищеність він відчував. На думку Піранезі, руїни втратили свою силу як алегоричні носії зображень і стали тлінними об'єктами. Руїни більше не є

⁵²¹ Цит. за: Norbert Miller, Archäologie des Traums. Ein Versuch über Giovanni Battista Piranesi, München, 1994, 159.



Джованні Баттіста Піранезі «Римська античність» (1756)

основами спогадів невідомого минулого, а самі стають об'єктами спогадів, консервації, опису та реконструкції. Коли сьогодні намагаються оцінити результати антикварної праці Піранезі, недантичну точність, з якою він збирав і оцінював письмові свідчення, уточнював міри, плани, зовнішній вигляд і деталі, то не лишається жодних сумнівів щодо того, що його документація пам'яток була просотана етосом археологічної публікації.

Однак від сучасних археологів Піранезі відрізняється тим, що надавав таке саме значення уяві, що й досвідові. Поєднання науки з фантазіями простежується, зокрема, в його праці, на якій ґрунтується пізніша слава Піранезі. Йдеться про розширений варіант книжки «Види Рима», яка вийшла у 1760 р. у його власному видавництві. У цій роботі Піранезі вмістив ранній цикл «Тюрми», фантастичні ескізи в'язниць, що так сильно вплинули на романтичну фантазію. В перевиданні цей цикл був ґрунтовно перероблений; мальовниче, ескізне було пом'якшене внаслідок пояснень. Найважливіша зміна полягала, однак, у тому, що споруди в'язниць, намічені у вільному просторі фантазії, були доповнені історичним показником і датами часів ранньої Римської імперії. Завдяки цьому вони стали віхою історичної уяви,

і саме в такій якості ними захоплювалися романтики. Споруди в'язниць являють собою «Археологію травми» (Норберт Міллер), а також віртуальний архітектурний лабіринт людської душі та прихований, проте стійкий фундамент Римської імперії, як-от підземні склепіння та порожнини, які залишаються вилученими з історичної свідомості й відкриваються лише історичній уяві. В своєму новому варіанті «Вигадані тюрми» становлять промовистий приклад дослідження «дійсності, схованої під поверхнею досвіду»⁵²².

Коли за століття Едгар Алан По описав досвід туризму в римське минуле, контакт з минулим ушільнився до аури реліктів. Відвідувачі Колізею більше не відчували цікавості до старовини і так само мало переймалися ентузіазмом консервації. Серед каменів, руїн, колон і постаментів вони зосереджувалися виключно на уяві й віддавалися вельми неясним відчуттям. Абстрактність і емоційність – найпомітніші риси поезії, в якій відбилися ці відчуття:

gradeur, gloom, and glory!
Vastness! and Age! And Memories of Eld!
Silence! And Desolation! And dim Night!⁵²³

велич сила і слава!
Шир! І вік! І спогади про стародавнє!
Тиша! І спустошення! І глибока ніч!

У цій свідомості, зануреній у транс завдяки благоговінню й певному страхові, протягом усієї поеми безпосередньо говорить голос минулого. Кам'яні свідки не залишаються нікими. Вірш описує переживання Ренесансу, сприйнятого духом ХІХ ст., де контакт з минулим встановлюють уже не класика й філологія, а хвороблива некромантська фантазія. Послання каменів при цьому не надто змістовні; для заклинання духів голос як такий є важливішим за те, що він має сказати:

We are not impotent – we palid stones.
Not all our power is gone – not all our fame –
Not all our magic of our high renown –
Not all the wonder that encircles us
Not all the mysteries that in us lie –

⁵²² Norbert Miller, *Archäologie des Traums*, 151.

⁵²³ Edgar Allan Poe, *The Coliseum* (1833, 1845) in: *The Poems of Edgar Allan Poe*, hg. V. Floyd Stovall, Charlottesville 1965, 57 f.

Not all the memories that hang upon
And cling around us as a garment...

Ми не безсилі — ми бліді камені.
Не вся наша сила зникла — не вся наша слава,
Не вся магія нашої високої слави,
Не вся загадковість, що оточує нас,
Не всі таємниці, що ховаються в нас,
Не всі спогади, що оповивають,
Й огортають нас, наче одяг...

Вірш По ілюструє, як у XIX ст. розділились обидва боки історизму, філології та фантазії, які так віртуозно поєднував Піранезі. Що більше минуле сприймалось як минуле та завершене, то інтенсивнішими ставали зусилля фантазії досягти цього минулого іншим шляхом. Історична уява стала важливою цариною поета, і тут насамперед слід назвати Вальтера Скотта, винахідника історичного роману⁵²⁴. В його романах так само, як у його маєтку Абботсфорд у Шотландії, в зібраних там книжках і реліктах, він опікувався старовиною як антиквар і реконструював минуле в уяві, що потім прислужилось як горизонт для нової національної свідомості Шотландії.

Сучасна конструкція абстрактного простору є головною умовою колоніальної геополітики⁵²⁵. Простір має бути десакралізований і очищений від демонів, перш ніж його можна буде абстрактно вимірювати. Якщо старі мапи світу концентрично розташовували світ навколо Єрусалима як святого місця, а всі інші місця були розподілені на наявній поверхні, то на нових географічних мапах проміжні простори набули точної специфікації. Новий порядок простору на абстрактній основі координатної сітки був основою для географічних мап, що слугували для орієнтації у просторі⁵²⁶.

⁵²⁴ Див.: Stephen Bann, *The Clothing of Clio*, Cambridge, 1984.

⁵²⁵ Простір при цьому стає свосвідною аспідною дошкою, на якій усі часи стираються, щоб звільнити місце. Із цим символічним перетлумаченням простору як «нейтральної решітки, на якій вписані культурні відмінності, історична пам'ять і суспільна організація», Ахіл Гупта та Джеймс Фергюсон: *Culture, Power, Place: Explorations in Critical Anthropology*, Duke U. P. 1997.

⁵²⁶ Про колоніальний простір див.: David Harvey, *The Urban Experience*, Baltimore, 1989, 176: «для завоювання простору спочатку потрібно було, щоб його мислили як щось придатне для використання, покірне владі людини та її дій».

Усупереч цим тенденціям за доби романтизму пам'ять місця знову потрапила в центр уваги. Звичайно, вже не було ніяких богів у їхніх колишніх місцях перебування, у гробницях, дібровах, на вершинах гір, де були споруджені їхні храми та каплиці. Місце знову ставало територією, на якій давно забутий час несподівано знову може бути явленим. Романтизм, що порвав із традиційною культурою, винайшов модель забуття та вулканічного повернення забутого, витісненого в позасвідоме розвитком культури. В цьому зв'язку показовим є жанр роману видінь, в якому голоси духів минулого, подібно до привида батька Гамлета, вриваються, навіюючи жах, у сучасність, сформовану забуттям і витісненням. Автори такого жанру цікавилися готичними руїнами як свідками втрачених часів феодалізму, які знову оживають в їхніх романах. Одне зі значень слова «романтичний» – уявна візуалізація забутого минулого, або ж гальванізоване минуле⁵²⁷. Те, що безповоротно пішло в минуле, знову наповнювалося «життям інфузорій». У світі, дедалі більше охопленому Просвітництвом, роман видіння був вхідним квитком до загубленого зачарованого світу, в якому мешкали духи, символи, дива. Було справедливо зазначено, що справжні герої роману видінь – це будівлі, відвідувані духами минулого⁵²⁸. Що більше люди забувають, то потужнішою стає аура місць і реліктів. У романах і повістях видінь, як, наприклад, новели По, будівлі стають місцями пам'яті, що повертається до людей, які її втратили, ареною, на якій відбувається повернення минулого.

7. Могили й могильні камені

Специфічне місце у добу романтизму не лише стає сценою подій, а й набуває нового значення як місце поетичної, літературної творчості та читання. У новій натурфілософській ліриці подорожування й поетична творчість стають тісно пов'язаними; вірш намагається автентично зберегти характер місця. Так з'являється «*in situ*-література» (літератури на правильному місці), принцип якої Томас Грей виразив такими словами: «Одне слово, що схоплює місце, варто цілого возу, навантаженого спогадами»⁵²⁹. Те

⁵²⁷ Norbert Miller, *Archäologie des Traums*, 100.

⁵²⁸ Henry A. Beers, *A History of English Romanticism in the 18th Century*, New York, 1899, 253.

⁵²⁹ Цит. за: Vflcolm Anrews, *The Search for the Picturesque. Aesthetics and Tourism in Britain, 1760–1800*, Stanford, 1989, 155.

саме стосується й читання, особливо, коли йдеться про таку популярну в XVIII ст. лірику кладовищ. Про це в своєму листі докладно розповідає Геллерт. У цьому описі перемішані всі фарби «пам'яті місця»:

«Ніколи я не читав “Жаління” Юнга та “Домовин” Кройцена з таким мирним станом душі, як у літню ніч під зоряним небом у тихій альтанці саду біля кладовища, де святі липи оживають від подиху ночі, коли жаж шумить у душі, і з віддалених руїн лицарського замку, зі своїх жител у старих готичних баштах церкви сови-філософи іноді подають свої пусті звуки, – тоді перебувавши у стані, коли здійснюються бурі думок і душа стає спокійною, як спокійне море у літню ніч, і чуються голоси померлих із могил, що закарбовуються в душі»⁵³⁰.

У цьому контексті варто згадати автобіографічні записи Йогана Якоба Бахофена, які ми вже цитували. Бахофен був запрошений до Базельського університету для викладання римського права, але за три роки залишив цю роботу й повернувся до життя приватного вченого. У його ставленні до своєї фахової царини чітко виявляється історичний інтерес: «Моя увага була прикута до античності, а не до сучасного застосування права, і я прагнув вивчати саме справжнє давнє римське право, в жодному разі не сьогоденне римське право»⁵³¹. Справжнє, як він зазначає, тут є не тільки справою філологічної вченості, а й сповненого почуттів споглядання мистецтва. На тлі «бідності та сухості нашого сьогоденного світу» він культивує стосовно античності «глибоку ширість почуттів». Те, що він називає «сильнішим подихом старовини» (3), іде для нього не з класичних текстів, а від речових залишків. Для нього важливі насамперед могильні камені, форми та зображення яких можуть сказати більше за слова: «Те, що осмислюється, відчувається, про що безгучно молять у годину поховання, не можна виразити словом, на нього можна лише багатозначно натякнути символом, пронизаним серйозністю перед лицем вічності» (11). Ясність і обмеженість слова протиставляється багатозначності символу: перше вводить в історію, останній належить вічності, «найдавнішим народам», зрештою, «Землі». Двом засобам відповідають два шляхи пізнання: повільніший і швидший. Довгий важкий шлях – це шлях філології й історичних наук з їхніми критичністю та методами, що дисци-

⁵³⁰ Цит. за: Johann Gottfried Gerder, Frühe Schriften 1764–1772, hrs. v. Ulrich Gaier, Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt a. M., 1985, 490.

⁵³¹ Johann Jakob Bachofen, «Lebensrückschau», у: H. G. Kippenberg, Hg., Mutterrecht und Urreligion, Stuttgart 1984, S. 2.

плінують розум і дистанціюються від об'єкта. Короткий і прямий шлях — це шлях фантазії, яка схоплює те, що лишається принципово закритим для історичної вченості: безпосередній, живий зв'язок. Піранезі використовував обидва шляхи як окремо, так і поєднуючи їх між собою: аскетичний шлях терплячого збирання, детальної реєстрації та ретельної реконструкції і шлях ілюзіоністського наближення, примарного висвітлення, можливий для збудженої суб'єктивності.

Genius loci, який відчули Цицерон і Петрарка, мав би стати нічим, якби не був закріплений у живій пам'яті щодо нормативного минулого. Німі руїни можуть заговорити лише завдяки переказам, що зберігаються у пам'яті. Допомогти цьому пригадуванню можуть присутні в цьому місці написи. Головним чином це написи на могилах з їхнім незмінним: «тут спочиває», «hic jacet», «pro tatum». Такий підпис не тільки невіддільний від місця, він сам є символом нерухомості простору. Акт написання такої фрази артикулює те саме «тут», що постійно скандують Ісменій, Петрарка та Цицерон. Тут був Ксенократ, і тут є великий Полемон, тут було розп'ято Петра й страчено Павла. У вказівному жесті знака здійснюється акт пригадування міст пам'яті. Також руїни та залишки вказують на конкретні місця, де колись відбувалися життя й діяльність. Проте, якщо вони вказують на щось відсутнє, могили як місця спокою мертвих (так само як і місця, що містять залишки) є місцями нумінозної присутності.

В одній із глав роману «Вибіркова спорідненість» Гете детально розглядаються ці питання нерухомості й рухомості пам'ятників, а також присутності та відсутності. На початку другої книги читасмо:

«Ми пам'ятаємо про ті зміни, які Шарлотта зробила на кладовищі. Усі надмогильні пам'ятники були пересунуті зі своїх місць і розставлені вздовж стіни та цоколя церковного подвір'я. Решта простору було вирівняно <...> та засіяно різними видами конюшини, що тепер красиво зеленіла та квітнула. Нові могили мали бути вириті в певному порядку, починаючи від краю кладовища, але їх також потрібно було обов'язково вирівнювати й засівати. Ніхто не міг заперечувати, що ці заходи надали недільним і святковим походам до церкви веселий і достойний вигляд <...>»⁵³².

⁵³² Johann Wolfgang Goethe, Die Wahlverwandschaften, in: Sämtliche Werke in 18 Bänden (Artemis-Ausgabe), Bd. 9, Zürich und München, 1977, 137. За важливі зауваження про це місце хочу подякувати Еві Горн, на дисертацію якої я тут посилаюся: «Траурні написи. Мертві у контексті часу Гете» (München,

Шарлотта на кладовищі не надає смерті жодних переваг перед життям; на передньому плані її нового порядку знаходиться кут зору відвідувача церкви, який «замість могильних пагорбів бачив перед собою красивий квітковий килим», і потреби священників. При цьому вона, щоправда, нашттовхується на опір деяких жителів села, які вбачали в пересуванні надгробних пам'ятників не що інше, як акт *damnatio memoriae*⁵³³. Вони несхвально поставилися до того, «що було знято позначення місць, де покоїлися їхні предки, і цим самим було начебто стерто й спогад про них: надмогильні пам'ятники, хоча й цілісінькі, вказували тільки на те, хто, а не де похований, а це “де” було, на думку багатьох, найважливішим» (137).

Слід нарешті детально розглянути «за» і «проти» прив'язаної до місяця практики спогадів. На одному боці перебувають інтереси пам'яті про померлих, що намертво прикріплені до місяця; це місце пам'яті вважається у певному сенсі святим місцем, яке освячене присутністю мертвих. На іншому боці стоять домагання сучасності, яка відмовляється від пієтету щодо померлих, буквально вириває із землі закріплені в ній спогади й переносить їх на непов'язані з місцем пам'ятники. Архаїка тут означає нерухомість, прикуття до шматочка землі, що гарантує присутність дорогої людини. Саме в цій присутності, а не в монументі справа. Ані дерев'яний хрест, ані залізний, і так само мало камінь, як пояснює молодий учений-юрист цей кут зору, «притягує нас, а те, що лежить під ним, те, що ввірене землі. Справа не стільки в пам'яті, скільки в самій особистості, не в спогадах про минуле, а в тому, що існує зараз. Близькість до дорогого небіжчика я найбільше й найглибше відчуваю біля надмогильного пагорба, ніж поруч із пам'ятником». Пам'ять місяця гарантована присутністю мертвих; натомість монумент відволікає увагу від місяця на себе як репрезентативний символ. Між архаїчним монументом, що вказує винятково на місце, і сучасним монументом, що заміщує втрачене як знак, лежить для одних гріхопадіння, для інших

1998). Прикметно, що одночасно англійський поет Вордсворт так само переймався темою надмогильних пам'ятників і написав три «Есеї про епітафії», в яких він також розмірковує з приводу модернізації та культу мертвих. Значення епітафії для Вордсворта полягає в її тісному просторовому зв'язку з залишками похованої людини: «напис має бути зробленим не узагальнено, а в тісному зв'язку з тілесними рештками покійного». William Wordsworth, *Essay upon Epitaph I* (1810), in: *Literary Criticism of William Wordsworth*, hg. v. Paul M. Zall, Lincoln, 1966, 96.

⁵³³ Прокляття пам'яті (*лат.*). — Прим. ред.

поступ репрезентації, заміна фетиша знаком. В епоху сучасної мобільності й оновлення пам'ять місця разом із прикуттям до шматка землі стає застарілою. Подібно до Готорна, зі звернення до якого ми почали цей розділ, Шарлотта в романі Гете артикулює цей дух сучасності: «Ваші аргументи не переконали мене. Чиста свідомість загальної рівності, що чекає на нас хоча б після смерті, здається мені більш заспокійливою, аніж це вперте прагнення продовжити існування нашої особистості, прихильності та життєвих відносин» (139).

Суперечка щодо різних принципів культурної семіотичної практики, що розгорнулася у «Вибірковій спорідненості», — це суперечка між пам'яттю місць і пам'яттю монументів. Якщо в першому випадку виражальна сила монументів зосереджується на вказівному «тут», то в другому — пам'ятний зміст оформлюється за допомогою художньої репрезентації. З переходом від індексу (вказівки) до символу знак стає незалежним від місця; те, що там повідомлялося, тут (як і там) виражається. Ми можемо говорити тут про поступ, якщо розуміти під цим буквально звільнення від прив'язаності до місця і відтак мобільність, досягнуту завдяки раціоналізації. Основні принципи мистецтва пам'яті, пов'язаного з місцем, у відповідь на запитання пояснюються так:

«І все це має зникнути так, без жодного пам'ятного знаку, без чогось, що могло б пробудити спогади? — спитала Оттілія.

— В жодному разі! — продовжував архітектор. — Відмовитися потрібно не від спогадів, а лише від місця. Зодчий і скульптор вельми зацікавлені в тому, щоб люди чекали продовження свого життя саме від них, від їхнього мистецтва та їхніх рук; і тому мені хотілося б, щоб добре замислені й добре виконані пам'ятники не були розсіяні випадково й поодиночі, а були б зібрані в такому місці, де на них би чекало довге існування» (140).

Аура, що освячує місце пам'яті, жодним іншим чином не може бути перенесеною на хоч які художньо виконані монументи. Останні створені людськими руками й людською свідомістю; їхня звістка — це листи у камені, що мають переданий певний пам'ятний зміст майбутнім поколінням. Ця порушена Гете проблема перенесення пам'яті місця на пам'ять монументів сьогодні набула несподіваної актуальності. Держава Гітлера провела кампанію зі знищення європейських євреїв, залишивши білі плями на мапі Європи. Центри єврейського життя та єврейської культури знищувалися разом із людьми й зрівнювались з землею. На

пам'ять місць, як виявилось у цьому випадку, надії мало. Радше тут варто говорити про «забуття місць». Як стає рівною поверхня, коли камінь падає у воду, так і на місцях загоїлися рани; нове життя та нові потреби роблять шрами майже непомітними. Для цього потрібно не один раз посіяти конюшину, яку сіяла Шарлотта; трава забуття з прислів'я робить свою справу, і тут, навпаки, потрібні неймовірні зусилля, щоб зберегти прогалини як сліди винищення.

Отже, місце – як це стає зрозуміло – лише тоді міцно утримує спогади, коли люди про це піклуються. У Східній Європі від початку 1980-х років це піклування про збереження слідів і позначення місць пам'яті на ландшафті забуття посилюється. Оскільки жертви, які вижили, поступово йдуть з життя, пам'ять про скоєний щодо них злочин мала бути закріплена в інший спосіб. Ця функція увічнення пам'яті знову пов'язується з місцем депортації та винищення. Два покоління після насильного вивезення та масового вбивства східноєвропейських євреїв перетворило цей регіон на ландшафт пам'яті, що став місцем постійного відвідування туристичними групами з Ізраїлю, Америки та Західної Європи: «Ці монументи постійно приваблюють туристів, сотні західних відвідувачів (переважно євреїв) до сіл, що мало що можуть запропонувати, крім спогаду про відсутність. Замість живих сімей і спільнот постають монументи, побудовані для західних відвідувачів і нерідко ними самими, що спонукають тих, то живих, приїжджати сюди як туристи»⁵³⁴.

«Близькість до дорогого небіжчика я найбільше й найглибше відчуваю біля надмогильного пагорба, ніж поруч із пам'ятником», – сказано в Гете у «Вибірковій спорідненості». Проте, коли могили перестають відвідувати, тому що населення депортоване, їхні сім'ї знищені чи розкидані по світу, тоді разом із ними втрачається й пам'ять про місце. Те, що залишилося, – це рештки, що перетворюються на монументи й закріплюють нову пам'ять про місце. У Казимежі, маленькому польському селі, чие населення до війни було майже наполовину єврейським, могильні камені на єврейському цвинтарі у такий спосіб було перетворено на монументи⁵³⁵. За селом було побудовано стіну три метри заввишки та двадцять п'ять метрів завдовжки, розколоту тріщиною. На цій

⁵³⁴ James E. Young, «Jewish Memory in Poland», in: G.H.Hartman, Hg., Holocaust Remembrance. The Shapes of Memory, Oxford and Cambridge, Mass. 1994, 228.

⁵³⁵ Young, Jewish Memory, 215–231.

стіні в гіпсі створено фриз із могильних плит. Могильні камені були взяті не лише з кладовища, а й із міської бруківки францисканського монастиря, де нацисти влаштували свою штабквартиру. Під час їхнього повторного використання могильні камені були покладені нагору зворотним гладеньким боком, аби стерти пам'ять про їхнє первинне призначення. Однак водночас це зберегло написи від стирання й руйнування, як виявилось, коли їх повертали на місце.

8. Травматичні місця

Пам'ятні місця – це місця, в яких відбувалися події, що стають взірцем або прикладом певного ширшого явища. Кров'ю вписані в історію переслідування, приниження, поразки та смерті набувають у міфічній, національній та історичній пам'яті визначного статусу. Вони незабутні в тій мірі, в якій закріплюються певною групою у позитивно зобов'язувальних спогадах. Травматичні місця відрізняються від пам'ятних тим, що вони блокують позитивне смислоутворення. Релігійна й національна пам'ять багата на кров і жертви, проте ці спогади не травматичні, оскільки закріплені нормативно й слугують для побудови індивідуальних і колективних смислів.

Тут я хотіла б знову повернутися до цитованого на початку Готорна та його роману, щоб навести ще один приклад, цього разу як ілюстрацію травматичного місця. Тут ідеться про варіант загальновідомого зв'язку злочинця з місцем його злочину. Героїня роману «Багряна літера», яку пуританське суспільство засудило на те, щоб постійно носити на одязі літеру А (першу літеру слова «adultery» – перелюб) на знак її злочину, відмовляється скористатися можливістю змінити місце проживання, що звільнило б її від постійного тягара осуду й допомогло б сформувати нову ідентичність:

«Може здаватися дивним, що ця жінка продовжувала називати своїм домом те єдине місце, де вона була живим прикладом ганьби. Якесь фатальне почуття, неunikне й неминуче, як сама доля, майже завжди змушує людей жити й блукати, подібно привидам, у тих самих місцях, де значна і пам'ятна подія забарвила колись їхнє життя; і то неминучіше те почуття, що похмурішою була подія. Її гріх, її ганьба стали корінням, яке вона пустила в землю»⁵³⁶.

⁵³⁶ Nathaniel Hawthorne, *The Scarlet Letter*, New York, 1962, 83.

У той час коли місце пам'яті закріплюється історію, що розповідається про нього, причому саме місце своєю чергою підтверджує та верифікує цю розповідь, для травматичного місця характерне те, що його історія не може бути розказана. Розповідь цієї історії заблокована психологічним тиском індивідуума або соціальними табу спільноти. Такі вирази, як гріх, безчестя, примус, сила долі, тінь, — це слова-табу, поняття-ширми, що не передають, а натомість відштовхують невимовне й роблять його недоступним.

Готорн розглядає почуття провини й травму як симптоми соціальної хвороби, яка спричинена лицемірством і низькою самооцінкою. Подія, що є тут причиною, — позашлюбна дитина стає «злочинном» через таврування героїні, а також через витіснення та моральний код пуританського суспільства. Естер залишається примусово прив'язаною до місця свого безчестя, де її перелюб не йде в минуле, а навпаки, лишається болючою дійсністю. Травматичне місце зберігає силу події як минуле, що не минає, не може віддалитися на певну відстань.

Аушвіц

Назва «Аушвіц» стала загальним ім'ям масових убивств євреїв та інших ізольованих і беззахисних жертв, які скоїли нацисти фабричним способом. Наскільки однозначне й безсумнівне мовне значення цієї назви, настільки ж неясним є значення цього *місця*. Місце Аушвіц, як пише Джонатан Вебер, «не музей, хоча може здатися ним на перший погляд, не кладовище, хоча для цього є вагомні передумови, це також не місце для туристів, хоча його часто переповнюють потоки відвідувачів. Воно є всім цим в одному. <...> У нашій мові немає категорії, яка могла б виразити, що це за місце — Аушвіц»⁵³⁷.

Аби вирізьбити формульно закріплене значення назви й повернути спогади, необхідно знову повернутися до проблематики місця. Багатоплановість і складність цього травматичного місця є результатом не в останню чергу гетерогенності спогадів і поглядів тих, хто його відвідує. Для поляків, які мають концтабір у власній країні й зробили його головним пам'ятним місцем своєї національної історії жертв, він означає дещо інше, ніж для єврейських в'язнів, яким поталанило вижити; натомість для німців та їхніх

⁵³⁷ Jonathan Webber, *The future of Auschwitz. Some Personal Reflections, The First Frank Green Lecture, Oxford Center for Postgraduate Hebrew Studies, 1992, 8.*

нащадків воно знову ж таки означає дещо інше, ніж для рідних жертв. Усю палітру по-різному забарвлених почуттів можна виразити одним вельми загальним словом «приголомшеність». Рут Клюгер влучно зазначає: «Всі, хто після Аушвіцу живе у країнах Східної Європи, мають Аушвіц у своїй історії»⁵³⁸. Проте ми також знаємо, що ці почуття так само по-різному забарвлені, що й індивідуальні та колективні історії, які люди пов'язують із цим місцем.

Ці різні почуття, які вкорінені у тому самому місці, й обумовлюють складність. Для деяких груп колишніх в'язнів, для яких місце перенасичене досвідом перенесених страждань, воно є конкретною запорукою спільного досвіду. Для тих, хто вижив та їхніх дітей, які тут оплакують своїх загиблих рідних, це насамперед кладовище. Для тих, хто особисто не пов'язаний з мільйонами жертв, це музей, який становить собою місце злочину, законсервоване за допомогою експозицій та екскурсій. Для церковних або політичних груп це передусім місце паломництва як місце страждань видатних мучеників. Для міського правління історичне місце стає приводом для публічних виступів, закликів, пояснень і домагань. Для істориків воно залишається місцем археологічних пошуків і збереження слідів. Місце — це все, що там шукають, все, що про нього знають, все, з чим його пов'язують. Наскільки воно конкретне, настільки ж багатостороннім воно постає під різними кутами зору. Фаза, коли відповідні уряди намагалися перетворити такі травматичні місця, як Аушвіц чи Бухенвальд, на пам'ятні місця з однозначним політичним підтекстом, здається, минули. Під поверхнею офіційних зусиль смислоутворення сьогодні дедалі більше дається взнаки плюралізм позицій і значною мірою несумісність спогадів.

Консервація та перетворення на музеї травматичних місць супроводжуються переконанням у тому, що масові злочини націонал-соціалізму, для яких немає ні моральної давності, ні історичної дистанції, мають стійко утвердитися в історичній пам'яті. Місцям спогадів, крім інформаційної цінності, яку мають також незалежні від місця пам'ятні та документальні місця, приписують також здатність інтенсифікації почуттів через чуттєве споглядання. Те, що не можуть передати письмові або візуальні засоби комунікації, відвідувачі місця мають безпосередньо відчутти на місці історичних подій завдяки аурі місця, яку не можна передати

⁵³⁸ Ruth Klüger, «Kitsch, Kunst und Grauen. Die Hintertüren des Errinnerns: Darf man den Holocaust deuten?», in: FAZ (Nr. 281), 2.12.1995.

жодним засобом комунікації. Цей погляд узгоджується не лише з давнім внутрішнім мотивом паломників і туристів з освітньою метою, а й сучасною педагогічною налаштованістю музеїв передавати історію як досвід. Чуттєві конкретність і забарвлення мають поглибити суто когнітивне засвоєння історичного знання в сенсі особистого розуміння й засвоєння.

Кшиштоф Пом'ян, який досліджував історію збирання та музею, ілюструє таким прикладом різні фази, які зараз проходить предмет, якому приписується музейна цінність. Його приклад — це фабрика, що спочатку є частиною продуктивного, необхідного циклу, але чії машини врешті-решт зношуються та стають нерентабельними і від них відмовляються, «після того як від них узяли все, що може принести якусь користь або бути проданим». Наша фабрика, продовжує Пом'ян, —

«це залишки, релікти минулого. З них більше ніхто не намагається зробити предмети, придатні для використання. Вони існують лише для публічного показу. Люди дивляться, з сумом чи обуренням, на стіни та машини, пам'ятник пролетаріату чи промисловим магнатам, класовій боротьбі чи турботі підприємців про своїх робітників, пам'ятник експлуатації робітників буржуазією й накопичення капіталу чи, навпаки, картину духу підприємництва, прогресу техніки й пограбування ринків. Наша фабрика стає предметом дискусій і жестів, проявом різних ставлень до минулого, яке вона символізує. Тепер вона функціонуватиме у семіотичному циклі»⁵³⁹.

Дещо з того, що Пом'ян говорить про фабрику, яка стала непотрібною, стосується фабрики смерті в Аушвіці. Як залишок вона буде зберігатись за умови, що стане носієм нових значень і позначкою для розповідей. Подібно до об'єктів колекції функціонують також пам'ятні місця в семіотичному циклі. «Функція фабрики полягає лише в тому, щоб указувати на зникле минуле. Вона вказує на те, чого більше не існує, на невидиму реальність»⁵⁴⁰. Подібно до предметів колекції місця є також «ланкою між минулим і теперішнім». Можна також сказати: вони є медіями пам'яті, вони вказують на невидиме минуле й підтримують з ним контакт.

Коли Петер Вайс у 60-х роках ХХ с. відвідав Аушвіц, він намагався подібно до Цицерона та Петрарки в місцях, які вони відвідували, пов'язати принесені ним знання з територією. Хоча від-

⁵³⁹ Krsysztof Pomian, «Museum und kulturelles Erbe», in: Gottfried Korff, Martin Rott, Hgg., Das historische Museum. Labor – Schaubühne – Identitätsfabrik, Frankfurt a. M., 1990, 41–64, тут: 43.

⁵⁴⁰ Ibidem.

стань у часі була значно меншою, поєднання «колись» і «тепер» у вказівному «тут» було для нього незрівнянно важчим, оскільки, попри сумлінну реконструкцію, воно перевищувало можливості уяви запізнілого прибульця на місце злочину:

«Сюди вони були привезені в довгому потязі з усіх частин Європи. Ось горизонт, який вони бачили, ось тополі, ось сторожові вежі з відблисками сонця у вікнах, ось двері, через які вони заходили до приміщень, залитих яскравим світлом, в яких немає душових кімнат, а лише ці чотирьохкутні колони з жести, ось фундаментні стіни, між якими вони помирали в несподіваній пітьмі, оповиті газом, що струмив через отвори. І ці слова, знання цього нічого не кажуть, нічого не пояснюють. Залишається лише груда каміння, поросла травою»⁵⁴¹.

Говорячи про пізніших відвідувачів цього місця, Петер Вайс проводить абсолютну різницю між пам'яттю того, що було вивчено, і пам'яттю пережитого: «Жива людина, що приходить сюди з іншого світу, не має нічого, крім знання цифр, записаних звітів і висловлювань свідків, вони є частиною її життя, вона має їх коло себе, але пізнати може лише те, що трапилося з нею самою»⁵⁴². Рут Клюгер сама пережила Аушвіц. У своєму автобіографічному романі «Продовжувати жити» вона виразила деякі думки щодо позитивних і негативних боків концтаборів як пам'ятних місць. Вона вбачає у таких пам'ятних місцях насамперед терапевтичну опору для тих, хто вижив. Благоговіння, як зазначає Клюгер, з яким ті, хто вижив, незмінно ставляться до місця, каменів і праху, потрібне не померлим, а їм самим: «Нерозв'язаний вузол, який залишили по собі такі порушення табу, як масові вбивства та вбивства дітей, перетворюється на ув'язнений привид, що отримав, сказати б, власну батьківщину, якою він може блукати»⁵⁴³. Вона не вірить, що «можна вигнати привиди із музеїв»⁵⁴⁴. Як протилежність Аушвіцу вона наводить приклад Терезієнштадту, де гамір відвідувачів і ревність до консервації не заважали їй знайти сліди своїх спогадів. Маленьке чеське місто Терезін, затишне й буденне, з готовністю відкрилося для її спогадів: «Потім я блукала вулицями, де грали діти, я побачила серед них свій привид, дуже чітко, але він був прозорим, якими і мають бути духи, і живі

⁵⁴¹ Peter Weiss, «Meine Ortschaft», in: Atlas, Zusammengestellt von deutschen Autoren, München, 1968, 27–36; hier: 35.

⁵⁴² Ibidem, 36.

⁵⁴³ Ruth Klüger, weiter leben, Göttingen, 1992, 70.

⁵⁴⁴ Ibidem, 75.

діти були твердими, відчутними, гучними. І, заспокоєна, я пішла далі. Терезієнштадт не став музеєм концтабору».

Про тих, хто відвідує Аушвіц, Рут Клюгер пише: «Той, хто сподівається щось там знайти, вже достатньо приніс із собою»⁵⁴⁵. Ті, хто вижили й повертаються на місце пережитого жаху, мають зовсім інший багаж, ніж ті, хто дізналися про Аушвіц лише з книжок і фотографій. Багаж тих, хто не пережив тих подій сам, незрівнянно легше, ніж тих, хто має особисті спогади й причетність. Цілком імовірно, що чим легший багаж відвідувачів, тим більше очікування вражень від місця. Коли ж через особисту віддаленість від тих подій людина взагалі вільна від також багажу, тут в повній мірі має діяти іманентна місцю сила пам'яті, могутній заклик, що походить від самого місця.

Місця спогадів, перетворені на музеї та пам'ятні місця, виявляють один фундаментальний парадокс: консервування цього місця з метою збереження автентичності означає неминучу втрату автентичності. Саме зберігання місця потребує його закриття й певних змін. Інакше не виходить. Лише маленька частина того, що залишилося, може зберігатись як репрезентативна, проте й тут старі будівлі в тому, що стосується матеріалу, мають бути оновлені й замінені. Автентичність із часом дедалі більше буде переходити від реліктів на саме місце «тут». Той, хто забагато покладає на силу пам'яті місцевостей, наражається на небезпеку переплутати змінене пам'ятне місце, місце для відвідування, з історичним місцем, місцем для в'язнів. «Одного разу за бажанням друзів з Америки я відвідала Дахау, — пише Рут Клюгер. — Там усе було чисто та прибрано, і потрібно було більше фантазії, ніж має звичайна людина, щоб уявити, які події там відбувалися сорок років тому. Каміння, дерево, бараки та плаці. Дерево пахне свіжістю та смолою, на прибраному плаці відчувається приємний вітерець, і ці бараки виглядають майже привабливо. Радше тут приходять асоціації з літнім табором, аніж з тортурами й катуваннями»⁵⁴⁶.

Для свідка, що наживо споглядала ті катування, ці місця не тільки не мають ніякої сили спогадів, вони навіть неспізнанно змінюють спогади. Необхідна фантазія, щоб бачити крізь них, щоб уникнути їхнього сугестивного впливу. Перетворені на музеї місця спогадів стали для неї чимось, що приховує спогади. Тож,

⁵⁴⁵ Ruth Klüger, *weiter leben*, 104.

⁵⁴⁶ *Ibidem*, 77.

аби не стати підробкою місця пережитих подій, ілюзія безпосереднього споглядання має бути зруйнована. Розрив, прірву між місцем жертв і місцем відвідувачів потрібно зробити відчутними, щоб афективний потенціал, що мобілізує місце спогадів, не призводив до «злиття горизонтів» та ілюзорної ідентифікації. «У нашій мові немає категорії, яка могла б виразити, що за місце Аушвіц», – зауважив Джонатан Вебер. Клюгер вирішила спробувати відшукати нове слово. Для травматичного місця Аушвіц вона пропонує таке: «Концтабір як місце? Ландшафт, *landscape*, *seascape*⁵⁴⁷, місцевість (*Ortschaft*) – слід було б створити слово “часовість” (*Zeitschaft*), аби передати, чим є місце в часі, саме в певний час, ні до ні після»⁵⁴⁸.

Місце пам'яті всупереч волі – топографія терору

У країні злочинів міста, і насамперед Берлін, є «своєрідним складом спогадів»⁵⁴⁹. Американська журналістка Джейн Крамер, яка уважно оглянула Берлін, пише про це так: «Нині в психологічній археології міста, що знову є столицею Німеччини, стіна раптом замінила минуле і ніхто насправді не знає, де шукати минуле, як його розглядати чи що робити з такою кількістю спогадів, а поміж тим люди, які ще щось пам'ятають, помирають»⁵⁵⁰.

Варто замислитися над тим, що на місці стіни, яка ділила місто по горизонталі, постала вертикальна лінія-тінь, що відділяє теперішнє міста від його минулого. Позначення певних сповнених спогадів місць, пов'язаних з історією націонал-соціалізму, до 80-х років ХХ ст. не було природною практикою; декілька пам'ятних дошок на будівлях зі вказівкою їхніх функцій за націонал-соціалістського уряду, які було встановлено за місцевої ініціативи, були без довгих роздумів відправлені в сміття⁵⁵¹. Показовим прикладом місця пам'яті проти волі є колишня терито-

⁵⁴⁷ Ландшафт, морський пейзаж (*англ.*). – *Прим. ред.*

⁵⁴⁸ Ruth Klüger, *weiter leben*, 78.

⁵⁴⁹ Bogdan Bogdanovic, *Die Stadt und der Tod. Essays*, Klagenfurt, Salzburg, 1993, 22; ders., *Architektur der Erinnerung*, Klagenfurt, 1994.

⁵⁵⁰ Jane Kramer, *Unter Deutschen. Briefe aus einem kleinen Land in Europa*, Berlin, 1996, 17.

⁵⁵¹ Наприклад, пам'ятна дошка на будівлі колишнього імперського військового трибуналу по Вицлебенштрассе 4–5. Див.: Peter Reichel, *Politik mit der Erinnerung. Gedächtnisorte im Streit um die nationalsozialistische Vergangenheit*, München, 1995, 191–192.

рія гестапо в центрі Берліна⁵⁵². Після війни будівлі, в яких між 1933-м та 1945 р. розмішувалися центри гестапо, СС і Головного управління імперської безпеки, було знесено. Точна локалізація Принц-Альбрехт-штрассе, 8, як звучить офіційна адреса цих штаб-квартир, стала відтоді неможливою ні на місцях, ні на мапах міста. Східнонімецькою стороною вона була перейменована на Нідеркірхнерштрассе на честь пам'яті комуністки, борця опору Кете Нідеркірхнер, що загинула в концентраційному таборі Равенсбрюк. На прилеглий західній частині цієї території протягом десятиріч переробляли будівельне сміття; технічним терміном слугувало позначення «утилізація землі». Коли у 1981 р. Базон Брок включив це місце до культурного учбового маршруту й готував для історичної уяви, він підхопив це поняття, в якому вгледів красномовну метафору історичних змін: «Тут накопичувалися, сортувались і перекарбовувались уламки минувшини»⁵⁵³. Продуктом цієї «утилізації землі» було використання цих уламків як покриття для аеродрому «Тегель». Таке поєднання знесення, запустіння, використання уламків має, як пізніше буде зрозуміло, високу символічну значущість. Брок зауважує також, що частина цієї території використовувалася для їзди водія без прав (Führerschein), і не можна не погодитися з таким його зауваженням: «Але немає жодних сумнівів щодо того, що фюрер (Führer) і його прибічники принаймні з 1938 р. мали права водія німецького народу (Führerscheine), підтверджені цим народом»⁵⁵⁴.

У 1983 році був оголошений конкурс, що мав на меті перетворити пустелю в місті на «парк пам'яті жертв націонал-соціалізму». Проект, що був відзначений першою премією, проте, нереалізований, закрав доступ до поверхні землі — носія історії вражаючою сталевною конструкцією. Крок від забуття до символічного спогаду значно коротший, аніж крок до активної роботи пригадування. Статус цієї території як місця історичних спогадів уперто недооцінювався; пропозиція СДП залишити уламки будівель як є була відхилена ще 31 січня 1985 р. більшістю берлінських депутатів. Коли декілька місяців після цього на свято 8 травня Колль і Рейган звернулися до політичних спогадів на солдатському кла-

⁵⁵² Bauwelt Heft 18 (1993), 916–917. Peter Reichel, Politik mit der Erinnerung, 196–202.

⁵⁵³ Bazon Brock, «Geschichte als Differenz in der Gegenwart», in: Ästhetik gegen erzwungene Unmittelbarkeit. Schriften 1978–1986. hg. v. Nicola von Nelßen, Köln, 1986, 191–197, hier: 195.

⁵⁵⁴ Ibidem.
23-12-180

довищі у Бітбурзі, одночасно у Берліні відбулася символічна акція протесту. Група людей почала розкопки на тому сумнівному місці всупереч загальноприйнятій думці, що «на місці центрів СС і гестапо більш нема чого шукати та знаходити»⁵⁵⁵.

Улітку 1985 р. систематичні пошуки під керівництвом берлінського історика Рейнгарда Рюрупа виявили залишки підвального поверху з ванною кімнатою та кухонним вузлом. Це стало символічним проривом у сенсі встановлення в центрі Берліна матеріального контакту з недалеким минулим. Це місце, вкрите склепінням, як виставковий зал, відтоді можна оглянути як «топографію терору»⁵⁵⁶. «Мовчазне місце», як була названа територія гестапо на Берлінській виставці, стало для багатьох першим місцем знайомства з німецькою історією. Цей археологічний пошук слідів показує, що таке травматичне місце в країні злочинів: щось дуже близьке й водночас надзвичайно віддалене в свідомості. Вони є «каменями спотикання», що всупереч значному опорюванню були відкриті для відвідування⁵⁵⁷. На відміну від позначених жертвами місць спогадів щодо території гестапо йдеться про «*memoire involontaire*», «скандальні спогади», що здійснили пізній і буквальний прорив до світла. Спогад, очевидно, не тільки справа довгого консервування чи творчого відновлення давно забутого й втраченого, а й сила, що дається взнаки, попри бажання забуття й витіснення. За Гайнером Мюллером, травма – це вибухівка пам'яті, яка спрацьовує після довгострокового підспудного впливу: «Робота пам'яті, або робота печалі, починається з шоку», – сказав він в одному інтерв'ю⁵⁵⁸. Подібно до Ніцше, Варбурга та Фройда Мюллер розробляє теорію пам'яті, яка пов'язує довготривалі сліди в пам'яті з первинною сценою насильства. Для нього, як і для Беньяміна, спогади є революційною силою, яка виявляє «сліди крові забутих предків» і невідшкодовані втра-

⁵⁵⁵ Sibylle Wirsling, «Die Freilegung des Gestapo-Geländes. <Der umschwiegene Ort> – Eine Berliner Ausstellung», FAZ vom 24.12.1986.

⁵⁵⁶ Reinhard Rürup, Topographie des Terrors – Gestapo, SS und Reichssicherheitshauptamt auf dem «Prinz Albert Gelände». Eine Dokumentation. Berlin, 1987, 10 verb. Aufl., 1995. Див. також сторінку в Інтернеті «Заснування "Топографії терору"».

⁵⁵⁷ Jochen Spielmann, «Steine des Anstosses – Denkmale in Erinnerung an den Nationalsozialismus in der Bundesrepublik Deutschland», in: Kritische Berichte 16/3 (1988), 5–16.

⁵⁵⁸ «Verwaltungsakte produzieren keine Erinnerungen», Interview am 7. Mai 1995 in Berlin mit Hendrik Werner, Ms., I.

ти. Ці революційні спогади є найважливішим протестом проти страждань і несправедливості історії.

Якби Гітлерові вдалося добитись успіху, то до єврейського геноциду він додав би мнемоцид. Тоді німецький меморіальний ландшафт виглядав би зараз інакше — головний відділ гестапо й далі розташовувався б на тому самому місці і не лишилося б жодних слідів від таборів смерті. Після падіння режиму й пов'язаної з ним системи цінностей символи впорядкувалися по-іншому: те, що колись було в центрі, стало розміщуватися на периферії, і навпаки; офіційна думка замовкла, стало чути голоси, приречені на мовчання, переслідувачі та переслідувані помінялися репутаціями. На відміну від пам'ятників, пам'ятних місць і ритуалів пам'яті місця спогадів не зводяться до «закладення ідентичності тих, хто вижив»⁵⁵⁹. Як історичні місця з їхніми бідними матеріальними рештками вони під час інтерпретації та використання їх як символів завжди є ще чимось, ніж просто символом, власне, ними самими. В той час як зводяться і знову зносяться символічні культурні пам'ятки, місця (які не в змозі стерти також новий геополітичний лад) уперто зобов'язують до збереження довгострокової пам'яті, що, крім нормативних точок відліку для сучасності, стежить також за тим, як вони змістилися в історичній пам'яті.

Аура пам'ятних місць

Пам'ять не знає зручного та непідкупного масштабу хронологічного літочислення: вона може пересунути найближче у невизначену далечінь, а далеке зробити безпосередньо близьким. У той час як хронологічно впорядковані книжки з історії тлумачать історичну свідомість нації, пам'ять нації знаходить своє вираження в історичному ландшафті своїх місць спогадів. Неповторне поєднання близького та далекого надає їм певної аури, що спонукає шукати в них безпосереднього контакту з минулим. Магія, яку приписують місцям спогадів, пояснюється статусом контактної зони. Святі місця, які встановлюють зв'язок з богами, існували в кожній культурі. Пам'ятні місця можна розглядати як спадкоємний інститут; від них чекають, що вони дозволятимуть встановити контакт із духами минулого. Здатність місць пов'язувати з минулим має зовсім інші витoki: у випадку місця

⁵⁵⁹ Цитата з Райнгарда Козеллека: «Kriegsmale als Identitätsstiftungen der Überlebenden», in: O. Marquard, K. H. Stierle, Hgg., Identität. Poetik und Hermeneutik 8, München, 1979, 255–276.

покоління вона спирається на неперервний ланцюг живих і померлих родичів, у випадку пам'ятних місць — на розповіді, що відновлюються та передаються за допомогою традиції, у випадку місць спогадів — на суто антикварний історичний інтерес, у випадку травматичних місць — на рани, що не загоюються.

Вальтер Беньямін, який запровадив поняття аури й розробив його в своїх рефлексіях над поєднанням мистецтва, техніки та масової культури, використав його дещо з протилежною спрямованістю. Його відомий опис аури такий: «Дивне переплетіння простору й часу: унікальний вияв далекого, що стає максимально близьким»⁵⁶⁰. За Беньяміном, досвід сприйняття аури полягає не в безпосередній близькості, а навпаки, у віддаленості. Те, що уявлялося близьким, несподівано постає в іншому світлі, що уникає близькості, віддаляється. Святість, притаманна аурі, ґрунтується для Беньяміна на відчутті не близькості, а віддаленості й навіть чужості. Ауратичне місце в цьому сенсі не обіцяє ніякої безпосередності; радше це місце, де можна відчутти недоступну віддаленість і відчуженість минулого. Місце спогадів є справді «дивним переплетінням простору й часу», присутнього з відсутнім, реального теперішнього з історичним минулим. Якщо показником автентичності є зв'язок «тут» і «зараз», то місце спогадів як «тут» без «зараз» наполовину автентичне. Місце спогадів аж ніяк не поєднує дві розірвані половини, а натомість непорушно зберігає їх розділеними як «тут» і «колись». Ауратичний вимір місця спогадів полягає саме в його чужості, у категоричному розколі, який важче подолати на місці, ніж за допомогою книжки чи кіно.

Крок від місця покоління до пам'ятного місця та місця спогадів, від «*milieu de mémoire*» до «*lieu de mémoire*» відбувається з розривом, руйнацією меж культурних значень і суспільних контекстів. Подібно до предметів ужитку, що втратили свою початкову функцію та стали музейними реліквіями, форми життя, відносини, дії та досвід також зазнають метаморфоз, коли випадають з актуальних зв'язків і переходять у спогади. Предмети, що втратили свій контекст, стають схожими на предмети мистецтва, що від самого початку в ході створення вільні від функціональності й контексту. Цій повільній естетизації предметів у музеї відповідає повзуча ауратизація залишків у місцях спогадів. Нора приписує трансформацію від «*milieu*» до «*lieu de*

⁵⁶⁰ Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (1936), in: *Gesammelte Schriften*, hg. v. R.Tiedemann u. H.Schweppenhäuser. Band 1.2, Frankfurt a. M., 1974, 440.

memorie» в першу чергу діалектиці модернізації й історизації. В процесі прискореного оновлення й застарівання модерність форсує постійну зміну життєвого світу, яка приводить до того, що кількість музеїв і місць спогадів дедалі більшає: «Ми переживаємо момент переходу, коли свідомість розколу з минулим йде поряд з відчуттям розриву пам'яті, і водночас момент, коли цей розрив вивільнює так багато пам'яті, що постає питання про її втілення. *Lieux de mémoire* продовжують існувати, тому що вже немає *milieu de mémoire*»⁵⁶¹.

Парадигма Нора – це парадигма модерну, розриву з традицією й історизму. Ця парадигма недостатня для розуміння німецьких місць спогадів. Те, що вся Європа після Другої світової війни покрита місцями спогадів, пов'язано не з модернізацією, а натомість з режимом правління націонал-соціалістів і злочинами планомірного масового винищення. Табори знищення є травматичними місцями, тому що експрес скоєного в них звірства перевищує людську здатність розуміння й зображення. Через них зараз скрізь постають пам'ятні місця та місця спогадів, де протягом століть існували місця поколінь живих єврейських традицій. Травматичні місця, місця спогадів і місця поколінь нашаровуються в цьому ландшафті пам'яті, як написи на палімпсесті.

⁵⁶¹ Pierre Nora, *Zwischen Geschichte und Gedächtnis*, Berlin, 1990, II.

Третя частина
НАКОНИЧУВАЧІ

Ruin hath taught me thus to ruminatе⁵⁶².

Шекспір. 64-й сонет

Нам слід навчитися дивитися на себе та на сучасність
як на минуле.

Базон Брок

Що таке річ? Що від неї лишається? Що, врешті-решт,
з тих решток?

Жак Деррида

По той бік ідентичності та відмінності знаходиться сфе-
ра недиференційованого, індиферентного, довільного,
банального, невиразного, нецікавого, невартого уваги,
неідентичного та недиференційованого.

Борис Гройс. Про нове

⁵⁶² Руйнація навчила мене розуміти (англ.). — Прим. ред.

I АРХІВ

Слово «архів» походить від грецького «arché», що означає «початок», «виток» і «панування», а також «влада» й «установа». Деррида підкреслив неусувну двозначність слова «arché», вказавши на зв'язок між «commencement» і «commandment» («початок» і «наказ»). Його визначення архіву включає, крім того, компоненти значень слів «субстрат» і «резиденція», а також інститут охоронців, що охороняють закон, зберігають його в пам'яті й тлумачать. Архів від самого початку поєднаний із письмом, бюрократією, документами й управлінням⁵⁶³. Умовою здатності архіву зберігати інформацію є системи запису, що функціонують як зовнішні засоби накопичення, насамперед техніка письма, що розвантажує та зберігає незалежно від живих носіїв пам'ять людей. У ранніх культурах Близького Сходу письмо використовувалося переважно задля економічних і управлінських цілей. Писець, що через адміністрування, реєстрацію та канцелярські справи утверджував владу короля, був тотожний службовцеві. За допомогою письма в Єгипті була створена складна система економічного перерозподілу: прибутки мали передаватися державі, а остання знову розподіляла їх як інстанція постачання. Завдяки цьому за допомогою організаційної підтримки письма можна вибудувати величезну систему накопичення й забезпечення. Письмові документи після їхнього використання не викидалися як матеріальні рештки, а могли бути зібраними й збереженими. Отже, з архіву як пам'яті про управлінські та господарчі справи з'являється архів як свідчення про минуле.

Щоправда, архіву як пам'яті історії передують архів як пам'ять влади. Останній складається із заповітів і свідощтв, документів, що мають характер доказів домагань влади, майна та походження. В архівах князів, монастирів, церков і міст у середні віки зберігалися документи, що засвідчували інституції та групи. Деррида тлумачить архів як засадничу політичну категорію: «Це питання в жодному разі не можна ставити як одне політичне питання серед інших. Воно визначає ціле поле й є вирішальним від А до Я для

⁵⁶³ Eckhart G. Franz, Einführung in die Archivkunde, Darmstadt, 1974.

ges publica⁵⁶⁴. Не може бути політичної влади без контролю за архівами, без контролю за пам'яттю»⁵⁶⁵.

Контроль за архівом є контролем за пам'яттю. Після зміни політичної влади разом із легітимізаційними структурами змінюється й склад архіву. Вибудовується нова ієрархія цінностей структури важливого, те, що раніше було таємним (як, наприклад, справи «Штазі»), стає доступним громадськості. Глибока структурна зміна архіву пов'язана з Французькою революцією. Внаслідок насильного розриву з феодальним минулим колишні правові й управлінські структури знецінились і разом з ними вся сукупність письмових документів, що легітимізувала цей устрій. Однак документи, що знецінилися з правового погляду, не були знищені, а натомість зібрані й збережені. Вони набули нової цінності, тепер уже цінності історичних доказів. Після того як вони втратили свою легітимізаційну функцію, вони набули цінності джерела для істориків.

Архів — це колективний накопичувач знань, що виконує різноманітні функції. При цьому, як і у разі будь-якого накопичувача, особливу роль відіграють три показники: консервація, відбір і доступність. Оскільки проблему консервації я докладніше розгляну в наступному розділі, тут обмежуся двома іншими моментами. Спочатку стосовно *доступності*. Архіви визначаються через закритість чи відкритість. Саме у доступності виявляється, йдеться про демократичну чи репресивну інституцію. Наприклад, в Афінах закони та письмово підтвержені ними права громадян тривалий час зберігалися й гарантувалися завдяки архівові. Це тексти, на яких ґрунтується існування спільноти або за допомогою яких визначає себе певна група. В антиліберальних і тоталітарних державах архівні фонди становлять таємницю, у демократичних державах вони належать громадськості й індивіди можуть їх використовувати та тлумачити. Згадаймо ще раз слова Деррида: «Не може бути політичної влади без контролю за архівами». Проте без архіву немає також жодної громадськості й жодної критики. Без архіву немає *ges publica*, немає республіки. Тоталітарні режими звужують накопичувальну пам'ять на користь функціональної. Демократичні режими прагнуть радше розширити накопичу-

⁵⁶⁴ Тут: публічних справ (*лат.*). — *Прим. ред.*

⁵⁶⁵ Jacques Derrida, «Archive Fever. A Freudian Impression», in: *Diacritics* 25.2 (1995), 9–63; тут: 10–11. Робота Деррида з'явилася після відвідування музею Фройда в Лондоні й присвячена передусім Фройдівій історії та психоаналізу.

вальну пам'ять за допомогою пам'яті функціональної. Там, де архів, подібно до музею, становить громадське надбання, він підлягає захистові з боку влади, що вживає певних заходів задля збереження фондів. У число таких інституційних заходів захисту входять «заборони, інвентар, контроль, реставрація»⁵⁶⁶.

Статус архіву як інституціоналізованої пам'яті полісу, держави, нації, суспільства перебуває між функціональною та накопичувальною пам'яттю залежно від того, організується він радше як інструмент панування чи як депо знань. У тоталітарних державах, що впроваджують центральний контроль за соціальною та культурною пам'яттю, або там, де критерії збирання надто обмежені, архів набуває форми функціональної пам'яті. Проте ідентичні фонди можуть також переходити з функціональної пам'яті в накопичувальну, коли, як у ході Французької революції, легітимізаційні документи перейшли до категорії історичних джерел. Там, де втрачається безпосередня функціональна цінність, має виступити критичне тлумачення документів, щоб фонди не перейшли просто в категорію суто накопичувальної пам'яті та матеріальних запасів. «Архіви, що накопичують матеріал», потрібно «читати й тлумачити <...>, для того щоб їхній зміст знову входив у пам'ять»⁵⁶⁷. Архів має надзвичайне значення як потенційна пам'ять відповідно як матеріальна передумова майбутньої культурної пам'яті. Крім того, в архів як накопичувальну пам'ять вбудована функціональна пам'ять, що позначається як «культурна спадщина» і також надана для збереження архіваріусам, відповідальність яких – гарантувати їх від можливих природних і культурних катастроф як, наприклад, землетруси або атомні війни.

Другий момент – це *відбір*. Якщо спершу головним завданням архіву були збереження й консервація, то починаючи з ХІХ ст. не менш важливою діяльністю архіваріусів стало впорядкування й вилучення. Накопичувальна здатність архівів, що вимірюється метрами полиць, може становити від трьох до п'ятдесяти п'яти кілометрів⁵⁶⁸. Відсоткова норма вартого збереження падає тою

⁵⁶⁶ Krsysztof Pomian, «Museum und kulturelles Erbe», in: Gottfried Korff, Martin Rott, Hgg., Das historische Museum. Labor – Schaubühne – Identitätsfabrik, Frankfurt a. M., 1990, 41–64; тут: 56, 59.

⁵⁶⁷ Andreas Schelske, «Zeichen einer Bildkultur als Gedächtnis», in: Klaus Rehkämper, Klaus Sachs-Hombach, Hgg., Bild. Bildwahrnehmung, Bildverarbeitung, Wiesbaden, 1998.

⁵⁶⁸ Franz, Einführung in die Archivekunde, 37.

мірою, якою накочується лавина письмових документів. Вона становить приблизно один відсоток⁵⁶⁹. Кожна епоха має для «касації», як професійною мовою називається знищення архівних фондів, свої певні принципи відсортування та критерії цінності, що не мають безумовно прийматися наступними поколіннями. Те, що є відходами для однієї епохи, для іншої може бути дорогоцінною інформацією. Тому архіви — це не тільки місце інформаційних запасів, а й не меншою мірою місце інформаційних прогалин, що пов'язані не тільки з катастрофами та воєнними втратами, а також із суттєвою, структурно необхідною і «під пізнішим кутом зору невдалою касацією»⁵⁷⁰.

Проблема відбору відіграє особливу роль у двох визначеннях архіву, що здійснюють метафоричне розширення цього поняття. Обидва в своєму описі архіву вилучають аспект інституційного матеріального захисту фондів. Наступне визначення належить Мішелю Фуко: «Під цим позначенням (тобто архів. — А.А.) я маю на увазі не суму всіх текстів, які певна культура зберегла як документи власного минулого чи свідчення її ідентичності; також не йдеться про заклади, які в даному суспільстві дозволяють реєструвати й консервувати дискурси, які воліють зберігати в пам'яті та мати у вільному доступі». Після цих негативних визначень, якими Фуко окреслив загальноприйняте визначення архіву, він переходить до власної дефініції:

«Архів — це насамперед закон, який визначає те, що може бути сказаним, система, якій підпорядкована поява висловлювань як окремих подій. Проте архів — це також те, що сприяє тому, щоб усі ці висловлені речі не накопичувалися до нескінченності аморфною масою й також не зникали через випадкові зовнішні обставини. <...> Архів <...> це те, що в самому корені висловлювання як подія <...> від самого початку визначає *систему можливості його висловити*»⁵⁷¹.

Матеріальне визначення архіву для Фуко недостатньо для того, щоб виявити вкорінену в цій інституції владну структуру. Архів для нього жодним чином не від'єднаний від суспільного життя депо даних, а натомість являє собою репресивний інструмент, що обмежує діапазон думок та їхнє артикулювання. Як «закон, який визначає те, що може бути сказаним», архів перетлумачується з

⁵⁶⁹ Franz, Einführung in die Archivekunde, 75.

⁵⁷⁰ Ibidem, 120.

⁵⁷¹ Michel Foucault, Die Archäologie des Wissens, Frankfurt a. M., 1973, 186–188.

інертної пам'яті культури на програмування культурних висловлювань. Водночас ця дефініція зовсім неспецифічна, оскільки «закон, який визначає те, що може бути сказаним», цілком може бути визначенням «дискурсу». Його трансмедійне й дематеріалізоване поняття дискурсу дозволяє Фуко не звертати увагу на матеріальність архіву.

Борис Гройс, котрий говорить про «культурний архів» як вихідну точку «нового», також висловив цю думку й піддав критиці визначення архіву в Фуко як надто нематеріальне. Натомість він пропонує тлумачити архів як реально наявний «і в цьому сенсі також як такий, що йому загрожує руйнація, а отже, тлінний, ексклюзивний, обмежений, так що не всі можливі вислови можуть бути знайдені в ньому сформульованими»⁵⁷². У своєму проєкті культурної економії Гройс визначив архів (який він ототожнює з «музеєм» і «культурною пам'яттю», але не з «бібліотекою») як місце зібрання всього того, що в культурі в певний період часу розцінюється як «нове». Старе і нове для нього діалектично пов'язані між собою, оскільки інновація є єдиним шляхом, що веде до архіву. «Будь-яка подія нового – це в принципі здійснення нового порівняння чогось, що до цього не порівнювалось, оскільки нікому це порівняння раніше не спадало на думку. Культурна пам'ять – це спогад про такі порівняння, і нове лише тоді входить до культурної пам'яті, коли воно своєю чергою є новим порівнянням такого роду»⁵⁷³. Архів є для Гройса пам'яттю мистецтва, в якому наявні інноваційні твори, що стають масштабом для вимірювання інноваційного змісту нових творів. Інакше кажучи, архів для Гройса – це базис порівняння для визначення відмінної якості нового. Ми ще повернемося до Гройса, оскільки він цікавиться не тільки межею між старим і новим, а й також між архівом і сміттям.

⁵⁷² Boris Groys, *Über das Neue. Versuch einer Kulturökonomie*, München, 1992, 179.

⁵⁷³ Boris Groys, *Über das Neue*, 49.

II

ДОВГОВІЧНІСТЬ, РУЙНАЦІЯ, ЗАЛИШКИ – ПРОБЛЕМИ КОНСЕРВАЦІЇ Й ЕКОЛОГІЯ КУЛЬТУРИ

У культурі споживання й економіці, що разом з постійним зростанням виробництва матеріальних товарів диктує все коротші цикли оновлення та відкидання застарілого, накопичення непотрібних фондів стає проблемою, а перед лицем великої кількості високотоксичних, непридатних для переробки залишків, просто-таки екологічною проблемою виживання. Відтоді слова «розпад» і «демонтаж» набули позитивного звучання. Екологічна свідомість, що зростає, наполягає на тому, що матеріальність продуктів має формуватися таким чином, щоб після фази їхнього споживання вони не продовжували існувати як релікти, а включались у циркуляцію речовини якщо не у процесі органічного розпаду й становлення, то в процесі технічного демонтажу та оновлення. В той час як у полі культури панує мрія про безстрокове використання продуктів, у полі відходів, навпаки, мріють про їхню безслідну тлінність. Культурній цінності довговічності, «*dur désir de durer*»⁵⁷⁴ (Поль Елюар), відповідає в іронічному віддзеркаленні екологічна цінність розпаду. Технічний вираз для цього розпаду – «здатний до біорозкладу» (biodegradable). Тут мається на увазі мікробіологічний процес, що розкладає органічну матерію: «Відходи в тій мірі, в якій вони підлягають розкладу мікроорганізмами, називаються здатними до біорозкладу»⁵⁷⁵. Відповідна недовговічність технічних продуктів серійного виробництва досягається важко, і на це спрямовані значні зусилля. На противагу цьому продукти культурної творчості з домаганнями інноваційності й оригінальності прагнуть довговічності. Те, що в одному полі є скандалом, а саме фізична неподатливість (високотоксичних) матеріалів, в іншому полі найвища цінність. Прагнення вічності мистецтва знаходить своє втілення в ядерних відходах. Шкідливі речовини та «речовина» культури перебувають у парадоксальній структурній гомології між собою.

⁵⁷⁴ Непереборне бажання тривати (*фр.*). – *Прим. ред.*

⁵⁷⁵ Jay Benforado and Robert K. Bastian, «Natural Waste Treatment», McGraw-Hill Yearbook of Science and Technology 1985 (New York, 1985), 38.

Ця гомологія стає ще приголомшливішою, якщо ми розглянемо умови зберігання дорогоцінних матеріалів мистецтва та радіаційних шкідливих речовин. В одному випадку йдеться про консервацію та зберігання даних для майбутніх поколінь, в іншому – про утилізацію відходів, аби усунути, наскільки це можливо, їхню шкідливість для нащадків. Геологи визначають види порід і глибину зберігання для небезпечних для довкілля індустріальних відходів. Точною відповідністю цьому захороненню токсичного сміття є зберігання «культурної спадщини Європи» у відпрацьованих срібних копальнях в Оберриді поблизу Фрайбурга. Обидва депо характеризуються найвищим рівнем безпеки.

«Глибоко всередині гори під захисним шаром декількох сотень метрів твердого граніту зберігаються захищені від випромінювання й атомного вибуху 750 мільйонів мікрофільмів, що у разі катастрофи мають надати свідчення про життя, мислення й діяльність нашої цивілізації. “Безпекове фільмування” – таку назву це має на жаргоні захисту культурного багатства. Копальні Оберриду функціонують як “центральне місце зберігання” для ФРН, його лінія безпеки називається “могильник”, і в Федеральній службі цивільного захисту в Бонні з гордістю говорять про “скарбницю нації”»⁵⁷⁶.

Безпечна для катастроф скарбниця ховає в опломбованих, надійно загвинчених контейнерах з благородної сталі «репрезентативну вибірку» культурних цінностей, переведених у медійну форму. Будівлі, пам’ятники, твори мистецтва, рукописи, книжки й інші об’єкти художнього, археологічного чи історичного інтересу зберігаються у вигляді компактних роликів кіноплівки. Контейнери містять «почту в пляшці» для тих, хто через катастрофу буде відрізаний від нашого світу й довгий час не матиме з ним наочного зв’язку. Коли оригінали й об’єкти загинуть, їхні образи на мікрофільмі ще довго існуватимуть. Френсис Бекон схвалював книжковий друк як засіб безпеки проти втрати пам’яті людства. Вордсворт, котрий уже не мав подібної довіри до властивої письму сили пам’яті, уявляв собі вже викликаний катастрофою повний кінець культури. Ця турбота нині безпідставна: у бункері дематеріалізована культурна пам’ять може пережити саму себе. Вона споряджена для появи на сцені другого майбутнього⁵⁷⁷.

⁵⁷⁶ Stefan Krass, «Alexandria – London und zurück. Via Oberried, Bukarest, Paris», in: Kunstforum 127 (September 1994), 126–133; тут: 127 f.

⁵⁷⁷ Подібне сховище, що має назву «Сховок цивілізації», було засноване Торнвелом Якобсом в Університеті Огдторпа. Поет і пресвітеріанський священник заповнив сховище розміром із плавальний басейн матеріалами на

Проте у такий спосіб від катастроф зберігається для невідомих нащадків не тільки колективна культурна спадщина. У США існують фірми, що надають змогу також індивідам надсилати у майбутнє свою особисту пляшкову пошту. Так звані капсули часу (time capsules) — це герметичні закриті алюмінієві вмістилища з офіційною митною позначкою, в яких «консервується» особисте майно, наприклад, білизна, відео з програмами з фітнесу або печиво⁵⁷⁸. Попит на такі капсули часу останніми роками зріс втричі. Ті, хто відкриють опломбовані вмістилища через п'ятдесят чи сто п'ятдесят років, не отримують ніякого повідомлення, а натомість матимуть матеріальні речі для реконструкції минулої побутової культури. Консервація власного імені перестала бути привілеєм культурної еліти; кожен чоловік і кожна жінка можуть здійснити для себе мрію людства про комунікацію з нащадками. Капсули часу, хоч би як дивно це виглядало, виявляють важливу тенденцію децентралізації в історії архівної справи. Адже архіваріусами та відправниками капсули виступають не тільки інституції, а й дедалі більшою мірою також індивіди.

Жак Деррида, що вже давно займався питанням зберігання, розпаду, втрати та решток, багаторазово висловлювався з приводу матеріальності носіїв даних⁵⁷⁹. Наприкінці 1988 — початку 1989 рр., коли він формулював свою позицію стосовно випадку Поля де Мана⁵⁸⁰, він висловив у зв'язку з цим фундаментальні міркування щодо проблеми довговічності й минулості. Цей випадок він виразив за допомогою питання: що це може означати — ще раз убити мертвого?⁵⁸¹ Далі він запропонував нове

мікроплівці, які мали бути відкриті через шість тисяч років людської історії. Цей архів не можна відкривати до 8113 р. Newsweek від 14 квітня 1997 р.

⁵⁷⁸ Newsweek від 14 квітня 1997 р. (10 f.).

⁵⁷⁹ Jacques Derrida, «Biodegradables. Seven Diary Fragments», in: *Critical Inquiry* 15 (1988/1989), 812–873; ders., «Archive Fever», in: *Diacritics* 25.2 (1995), 9–63. Я дякую Рембертові Гюзеру за вказівки, які я отримала з наших розмов і його статті: «Art ratlos», in: Renate von Heidebrand, Hg., *Kanon Macht Kultur*, München, 1998.

⁵⁸⁰ Поль де Ман (1919–1983) — філософ, представник Єльської школи деконструктивізму, друг Ж. Деррида. Після смерті Поля де Мана в бельгійських колабораційних виданнях часів Другої світової війни було знайдено понад 200 його статей, що містили агресивні націоналістичні пасажі й антисемітські винади. Цей факт визвав бурхливу реакцію міжнародної наукової спільноти. — *Прим. ред.*

⁵⁸¹ Звісна річ, моя редукція проблеми є певним насильством щодо стилістичних моментів прози Деррида. Тому навожу тут приклад оригінально-

формулювання засадничого питання про культурний архів: «Що залишиться від усього цього за пару років, за десять, двадцять років? Що потрапить до архіву? Які тексти ще будуть читатися?»⁵⁸². У цьому зв'язку важливу роль відіграє в нього технічне поняття для відходів — «здатне до біорозкладу», яке, якщо хочете, виявляє певну близькість до поняття й методів деконструкції. Адже тут, як і там, ідеться про розпад і розбирання, про процеси розкладу та нового складання, а також про приховане розчинення межі між спогадом і забуттям. *Твір* мистецтва, що в риториці органічної цілісності вихваляється як «живий», абсолютний, ідентичний і вічний, виглядає для Деррида в перспективі як уламок, що потонув і заліг на морському дні. Він дедалі більше вкривається водоростями, і вже не можна розгледіти й розпізнати його колишню форму.

Зосередження на психічній стороні твору виявляє його тендітність і вразливість до руйнування. *Твір* мистецтва, що у суспільній площині проходить через цикли кон'юнктури, тобто цикли вшанування й опали, своєю фізичною природою причетний до біоциклу, якщо не становлення, то розпаду. Чи можливе для твору мистецтва повторне використання в природі, культурі, сільському господарстві? Деррида, котрий принципово не довіряє органічній риториці у будь-якій формі, сумнівається в цьому й заперечує проти використання в цьому зв'язку старої дихотомії між культурою та природою. Питання про те, що робить певний текст тлінним чи нетлінним, він знову переводить у площину його внутрішньої якості. Ця якість у собі суперечлива: з одного боку, *твір* має дозволяти розбір, оцінку, асиміляцію, щоб таким чином збагатити культурний ґрунт традиції, а з другого — він має зберігати свою ідентичність, свою неповторність. Отже, *твір* мистецтва існує у полі перетину двох економік: економіки сільського господарства, що ґрунтується на асиміляції та розпаді, й економіки культури, яка щось протиставляє цьому розпадові. Однак Деррида також не відходить від метафізики довговічності, що тримається за нетлінність видатних творів. Для нього дві

го тексту: «Так, засудити людину на смерть: вони не хотіли б, щоб він був мертвий, і тоді вони могли б покінчити з ним. Цього разу покінчити з ним без залишків. Оскільки це складно, вони хотіли б, щоб він уже був мертвий без залишків, і тоді вони можуть покінчити з ним без залишків». Derrida, «Biodegradables. Seven Diary Fragments», 861.

⁵⁸² Derrida, «Biodegradables. Seven Diary Fragments», 816.

якості захищають текст від занепаду: підпис власного імені й опір його способу письма.

Згідно з Деррида, вже сам акт розуміння загрожує текстові в його цілісності, оскільки він його перекомпоновує і – в переносному сенсі – розкладає. Тому довговічність Деррида прирівнює до опору читанню. Цю думку він розвиває, ставлячи в центр уваги поняття «biogradability»:

«У найзагальнішому та найновішому значенні поняття “текст” має бути здатним до розкладу (“(bio)gradable”), аби бути поживним для “живої” культури, пам’яті, традиції. <...> Проте для того, щоб збагатити “органічний” ґрунт своєї культури, він має також їй опиратися, боротися з нею, ставити її під сумнів, бути достатньо критичним щодо неї, якщо не сказати: деконструювати. Отже, з цього погляду він не повинен допускати асиміляції й розкладу. Або ж принаймні він має асимілюватися як такий, що не піддається асиміляції, має залишатися в запасі, бути незабутнім через свій опір, здатним генерувати значення, невичерпні для розуміння, бути незрозумілим, еліптичним, таємничим. <...> [Такий текст] не належить нікому і нічому, не може бути присвоєним ніким і нічим, навіть його власником. Це й є своєрідна та неповторна неналежність (impropriety) текстові, що перешкоджає його розпаду – хай не назавжди, але на довгий час. Так виникає таємнича спорідненість між відходами, наприклад ядерними, і шелевром»⁵⁸³.

У культурному архіві до довговічності визначаються такі тексти, яким властива незбагненна неповторна якість власного імені і які через свої структури здатні до опору. Стійкість і здатність до опору для Деррида тісно пов’язані одне з одним, як і для Гарольда Блума, який вважає «чужість» (strangeness) найважливішою якістю канонічних текстів⁵⁸⁴. Без відповіді в обох авторів лишається питання, хто і в якому інституційному контексті приписує подібні предикати таким текстам. Без відповіді лишається також питання матеріальних носіїв. Деррида був свідомий цієї прогалини й виявив бажання іншим разом повернутися до матеріальності текстів: «Проте слід приділити увагу матеріальним опорам, носіям знаків, наприклад паперові, хоча цей приклад уже не зовсім доречний. Існують дискети і таке ін. <...> Офіційні інститути намагаються прийняти якісь рішення перед лицем безлічі копій, які неможливо зберегти, необхідністю врятувати твори, папір яких поступово псується: пересування, реструктуризації архіву й

⁵⁸³ Derrida, «Biodegradables. Seven Diary Fragments», 845.

⁵⁸⁴ Harold Bloom, *The Western Canon. The Books and School of the Ages*, New York, 1994, 4 ff.
24-12-180

т.ін.»⁵⁸⁵. Насправді прагматичні проблеми, що сьогодні й завтра постають у сфері матеріальних носіїв даних і умов їхнього зберігання, настільки складні, що їх охоче, як Деррида, обходять цим «і таке ін.». Ці проблеми консервації та відбору культурної пам'яті довірені архіваріусам як професійним зберігачам. Тож кинемо погляд на практичний бік *зберігання фондів* культурних свідчень, аби встановити, як формується стосунки між довговічністю й розкладом, обліком і консервацією за умов нових електронних засобів накопичення.

Показовий для цього стану речей анекдот 1980-х років. Семіотик Томас А. Себеок отримав незвичайне доручення: певна фірма, що займається захороненням радіоактивних відходів у США, запросила його розробити знакову систему, за допомогою якої можна буде спілкуватися без помилок протягом десяти тисяч років. Причина була цілком зрозумілою: фірма хотіла закодувати повідомлення про небезпечні матеріали та їхні фізичні властивості для нащадків, яких це стосуватиметься ще протягом десяти тисяч років. Бажання спілкуватися з нащадками пояснювалося не потребою самоувічнення, а натомість виходило з існування небезпеки. Майбутні покоління не були у цьому разі інстанцією, до судження якої апелювали й захисту в якої шукали; вони були адресатом, про захист яких потрібно було потурбуватися. Себеок не спромігся виконати бажання фірми; він так і не винайшов абсолютної часотривкої знакової системи. Замість цього він висунув пропозицію: для того щоб стабілізувати таке повідомлення потрібно, щоб його постійно наново кодував «синкліт жерців атому», який би складався з відповідних експертів⁵⁸⁶.

Ця реакція семіотика була, між іншим, підтверджена ще в одній царині. Йдеться про царину консервації, де, як запевняють нас архіваріуси, перед нами постають цілком нові проблеми. З їхнього погляду архів являє собою все менш надійний накопичувач і все більш гігантський механізм забуття. Пов'язаний з винаходом письма пафос вічності повідомлення на нетлінних носіях даних наприкінці книжкової епохи поступився місцем турботі про довговічність і консервацію. Колись стійкість була питанням якостей матеріалу та кліматичних умов. Написані на папірусі документи дійшли до нас від епохи античності лише у виняткових випадках, коли матеріал зберігався в могилах і пе-

⁵⁸⁵ Derrida, «Biodegradables. Seven Diary Fragments», 865.

⁵⁸⁶ Manfred Schneider, «Liturgien der Erinerung, Techniken des Vergessens», in: Merkur 8 (1987), 676–686.

черах у сухих пустелях. Також папір сьогодні розглядається як дуже сумнівний під кутом зору його стійкості в часі. Баварська державна бібліотека облаштувала в 1995 р. головний відділ «Зберігання фондів», завдання якого полягає в тому, щоб протидіяти псуванню паперу фондів XIX та XX ст. Проте ще драматичніше стоїть питання консервації у випадку аналогових накопичувачів даних у царині аудіовізуальних носіїв, що отримали визнання як незаперечні історичні й культурні свідчення поряд із предметами мистецтва, пам'ятниками та книжками. Ці документи не можуть уже бути забезпечені у такий спосіб, що їх просто зберігатимуть. Вони вразливі для повільного, але помітного процесу ерозії, що дістав влучну назву «александрійська жеврійна пожежа»⁵⁸⁷. Сьогодні вже не потрібен підпал, аби знищити культурну пам'ять, оскільки носії даних зіплівають самі собою.

Саме в царині аудіовізуальних медій знову постає гостра проблема. Як відомо, для усних культур можливість архівації була майже виключена, доки переведення у письмову форму було єдиним засобом позначення. Значно менш дедуктивними є аналогові аудіовізуальні медії, що здатні також фіксувати танець і музику й відтак зберігати щось із чуттєвого розмаїття практики виконавства усної культури. Проте ці самі носії даних, що обходять звичайний канал архівації й здатні зберігати унікальні етнографічні документи, а також важливі матеріали для історії, так би мовити, знизу, тепер виявляються вразливими для відчутних змін і процесу розпаду. Якщо цей процес продовжуватиметься, це означатиме, що усні культури після короткого відтермінування знову загинуть уже в архіві, цього разу в середовищі їхніх нестійких носіїв даних.

Аналогові медії, такі як фотографія, магнітофонний запис, грампластинка, фільм, набагато радикальніше виявляють проблему архівної консервації. Через як свою структурну організацію (менша надлишковість і висока щільність даних), так і свої матеріальні властивості (хімічні зміни впливають на механічні властивості) вони потребують зовсім інших заходів щодо їхнього зберігання. У цьому зв'язку намічається зміна парадигми в справі архівації. У пошуках стійких носіїв даних, що гарантували б вічне зберігання, слід поставити крапку так само, як і стосовно надії

⁵⁸⁷ Dietrich Schüller, «Materialien und Reflexionen», in: Das Audiovisuelle Archiv, Informationsblatt der Arbeitsgemeinschaft audiovisueller Archive Österreichs, Heft 27/28 (1990/1991), 17–34; тут: 30. Я дякую панові д-ру Шюллеру за підказки й інформацію.

на гарантовану часотривку знакову систему. Натомість на передній план виходить перманентна практика перепису інформації в цифрову форму. Перекопіювання змістів на все нові й нові носії, безперечно, пов'язане з утратою автентичних матеріальних носіїв. Цим самим відкривається нова перспектива майбутнього для культурного архіву:

«Така система постає як масовий накопичувач з високою місткістю, який забезпечує повністю автоматичний доступ до кожної збереженої одиниці. У часи меншого навантаження такі системи перевіряють за запропонованими критеріями (вік і частота використання носіїв даних) цілісність даних і автоматично переписують у межах повного виправлення дефектів носії даних з підвищеним рівнем дефектності на нові носії, випереджаючи появу інтерполяцій і, отже, невиправних дефектів. Якщо така система застаріє, скажімо, через десять років, оскільки з'являться нові потужніші й економічніші системи масового накопичення, тоді трансміграція даних, або ж переведення в нову систему, зможе відбуватися так само автоматично»⁵⁸⁸.

Дані, що підлягають консервації, вже не можна просто спокійно зберігати, натомість вони мають увійти в процес перманентного пересування, щоб подібно до душ під час реінкарнації втілюватись у все нові носії даних. «Трансміграція даних» – ось назва цієї зміни парадигми з далекосяжними наслідками в технології консервації. На місці архіву як накопичувача даних, де музейні працівники зберігають, консервують і впорядковують документи, у майбутньому має постати повністю автоматична пам'ять, що сама себе регулює, оскільки вона запрограмована на те, щоб постійно знову згадувати те, що вона постійно забуває. Модель матеріального довговічного існування поступається місцем моделі динамічної реорганізації даних. Повністю автоматичний архів, що може сам забувати й сам згадувати, функціонує як своєрідний мегамозок. За своєю технічною конструкцією він дивним чином нагадує нейронну структуру людської пам'яті. Культурна пам'ять перестає потребувати не тільки людських голів і тіл, а й людського догляду й обслуговування та повністю перекладається на техніку. Ця техніка продовжує змінюватися під знаком комерційного розвитку, а також через застарівання матеріальних носіїв і зміну форматів накопичування. Архів перетворюється на пам'ять, що сама себе регулює, тобто сама себе читає

⁵⁸⁸ Dietrich Schüller, «Von der Bewahrung des Trägers zur Bewahrung des Inhalts. Paradigmawechsel bei der Archivierung von Ton- und Videoträgern», in: *Medium*, 4 (1994), 24. Jahrgang, 28–32, тут: 31.

та переписує. Що менше вона залежить від людської організації, то більш доступною вона стає. Завдяки повністю автоматичному доступу до всієї інформації маси даних, письмо, зображення або звук що перейшли в цифрову царину, можуть бути організовані й пов'язані між собою у новий спосіб. Мультимедійні форми, що через широкосмугові мережі та канали передачі даних поєднують інформацію з інформацією, розмивають границі архівів і пропонують можливості вільної навігації. Цифрові запам'ятовувальні пристрої з великою місткістю обіцяють звільнити знання від його пов'язаності з простором і матерією й зробити його повсюдно досяжним. За цим сценарієм, що виглядає як цілком осяжна перспектива, образ архіву як просторово обмеженого місця культурної пам'яті, де зберігаються дані, розмивається.

Поряд із проблемою консервації перед архіваріусами, яким довірена турбота про культурну пам'ять, постає також проблема відбору. Нині вони розмірковують над тим, наскільки великою є потреба в світовому накопичувачі, «що стає необхідним для збереження вже наявних фондів, а також функціонування нової інформаційної епохи»⁵⁸⁹. В той час як одні обмірковують технічний бік розрахунку світової місткості, інші займаються проблемою відбору й забезпечення національної культурної спадщини за умов комерційного розсіювання та постійних матеріальних утрат культурних артефактів. У цьому зв'язку слід згадати проект ЮНЕСКО «Memory of the World» (пам'ять світу), що стосується всіляких документів і культурних свідчень і має на меті міжнародну архівацію та поєднання в мережу даних, що зберігаються у цифровому форматі⁵⁹⁰. Прикладом такого національного проекту архівації можна вважати ініціативу Австралійської національної бібліотеки, пов'язану з архівом фільмів і магнітофонних записів. Вона порекомендувала запровадити з метою центральної архівації обов'язкове надання даних — депонування (legal deposit): «Депонування є важливим, якщо Австралія прагне забезпечити свою культурну спадщину опублікованих матеріалів за допомогою власних інституцій, що опікуються збиранням інформації»⁵⁹¹. Ця ініціатива забезпечення культурних матеріалів виходить з гострого

⁵⁸⁹ Dietrich Schüller, «Jenseits von Petayte – zum weltweiten Speicherbedarf für Audio- und Videoträger», in: 18. Tonmeistertragung Karlsruhe, 1994, München, 1995, 859.

⁵⁹⁰ Dietrich Schüller, Das Audiovisuelle Archiv, 33/34 (1993/1994), 4–5.

⁵⁹¹ National Film and Sound Archive, National Library of Australia, Submission to the Copyright Law Review Committee on Legal Deposit, August 1995, 2.

усвідомлення досвіду⁵⁹² втрат: «Незворотна втрата значної частини аудіовізуальної спадщини Австралії доводить вразливість культурних запасів, для попередження якої не було вжито жодних правових заходів, таких як обов'язкове копіювання. Сьогодні ми володіємо лише 5% австралійської культури німого кіно. Багато старих серій теле- та радіопередач, включаючи всі випуски знаменитої серії «Голубі гори», втрачені назавжди».

Тут перед культурною пам'яттю постають цілковито нові проблеми: що можна чи потрібно зберігати з радіо-, теле- та інтернет-культури? Чи взагалі доречно в електронну добу консервативне архівне мислення, що підпорядковується принципів перманентного вмирання й встановлення? Де межі необхідного збирання, і де починається легітимне забуття? На такі запитання не можна відповісти одразу, і нині вони становлять предмет дискусії. Відбір фондів, які підлягають архівації, пов'язаний із серйозними проблемами. Світські демократичні держави, що боролися проти інстанцій централізованої цензури та довірили регулювання культурних благ значною мірою закону ринку, відчувають, що перед ними постають нові завдання і відповідальність. На них лежить обов'язок консервації, але не обов'язок відбору. Тому цей процес потрібно супроводжувати публічними дискусіями й при цьому тримати в полі зору потреби мультикультурного суспільства, що зростає.

У цій ситуації консервативна формула «культурної спадщини» набуває нової, прагматичної актуальності. ЮНЕСКО щорічно організовує конференцію, на якій обговорюються нові претенденти на входження до списку світової культурної спадщини. У 1997 р. на конференції в Неаполі було додано 38 культурних місць і вісім природних див на п'яти континентах, що у такий спосіб були взяті під особливу охорону організацією ООН з культури та науки. Серед них були австрійське місто Зальцкаммергут, місце народження Будди Лумбіні та парк Сундарбан у Бангладеш. Організація з культури створила також «Червоний реєстр» місць світової культурної спадщини, яким загрожує небезпека, для того щоб захистити історичні центри міст і монументи, такі як замок і сади у Потсдамі, від сучасного процесу урбанізації.

Ретроспективно тут можна намітити певні епохальні зміни у стосунках між медійними технологіями та культурною пам'яттю. Архів з'являється разом із письмом. Неписьменні суспільства не мають ніяких надлишкових запасів і тому ніякого архіву. Тільки

⁵⁹² Submission, 7.

там, де з'являється письмо, відбувається диференціація культурної пам'яті на старе й нове, актуальне й минуле, передній план функціональної пам'яті й задній план накопичувальної пам'яті. Завдяки письму як засобу обліку розширюються не тільки діапазон політичної влади, можливості наукової організації та суспільної комунікації. Також починають накопичуватися залишки мовних свідчень, які можна викинути, а можна зберігати і які можуть знадобитися майбутнім поколінням для різних цілей. З винаходом письма з'явилося людське жадання світської вічності, другого життя у пам'яті нащадків. Для цієї пам'яті нащадків архів пропонує проміжне сховище, з якого занотовані знаки можуть бути знову видобуті як повідомлення. Цей проміжний накопичувач стрибкоподібно зростає з кожним новим етапом розвитку технології засобів запису. Це стосується як книжок, що наповнюють бібліотеки, так і ветхого паперу та фотографій, що наповнюють архіви. Адже з появою нових технологій запису не тільки розширилися фонди, а й відбулася диференціація типів архівів. Поряд із письмовими архівами існують архіви зображень, що мають підтримувати «здатність візуального пригадування» (Андре Мальро), а з винаходом фотографії включають також архіви пам'ятників і банки медичних даних, що використовуються у криміналістиці⁵⁹³.

У ході цього розвитку прийняття для зберігання кіно- та магнітофонної плівки означало подальше розширення архівного проміжного накопичувача. Ще важливішою за матеріальне розширення культурного архіву через нові медіа є реорганізація архіву внаслідок цифрової системи накопичення. З переписуванням матеріальних документів у письмо електронних імпульсів письмо й архів набувають нової якості. Їх уже не можна вважати стабільними накопичувачами даних, натомість вони перетворюються на плинну систему самоорганізації даних. Отже, мрія про письмо як іманентну трансцендентність, як простір індивідуального безсмертя, притаманну більш раннім високим культурам, дійшла своєї межі.

⁵⁹³ Див.: Herta Wolf, «Das Denkmlerarchiv Photographie», in: Camera Austria International (51/52 1995), 133–145.

III СИМУЛЯЦІЇ ПАМ'ЯТІ НА ПУСТИЩІ ЗАБУТТЯ. ІНСТАЛЯЦІЇ СУЧАСНИХ МИТЦІВ

Митці, про яких ітиметься далі, належать до покоління, що народилося під час або одразу після Другої світової війни й зростало в середовищі, відзначеному руйнуванням і відбудовою: Ансельм Кіфер 1945 р. н., Зигрид Зигурдсон 1943 р. н., Анна та Патрик Пвар'є, 1941-го та 1942 р. н. Для всіх них тематика пам'яті перебувала в центрі їхньої образотворчої діяльності, або, інакше кажучи, мистецтво перетворилося для них на останній медіум пам'яті в світі, що позбавився цієї пам'яті. І, звісно ж, не лише для них. Вони слугують тут прикладом того загального повернення мистецтва до тематики пам'яті, що розпочалося в 1970-х роках і стало домінантним у 80-х. Причому ця хвиля пам'яті в мистецтві досі не досягла кульмінації, тож слід замислитися над тим, як це захоплення пам'яттю розвиватиметься далі. Окремі митці мають дуже різну мотивацію для того, щоб займатися проблемою пам'яті. В Німеччині вони мають справу з травматичним тягарем минулого, який не хоче, не може й не повинен минути і не долається жодною суспільною практикою пригадування. Крім того, як це впливає з прикладу Гайнера Мюллера, вони мають справу з політичним інтересом до руйнівної сили спогаду, яка має підірвати тоталітарну й реставраційну жорсткість забуття та витіснення. Після спустошення часів Другої світової війни та в умовах ядерної загрози вони тепер мають справу з поглибленим усвідомленням усього втраченого, так само як і потенціалу сучасних суспільств до самознищення. Нарешті, вони рефлексують щодо принципово ускладненої ситуації пам'яті за доби індустріальної масової культури з її електронними техніками збереження та циркуляції. Здається, що пам'ять, яка більше не має культурної форми й не виконує суспільної функції, цілковито зосередилась у мистецтві.

Митці, що взяли пам'ять під свою опіку, розвинули нові показові форми *мистецтва як пам'яті*. В давній традиції *мистецтво пам'яті* допомогло мистецтву здійснити стрибок у своєму розвитку. Воно перебрало на себе функцію допоміжної техніки, оптимізувавши винаходи та гарантувавши надійну доступність. Нове мистецтво як пам'ять розпочиналося зовсім інакше. Воно

не *передувало* забуттю, а з'явилося *після* нього. Воно є не технікою або превентивним засобом, а в кращому разі терапією ушкоджень, затишним зібранням зруйнованих решток, прийняттям на збереження втрати. Якщо ми припустимо разом із Ніцше, що людина — це тварина, яка пам'ятає, то мистецтво пам'яті дозволяє їй посилити цю здатність, тоді як мистецтво як пам'ять, навпаки, нагадує їй про таку властивість культури, як прагнення до забуття. Симонід, легендарний патрон мистецтва пам'яті, міг ідентифікувати померлих з однієї спільноти після падіння даху, оскільки він перебував на місці до того, як сталося нещастя, зберігши в своїй голові образ живих. Наприкінці цього тисячоліття мистецтво як пам'ять перебуває в цілковито відмінній ситуації. Воно з'явилося на місці катастрофи надто пізно, коли більше неможливо уявити мистецтво, яке могло би прокласти містки пам'яті між тепер і колись. Для нього більше не існує того, що можна було би реконструювати або відновити, залишається тільки збирати, зберігати, впорядковувати й охороняти сліди, які ще лишилися після знищення реліквій. У своїй роботі митці пам'яті не документують вольовий акт пригадування, що долає смерть, а підводять баланс масштабам втрати.

1. Ансельм Кіфер

Книжка та бібліотека перетворюються на провідні медії пам'яті вже за часів ранніх письмових культур Малої Азії та Середземномор'я. Такий стан речей, безперечно, залишається чинним і для Гутенбергової фази книжкової культури⁵⁹⁴. Наприкінці цієї епохи через електронний поворот у культурі книжка та бібліотека втрачають своє суспільне значення, втім, набуваючи при цьому статусу мистецтва⁵⁹⁵. Після драматичної фази їхнього інструменталізму розпочинається захоплення їхньою місткістю як об'єктів. Тоді як книга та бібліотека передають свій статус як *медій* культурної пам'яті носіям і банкам інформації, водночас вони роблять кар'єру в мистецтві як провідні *метафори* культурної пам'яті. Цей перехід між технічною дисфункціоналізацією та набуттям мистецької аури книги я хочу продемонструвати на прикладі діяльності двох сучасних митців: Ансельма Кіфера та

⁵⁹⁴ Див.: Uwe Jochum, *Kleine Bibliotheksgeschichte*, Stuttgart 1993; Günther Stocker, *Schrift, Wissen und Gedächtnis. Das Motiv der Bibliothek als Spiegel des Medienwandels im 20. Jahrhundert*, Würzburg 1997.

⁵⁹⁵ Про це також див.: Мак-Люен М. *Галактика Гутенберга: Становлення людини друкованої книги*. — К.: Ніка-Центр, 2011. — *Прим. ред.*

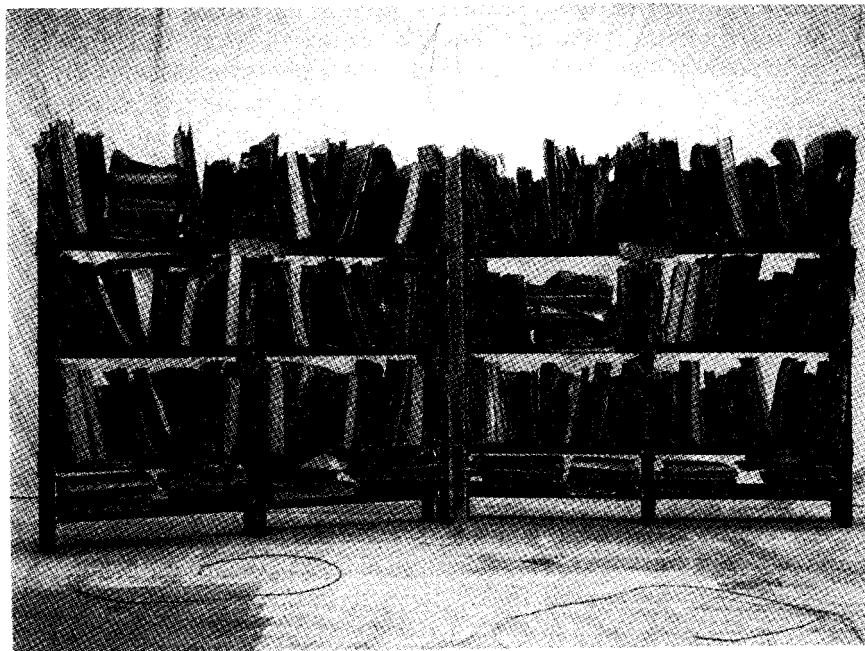
Зигрида Зигурдсона. За доби дедалі більшої віртуалізації образу та письма обидва відкривають матеріальність книги⁵⁹⁶.

Ансельм Кіфер постійно зазначав свою одержимість пам'яттю та її медіями. За його словами, митець працює з «переповненим вщерть культурним мішком за плечима». Все, що міститься в цьому мішку, на тривалий час було відокремлено від свідомості й уперше стає видимим і доступним для тлумачення завдяки обхідному шляхові мистецтва в матеріалізації цінностей. Митець пам'яті Кіфер відрізняє від наукових уявлень про пам'ять власну анамнестичну чуттєвість, налаштовану на те, щоб поєднувати одне з одним віддалене в часі та близьке в просторі. Сполучаючи одне з одним те, що відокремлено історично, він, як і Варбург, стає сейсмографом мнемонічних хвиль у культурній пам'яті, що через втрати, насильний розрив у спогадах і витіснення перетворилася на культурне позасвідоме. Так, за допомогою анамнестичної чуттєвості Кіфер пов'язав залишки віддаленого цегляного заводу в Бухені, Оденвальд, в якому він облаштував своє ательє, з палацовою бібліотекою Ашурбаніпала в Ніневії від VII ст. до н.е. Митець споглядає далеке зблизька та близьке на відстані: у громіздкій і закинутій складській шафі він віднаходить основоположну культурну функцію архівації та зберігання, в цеглинах – глиняні таблички стародавніх бібліотек, у глині, з якої було виготовлено цеглини, так само, як і у воді та вогні, – матеріальний субстрат культури як такої, її структуру та хисткість на споконвічній землі.

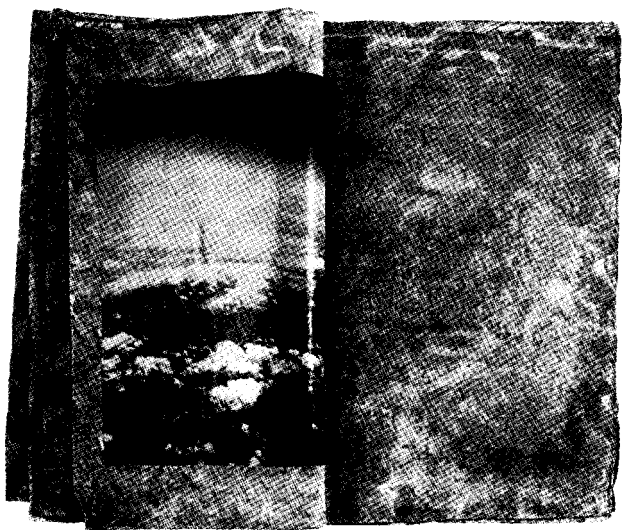
Із цих асоціацій виростає інсталяція «Межиріччя», втілення якої розпочалося 1985 р. і триває до сьогодні як *work in progress*⁵⁹⁷. Вона складається з двох колосальних книжкових стелажів розміром 4×8×1 м, що стоять у запиленому кутку, відкриваючи перед глядачами напіврозгорнуті книжки. Ця робота включає два хімічні лазери з водою, які мають назву «Євфрат» і «Тигр» і допомагають зрозуміти двопотокову структуру твору. Подвійна шафа наповнена приблизно двома сотнями книжок, виготовлених зі свинцю. Цей свинець є не чистою сировиною, а культурним продуктом, переробленим Кіфером. Його запаси свинцю походять від відбракованого даху собору в Кельні. Свинець має конота-

⁵⁹⁶ У зв'язку із цим слід пригадати чудову статтю Моніки Вагнер: «Bild – Schrift – Material. Konzepte der Erinnerung bei Boltanski, Sigurdsson und Kiefer», у: Birgit Erdle und Sigrid Weigel, Hgg., *Mimesis, Bild und Schrift. Ähnlichkeit und Erstellung im Verhältnis der Künste*, Wien 1996, S. 23–39.

⁵⁹⁷ Динамічний твір (англ.). – Прим. ред.



Ансельм Кіфер «Межиріччя. Подвійна полиця зі свинцевими книжками»



Ансельм Кіфер
«Розкрита
свинцева книжка»

цію в свинцевих формах відливки, змінних друкарських літерах, що вказують на Гутенбергів винахід технології друку. Внаслідок електронного повороту технологія письма перетворилася на застарілий матеріал. У фоліантах Кіфера свинець від друкованих літер переходить на книжкові сторінки⁵⁹⁸. Через свій розмір і вагу останні можуть перегорнути хіба що кілька чоловіків, що практично виключає їхній перегляд і використання. Непрозорість свинцевих книг компенсується завдяки великому друкованому мистецькому тому, виготовленому з полотна свинцевого кольору, в якому представлена невеличка вибірка фотографій: том включає 9 розворотів із 28 книг⁵⁹⁹. Емфатична присутність матеріалу витісняє функцію книги як медіума. Разом із цим погляд на свинцеві книжки вже виявляється опосередкованим, а саме текстами й фотографіями. Компактні книжки-об'єкти стають доступними та видимими завдяки їхній публікації в метакнизі, з якої глядач отримує інформацію та формує наочне уявлення.

У випадку зі свинцевими книжками слід говорити насправді про антикнижки: вони виявляють лише один матеріальний бік такого об'єкта, як книга, знецінюючи вимір кодованої інформації. Місце письмових знаків поряд з органічним матеріалом, таким як горох, вода, волосся або бавовна, посідає й низка фотографій, на яких у масштабних знімках з пташиного польоту демонструються хмарини, ландшафт, краєвиди великого міста, руїни або залізничні колії. Зображення цивілізацій на різних стадіях свого розвитку та занепаду кореспондують з хмарами — не менш ефемерними й вічними, як і їхній природний пандан. У Кіферових книжках оповідаються не історії про людей, а радше історії про землю з якоїсь далекої позалюдської перспективи, яка показує, як вони тимчасово були привласнені людьми. Те, що в них оповідається, залишається вкрай розпливчастим, проте вражає своєю німою значущістю. Значення цих антитекстів, що залишаються незакодованими в знаки, знижується до матеріалу, залишається замкненим у важких фоліантах, таких як свинцеві домовини, в яких воно нейтралізується й водночас зберігається. Завдяки непереможній консерваційній силі свинцю ці книжки

⁵⁹⁸ Це спостереження я запозичила у Райнгольда Гретера, якому я дякую за цю важливу вказівку.

⁵⁹⁹ Anselm Kiefer, *Zweistromland. Späte Plastik im Zweistromland*, Köln 1989. Кіфер також поновив образ історії, за допомогою якого він представив у таких своїх роботах, як «Тевтобурська битва» і «Нюрнберг», тріщини та розломи замінованої національної пам'яті.

можуть пережити найбільшу катастрофу так само добре, як і глиняні таблички Ашурбаніпала – пожежу бібліотеки. Кіферові антикнижки, або книжки-саркофаги, вочевидь абсолютизують такі функції книжки, як увічнення та пам'ять, за допомогою таких її функцій, як інформативність, забезпечення розмаїтості та публічності. Вони є не лише пам'ятниками пригадування та забуття, до чого відсилає назва «Межиріччя», а й також при-тулком для втраченого окультного знання, на що вказує друга назва роботи, яка звучить як «Королева», натяк на другу фігуру з карт Таро.

У Сейса Нотебоома, який побачив Кіферову інсталяцію на Гамбурзькому вокзалі в Берліні, перебудованому в музей, свинцеві книги викликали асоціацію не стільки з бібліотекою, скільки з архівом: «книжки, що тут стоять, справляють на мене радше враження томів із кадастру, реєстрів живих і померлих, щось таке»⁶⁰⁰. Цим «щось таке» він натякає на видимість інсценізації, симуляцію архіву: «В цих книжках мають бути свинцеві імена, але ці імена випадкові, так само як і довгі стрічки фотознімків з напівдеформованих свинцевих відеозаписів, начеплені над верхніми стелажми, показують лише випадкових людей, анонімів, сучасників, людей, які були або є і чий імена й далі продовжуватимуть спати в цьому свинцевому колосі, ніким не побачені, оскільки ніхто не може їх прочитати»⁶⁰¹. Для Нотебоома інсталяція Кіфера не лише симулює архів – вона його заперечує. При цьому постає парадоксальна конструкція архіву як сховища знань, що лишаються нечитабельними й недоступними.

2. Зигрид Зигурдсон

«Перед тишею» – так називається інсталяція, з якої почав Зигрид Зигурдсон наприкінці 1980-х років у Музеї Ернста Остгауза у Гаазі. Тут також у центрі уваги перебуває бібліотечна шафа, в якій міститься чимало книжок, створених свого часу митцями⁶⁰². Під час першої фази твір включав шафу з 72 книжками, в якій книжкові об'єкти були виставлені, наче у вітрині; перед шафою стояв квадратний письмовий стіл, за яким відвідувачі могли від-

⁶⁰⁰ Cees Nooteboom, *Die Dame mit dem Einhorn. Europäische Reisen*, Frankfurt a. M. 1997, S. 250. За це посилання я дякую Максіві Брокеру.

⁶⁰¹ Nooteboom, *Dame mit dem Einhorn*, S. 251.

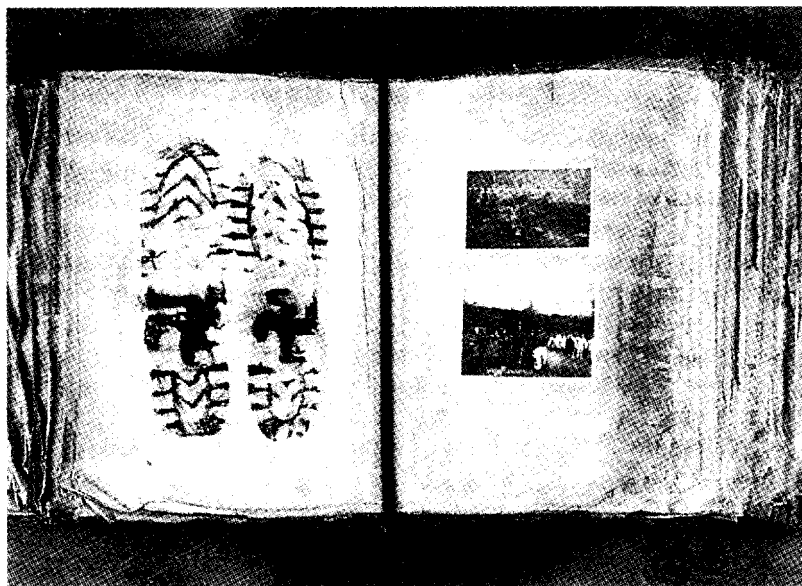
⁶⁰² Michael Fehr, Barbara Schellewald, Hgg., *Sigrid Sigurdsson: Vor der Stille. Ein kollektives Gedächtnis*, Köln 1995.

крити й погортати книжки. Через чотири роки, у 1993-му, інсталяція збільшилася до 12 шаф із 380 полицями і 730 книжками, які містили близько 30 000 документів різноманітного гатунку. Завдяки «книжкам відвідувачів», у формуванні яких могли брати участь глядачі, та «мандрівним книжкам», які були відіслані 500 адресатам й випадково повернулися назад до музею, обшир і просторовий горизонт твору знову значно розширився. Вкриті пліснявою або вимазані в землі фоліанти здавалися архаїчними. Серед них були й закриті книжки, чий зміст залишався недоступним, тоді як інші можна було відкрити й продивитися. Книжки, що походять із цих шаф, — це, як і в Кіфера, не інформаційні медії, а натомість носії спогадів. Їхній зміст неможливо прочитати або використати, його можна лише оглянути й до того ж частково. Цей зміст складається з різних матеріалів: фотокарток, листів, поштових листівок, газетних вирізок, формулярів, службових документів, планів, мап і малюнків, інакше кажучи, того калейдоскопу реліктів і фрагментів, що відкладається в процесі життя людини. Ці залишки розміщені у книжках безпосередньо поруч одне з одним, деякі при цьому додатково покреслені витонченими малюнками. Повідомлень у вигляді текстів або підписів, які могли б бути провідниками крізь цей лабіринт спогадів, немає. Колажне розташування спрацьовує винятково на основі сусідства та випадковості знахідок.

Книги Зигурдсона не передають знання, а зберігають особисті, біографічні спогади. Релікти, що були зібрані та збережені в книжках-об'єктах, пронизані особистими історіями, проте вони лише засвідчують їх без того, щоб їх оповідати. Оскільки контекст відсутній, а значення залишається непроясненим, то інсталяцію можна віднести не до езотерики, як у випадку Кіфера, а до фрагментованої документації та чужості особистостей. Глядач отримує враження про тип документів, одночасно спостерігаючи те, яким чином абстрактний і колективний вимір, який ми називаємо «історією», заломлюється в призмі індивідуальних спогадів і біографій. Переважна частина документів походить від часів націонал-соціалізму й висвітлює перспективу як жертв, так і вбивць. Наприклад, тривіальні фото вимикача, що закарбовують стереотип сімейної ідилії, походять від Берген-Бельсена; при цьому їх доповнюють конверти, адресовані до штабного лікаря, що працював в цьому місці. Або фото анонімної дівчини, наклеєне без зайвих коментарів на аркуш зі службовою накладною. Отже, повсякденне й нормальне входять у безпосередній



Зігрид Зігурдсон «Перел тишею». Інсталяція у Музеї Ернста Остгауза, Гаага



Зігрид Зігурдсон. Розгорнута книжка з інсталяції «Перед тишею»

зв'язок разом із поодинокими злочинами масового вбивства. В цих книжкових колажах історію презентовано як особистий спогад у неповторній структурі індивідуальної історії про життя та смерть. Цей спогад залишається нестійким і фрагментованим. Томи приховують уламки забуття, що спливли на поверхню; вони є відстрочкою «перед тишею», запобіжником проти остаточної втрати. Саме тому книжки – це не стільки сховища, скільки цвинтарі документів. Повідомленням тут виступає не медіум, а маркований матеріал. У своїй емоційній матеріальності книжки Зигурдсона так само мало відтворювані, що й книжки Кіфера. На місці відтворюваності постають інші якості, такі як винятковість, автентичність і сила свідчення реліквій. Утім, митці розуміють себе не лише як розпорядників спадку біографічних слідів. Кристалізована у творі, їхня робота зі спогадами може бути захопливою, переносючи імпульс пригадування на глядача. Їхній монтаж і підготовча робота з документами та фрагментами спрямовані на те, щоб пробудити в глядача низку асоціацій, таким чином спонукаючи його до пригадування. В роботах Зигурдсона відбувається перенесення акценту з *симуляції* пам'яті на *симуляцію* спогадів. Про це свідчать різноманітні акції, як, наприклад, організовані в малих селах неподалік від Данцига або в Брауншвайзі, де Зигурдсон, використовуючи засоби мистецтва, облаштував соціальні простори для роботи з тягарем спогадів.

3. Анна та Патрик Пвар'є

Ключовим для подружньої пари митців стало переживання під час відвідин у 1970 р. старого королівського міста в Ангкорі та храмового міста в Камбоджі, коли вони дістали нагоду побачити імпозантну медитативну архітектуру, що під впливом тропічної вологи перебувала в напівзруйнованому стані, простроплена корінням і вкрита рослинністю. Тоді перед їхніми очима емблематично постала проблема культурної пам'яті. Відтоді пристрастю подружньої пари стало питання про те, яким чином культури відходять у минуле. Разом вони кинулися на пошуки втраченого минулого власної культури, а за взірць взяли археологію, яка займається ексгумацією сучасності, що пішла з життя. Від археології митці запозичили зразки сприйняття, стилізацію та жести. Їхнє мистецтво перетворилося на псевдоархеологію. Ця пара митців грається у пристрасних археологів так само, як діти у французькому фільмі «Заборонені ігри» одразу після завершення війни грають у смерть і поховання.

Вони грайливо розмивають межі між мистецтвом і наукою в тому, що стосується увічнення та дослідження пам'яті. В проєкті «Ostia Antica» 1971–1972 рр. вони створили археологічну модель, в якій реконструкція та конструювання переходять одне в одне⁶⁰³. Археологічний скелет колись переповненої життям гавані перетворюється для них на роботу з культурною пам'яттю. В проєкті «Мнемозина» митці в старій романтичній манері представляють себе спадкоємцями, що видають папери колись померлого друга. Цей друг постійно переходив межі між археологією й архітектурою. Одна будує для майбутнього та намагається вписати себе у простір, інша витлумачує сліди минулого, наділяючи землю мовою. Для Пвар'є обидві суть одне; перша є тінню другої. Фіктивний проєкт, який вони підхоплюють у свого друга, стосується розкопок міста пам'яті Мнемозини. На противагу Атлантиді, утопії затопленого міста, Мнемозину можна розкопати повністю й у такий спосіб врятувати, очевидно, у подвійному аспекті теперішнього й минулого, живої функції та затверділої руїни, пригадування й забуття.

Поняття мистецтва як пам'яті чи не найбільше пасує до робіт Пвар'є. Тут не знайдеться жодного сліду спогадів у сенсі біографічних ремінісценцій, що перебувають у центрі творів Зигурдсона, де йдеться про таємницю культурної пам'яті, її якість як митецького ресурсу й terra incognita. Місто Мнемозина – це психічний простір; ті розкопки, що ведуть під поверхнею землі, для Пвар'є водночас означають вторгнення до невідомої царини нашої душі. Цій царині подарована археологія, яка лише частково кидає світло на темряву забуття, відділяючи один за одним наочні образи як висвітлені, пластичні й кольорові зображення мозку на томографічних знімках з усією їхньою сугестивністю. У вигаданому ними щоденнику розкопок можна знайти такий текст:

LE PAYSAGE
S'OUVRAIT DEVANT LUI
COMME UN CERVEAU
MIS À NU DONT
ON POUVAIT VOIR
LES FONCTIONS
MULTIPLES.

Пейзаж / відкрився перед ними, / наче оголений / мозок, в якому / можна бачити / численні / функції.

⁶⁰³ Anne et Patrick Poirier. Texte von Jean-Michel Foray, Lóránd Hegyi, Günter Metken, Jérôme Sans, Milano 1994.
25-12-180

Мистецтво Пвар'є становить конкуренцію так званому *Imaging*⁶⁰⁴ нейрофізіологічних наук, що нині намагаються вивернути внутрішнє назовні й за допомогою новітніх комп'ютерних технологій, включаючи найостанніші віяння, висвітити й виміряти його. Тут вкотре стає у пригоді ретроспективний погляд на мистецтво пам'яті; адже за часів Ренесансу так само були винайдені моделі для картографування пам'яті, які допомагали остаточно виміряти її здатність і опанувати її. Так само, як і ренесансні митці, Пвар'є конструюють простори пам'яті; і подібно до Театру пам'яті Камілло або просторів пам'яті, проєкціями яких виступають палаци, площі й собори, вони вибудовують у невеликому масштабі за допомогою конструкцій, що заповнюють простір, нові варіанти світової міфологічно-космологічної пам'яті. Сьогодні фізіологія головного мозку співпрацює з комп'ютерними технологіями, а це означає, що органічне вже не є винятково внутрішнім, а технічне – винятково зовнішнім. Парадигмальним розрізненням між сферою техніки та біологічного життя є людський мозок, який сьогодні прагнуть утілити технічно, тоді як техніку, навпаки, – оптимізувати за фізіологічною моделлю. Імплантуючи руїни до людського черепа Пвар'є у своєму мистецтві пам'яті цим самим потверджують невідворотну інтерференцію між зовнішнім і внутрішнім, заперечуючи при цьому можливість чіткої аналогії, що була структуроутворювальною для старого мистецтва пам'яті. Залишки колон і фрагменти не лише змішують між собою психічні структури та структури культурної пам'яті, вони також розмивають границі між пригадуванням і забуттям.

На мою думку, на цьому тлі розкривається стилістичний вимір їхніх творів. Роботи вирізняються строгим упорядкуванням, асептичною чистотою та класицистичною довершеністю. Тут не спостерігається чутливої риторики матеріалу, як у Кіфера, або показної автентичності, як у Зигурдсона. Радше в центрі уваги перебуває ретельна обробка та строге впорядкування реліктів довгий, дуже довгий час після катастрофи забуття. На місці автентичності постає естетична досконалість; при цьому під досконалістю слід розуміти як техніку консервації, так і мнемотехніку прекрасного. Сповнені любові терпіння й опіка, що виявляються в жестах відсортування та реєстрації, свідчать про афективний бік цієї роботи з пам'яттю, який позначений не стільки внутрішнім неспокоєм і пориваннями, скільки високими домаган-

⁶⁰⁴ Візуалізація (англ.). – Прим. ред.



Анна та Патрик Пвар'є. Череп з руїнами з інсталяції «Мнемозина»



Анна та Патрик Пвар'є «Про хисткість сили»

нями ручної праці. Така показова, в порівнянні з іншим митцями пам'яті, відсутність особистого пафосу, огортає роботи Пвар'є відповідним блиском і прохолодою. Це фантастичні конструкції, які підпадають під (псевдо)наукове прояснювання й усе ж таки залишаються цілком і повністю просякнутими таємницею пам'яті. Цю таємницю неможливо розкрити, а можна лише закласти в довершеному відображенні засобами мистецтва.

На противагу роботам Зигурдсона Пвар'є у своїх творах уникають експресивного, шукаючи натомість алегоричне. В інсталяції з бароковою назвою «DE LA FRAGILITÉ DU POUVOIR»⁶⁰⁵ купу декорованих архітектурних уламків і фрагментів пронизують спалахами металевої блискавки. Стріла руйнування, кинута Зевсом блискавка, перетворюється на алегоричну аббревіатуру катастрофічного вибуху. Поодинокими свідченнями цього раптового вибуху насильства виступають уламки й ізольоване величезне око, в якому ще відображається жах. «LA PEUR DANS LES YEUX»⁶⁰⁶ – ще один підписаний аркуш, що показує вираз обличчя статуї. В очах, широко розкритих від жаху, сконцентрований шок, який також був поштовхом для цієї мистецької роботи з пам'яттю і який фіксує такі об'єкти, як «енергетичні консерви». Однак цей шок схоплюється не так, як у Кіфера та Зигурдсона, завдяки автентичності матеріалу та зібраним предметам. Нове творіння досконале й навмисне, місце пафосу автентичності заступає підкреслювання естетичної фікції. При цьому в акті нового мистецького створення минулого підкреслюється роль уяви. У ній відчувається майже Вордсвортівське *Recollection* з його описаною вище формою реконструкції минулого на пізнішій основі. Тут так само на місці первинної емоції постає емоція, симульована за допомогою мистецтва, витворена спогляданням і уявою, і вона стає ерзац-тілом минулого.

На прикладі наведених тут випадків мені хотілось осмислити симуляції пам'яті. Різноманітні інсталяції експонують парадигмальні медії культурної пам'яті – книжку та бібліотеку, а також плани міста, креслення та релікти. Вони нічого не зберігають, проте підкреслюють значення індивідуального та культурного збереження й архівації. Нове мистецтво як пам'ять, що здійснює роботу пам'яті в модусі «ніби», слугує свого роду дзеркалом для культурної пам'яті. За допомогою такого медіума, як мистецтво, культурна пам'ять стає рефлексивною. В мистецтві великого зна-

⁶⁰⁵ Про хисткість сили (фр.). – Прим. ред.

⁶⁰⁶ Страх в очах (фр.). – Прим. ред.

чення набувають матеріальність і речовість, до яких прив'язана пам'ять, особливо в контексті повсюдної дематеріалізації джерел. У культурі, що не пам'ятає свого минулого, забуваючи також про власну втрату спогадів, митці звертають особливу увагу на пам'ять, візуалізуючи втрачені нею функції в естетичних симуляціях. Інакше кажучи, мистецтво пам'ятає про культуру в такий спосіб, що забуває про себе як таке.

IV ПАМ'ЯТЬ ЯК СТРАСНИЙ СКАРБ

Формула «пам'ять як страсний скарб» набула важливого значення для митців останнього десятиліття. Вона походить від Абі Варбурга, історика мистецтва і засновника Бібліотеки наук про культуру у Варбурзі. Протягом перших десятиліть ХХ-го століття за допомогою цієї бібліотеки та за сприяння друзів Варбург започаткував новий дослідницький напрям, спрямований на те, щоб подолати дисциплінарні обмеження, повернутися до основоположних питань культури та її передання. При цьому сам Варбург виходив із загальнолюдського фонду первинних інтенсивних переживань. Він припускав, що в цьому архаїчному шарі душі міститься вічна енергія потягу людської культури. Цей фундаментальний психологічний капітал був заряджений для нього небезпечною амбівалентністю. Він міг як розрядитися через руйнівні афекти, так і бути сублімованим у високі досягнення мистецтва чи науки. Варбург вивчав окремі мистецькі твори в межах цього «енергетичного вчення», відшукуючи їхні взаємозв'язки із «закарбуваннями» в «напівпідземних царинах» душі. Термінологію для цього проєкту психічно обґрунтованої науки про культуру він запозичив у Ричарда Семона, що надав поняттю «сліду» наукової цінності. Потужні потрясіння, як дізнався Варбург від Семона, залишають на «подразнювальній субстанції організму» слід, певну енграму. За Семоном, такі сліди надовго зберігаються у нижніх шарах свідомості й у подальшому за сприятливих обставин можуть реактивуватися та розрядитися. Варбург застосовував цю модель до історії культури, в якій, на його думку, потрясіння відкладались як «мнемонічна енергія». Втіленням таких потрясінь для нього були стани колективного збудження, закарбовані в архаїчних культурах, а також у масових сценах свят за доби Ренесансу. Однак оргіастичний досвід, так само як і травматичний — і в цьому погляди на культуру Варбурга збігалися з Фройдівими, — не можуть бути ні пригадані, ні забуті відповідними спільнотами. Вони входять до колективного позасвідомого, точніше, вони утворюють субстрат, довготривалий слід соціальної пам'яті, який може бути активований за різних історичних обставин. Ця пам'ять людства, в якій реєструються магичні фобії й потрясіння або кульгово-оргіастичні пристрасті,

Варбург називав «страсним скарбом»⁶⁰⁷. Не слід забувати, що при цьому його надихали як нові етнологічні дослідження, так і праці з історії культури тих істориків, котрі протягом ХІХ ст. розкрили темний бік античної культури (від Крейцера, Бахофена та Ніцше до Узенера та Роде).

За Варбургом, мистецтво пов'язане з цією моторикою культурного позасвідомого. Те, в який саме спосіб це відбувається, описує таке синтаксично зв'язне речення, яке водночас прояснює дещо стосовно напруження, що може виникати під час спроб надати такого роду беззахисному способові мислення відтінку наукової фактичності:

«У царині масового оргіастичного збудження можна виявити закарбування, які надають пам'яті форми вираження максимальної внутрішньої схвильованості (наскільки це взагалі може бути вираженим за допомогою мови жестів) з такою інтенсивністю, що ці ентрами пристрасного (sic!) досвіду продовжують існувати як спадок, що залишився в пам'яті, визначаючи зразки тих обрисів, які креслить рука митця, оскільки найвищі цінності мови жестів прагнуть виразити себе за допомогою руки митця»⁶⁰⁸.

У Варбурга символ постає як «енергетичний консерв» для колективної пам'яті культури⁶⁰⁹. Такий самий вплив мають «формули пафосу», на які ми посилалися вище в зв'язку з образами, ефективними в ході запам'ятовуванні («*imagines agentes*»). Варбург розуміє під ними «суперлативи мови жестів», які утримують інтенсивний досвід під замком стилізованих жестів, стримуючи при цьому образи⁶¹⁰. Вони є трансформаторами культурної енер-

⁶⁰⁷ «Der Leidschatz der Menschheit wird humaner Besitz». Aby Warburg, Notiz zu einem Vortrag in der Hamburger Handelskammer, 10. April 1928, London, The Warburg Institute, Archiv-Nr. 12.27; пор. Werner Hofmann, Georg Syamken, Martin Warnke, Die Menschenrechte des Auges. Über Aby Warburg, Frankfurt a. M. 1980; Horst Bredekamp, Michael Diers, Charlotte Schoell-Glass, Hgg., Akten des internationalen Aby Warburg-Symposiums Hamburg 1990, Wienheim 1991.

⁶⁰⁸ Цит. за: E. H. Gombrich, Aby Warburg, S. 331.

⁶⁰⁹ Формулу «енергетичний консерв – символ» можна знайти у «Записнику» від 1929 р., С. 21; цит. за Gombrich, Aby Warburg, S. 327.

⁶¹⁰ Історик мистецтва Wolfgang Kemp, «Walter Benjamin und die Kunstwissenschaft. Teil 2: Walter Benjamin und Aby Warburg», у: Kritische Berichte 3, Н. 1, S. 5–25; тут: S. 24, Anm. 45 у зв'язку із Варбургом говорив про «раціоналізований страх перед образом». Цей показовий для юдейського історика мистецтва аспект можна поглибити. Адже страх перед образом підпорядкований страху перед тілом, який уперше вказує на специфічний «пафос» у понятті пафосної формули. Пор. також Konrad Hoffmann, Angst

гії пам'яті, які можуть семантично міняти полюси в поворотних пунктах людської історії (таких як язичницький або християнський світ) без втрати зв'язку із закарбованим фундаментальним шаром. Збляклий топос «наслідування античності» перетворюється у Варбурга на енергетичну науку про культуру, якщо не у демонологію, яку він досліджує в межах теорії культурного позасвідомого⁶¹¹.

Нерозривно пов'язані з пам'яттю роботи художника Заркіса, що народився 1938 р. в Стамбулі й з 1964 р. живе в Парижі. Він має справу з усією історією людства, яку він, утім, прагне зробити доступною для індивідуальної пам'яті:

«Моя робота завжди залишається пов'язаною з пам'яттю. У ній міститься все, що я пережив. Однак історія – це своєрідний скарб. Вона належить нам. Нам належить усе, що сталося протягом історії. Все, що постало через людство в муках і любові, воно є також і в нас – це наш найбільший скарб. І все те, що я пережив, через що я пройшов і що я зробив, є моїм скарбом»⁶¹².

Від Абі Варбурга, який мислив себе спадкоємцем європейської пам'яті, Заркіс запозичує поняття «страсний скарб». Якщо Варбург під останнім має на увазі первинну архаїчну енергію, закарбовану у відповідних образних формулах і таку, що підлягає повторній реактивації, то Заркіс має на думці радше кумулятивну силу матеріальних запасів.

«Це поняття раптово наштовхнуло мене на думку про внутрішнє накопичення пам'яті й страждання навколо неї, про те, що нашарувалося всередині. Але для того, щоб накопичуватися, щось має набути форми, для того, щоб постали пам'ять і скарб, має бути створена форма. І в цьому сенсі це вкрай болісна робота. Підхід до страждання означає розвиток енергії, винайдення форми для того, щоб мати справу з пам'яттю про страждання»⁶¹³.

und Methode nach Warburg: Erinnerung als Veränderung, y: Bredekamp u. a., Hgg., S. 261–267.

⁶¹¹ Варбург використовує поняття «енергетична метаморфоза», яке нагадує про поняття «псевдоморфоза», введене в обіг О. Шпенглером, який запозичив це поняття з геології та позначив ним культурно-типологічне перекарбування. Псевдоморфоза – це і перетворення, і консервування попередніх форм.

⁶¹² Doris von Drateln, Sarkis, y: Kunstforum International 114 (1991), S. 290–315; тут: S. 295.

⁶¹³ Doris von Drateln, Sarkis, S. 295.

Також такі митці, як Гайнер Мюллер і Йохен Герц, убачають у колективному страсному скарбі фундамент своєї роботи. Для Мюллера робота з пам'яттю та смутком походить від шоку⁶¹⁴. Її звичайне мовне вираження тягне за собою небезпеку втрати. Адже те, що досі залишається невербалізованим, перебуває в стані чистої енергії. Так і страждання є скарбом, який відняв у когось мову. Ця позиція відповідає цитованій вище теорії Лютара, який прагнув зберегти для травми, що не допускає жодної репрезентації, статус подібної вірулентної енергії.

У подальшому ми говоритимо про двох митців, чий твори слід розглядати як роботу зі «страсним скарбом», а конкретніше — з історичним скарбом страждань, що пов'язаний з Голокостом.

1. Кристіан Болтанскі — «The Missing House»⁶¹⁵

Для Кристіана Болтанскі, що народився в 1944 році в Парижі, знання про Голокост стало первинним шоком, що іннервує його мистецьку роботу, навіть коли вона лише зрідка безпосередньо пов'язана з цією подією. Провідною темою для Болтанскі є втрата: втрата об'єктів — як в інсталяціях із переповненими вщерть стелажми зі знахідками, втрата спогадів — як у напівтемному просторі, зі стінами, аж до самої стелі обклеєними величезними чорно-білими фотографіями, втрата знання — як у вузькому проході вздовж архіву зі складеними у вертикальні стоси срібними бляшанками, втрата тіл — як у просторах із порожніми ліжками та носилками. В окремих його роботах на передньому плані постає процес забуття як поступове вицвітання, в інших репрезентовано пусті обгортки, залишки речей, що випали з кругообігу людського життя та дій. Зазвичай це мінімалістично облаштовані простори, в яких глядачі потрапляють до особливої настроєвої атмосфери, в якій відтворено суб'єктивний досвід забуття, втрати й смерті.

Робота Болтанскі, яку тут буде представлено, має дещо спільне з візуалізацією через відсутність. Парадоксальна проблема мистецької репрезентації присутності відсутності не є новою темою, вона вже обговорювалася на початку Нового часу. Контекст для цієї дискусії можна знайти у рукописі Френсиса Бекона, присвя-

⁶¹⁴ «Verwaltungsakte produzieren keine Erinnerungen», Interview mit Hendrik Werner am 7.5.1995. Пор. щодо цього: Michael Roth, *The Ironists's Cage. Memory, Trauma and the Construction of History*. Columbia University Press 1995.

⁶¹⁵ Відсутній будинок (англ.). — Прим. ред.

ченому поступу наук, в якому він гостро критикує людський дух у його «природній» формі. Без спеціальної методичної дисципліни він залишається ненадійним і викривленим засобом пізнання і взагалі не здатним до сприйняття істини. «Адже за своєю природою людський дух зовсім не є чистим і гладким дзеркалом, в якому випромінювання від речей знаходить відповідний собі істинний образ. Навпаки, якщо його не дисциплінувати й не тримати на прив'язку, він радше нагадуватиме зачароване дзеркало, сповнене забобонів і оман»⁶¹⁶.

Бекон подає приклад антропоцентричного уявлення про дійсність, яке викликає особливий інтерес в іншому контексті. Своїм прикладом він прагне довести, що людський дух набагато сильніше налаштований на ствердне й активне, ніж на негативне й відсутнє. Загалом людський дух залишається несприйнятливим до негативності. Саме тому через хитрощі духу щось відсутнє знову й знову викривляється як присутнє: «Тож кілька позитивних сприйняття часто представляють досвід нестачі й відсутності у хибному світлі» (So that a few times hitting or presence, countervails oft-times or absence). На користь цієї нездатності людського духу до прийняття проміжків і порожніх місць Бекон наводить історію про Діагора, якому в храмі Нептуна було показано багато зображень тих, хто пережив корабельну катастрофу й дякував за свій порятунок. На запитання, чи в зв'язку з цими свідченнями порятунку не слід вірити у дієвість молитви, Діагор відповів: гаразд. Але де зображення тих, хто потонув?⁶¹⁷ Те, що Бекон стверджує щодо людського духу, слушно також для людської пам'яті. Набагато важче зберігати прогалини, пусті місця та відсутність як досвід присутності. Після вбивства шести мільйонів євреїв та інших жертв під час націонал-соціалістичного режиму сила відсутнього стала нездоланною, тож постало питання, за допомогою яких засобів культурна пам'ять може осмислити, переробити, зберегти та передати ці пустки.

У контексті Голокосту проблема роботи пам'яті полягає в надзвичайній кількості вбитих і зниклих без вісти. Вона веде до опи-

⁶¹⁶ «For the mind of man is far from the nature of a clear and equal glass, wherein the beams of things should reflect according to their true incidence; nay, it is rather like an enchanted glass, full of supervision and imposture, if it be not delivered and reduced». Francis Bacon, *The Advancement of Learning* (1605) and *New Atlantis*, hg. von Thomas Case, London 1974, p. 153.

⁶¹⁷ «“Yea, but” (saith Diagoras) “where are they painted that are drowned?”» Bacon, *Advancement*, p. 153.

саної Беконом у його розмислах небезпеки витіснення прогалин абстрактними або конкретними репрезентаціями. Митцям, які взяли на себе цю болісну роботу спогадів щодо скарбу страждань, ідеться про те, щоб зберегти сліди, позначити прогалини та повернути увагу до механізмів спогаду цілком у дусі наведеного Беконом анекдоту.

Який вигляд повинне мате маркування прогалин, як можна зробити відсутність конкретною, не повертаючись при цьому до оманливої присутності, можна показати на прикладі праці Болтанські під назвою «The Missing House». 1990 року Сенат Берліна запросив митця зробити свій внесок у справу об'єднання столиці. В незабудованому місці, що залишилося в Східній частині міста після Другої світової війни, Болтанські спорудив свій «відсутній будинок», виконавши розписи на брандмауерах прилеглих будинків. Завдяки цілеспрямованим архівним розвідкам, під час яких його співпрацівники досліджували адресні книги, повідомлення про бомбардування, акти нерухомості, пожежні акти, родословні держслужбовців і депортаційні акти, вдалося реконструювати імена колишніх мешканців, їхні професії та часті їхні історії. На висоті першого поверху Болтанські розмістив таблички з іменами осіб і родин, які мешкали в цьому будинку перед війною і після неї. На табличках також було зазначено, як довго в цьому будинку мешкали ті чи ті квартиронаймачі до того моменту, як будинок було зруйновано внаслідок бомбардування. Якщо більшість мешканців залишалися тут до 1945 р., то два професори, службовець Й. Шнапп і водій автомобіля Р. Ярошевські полишили будинок між 1939-м і 1943 р. У цей часовий проміжок не було жодних підстав виїздити з прибуткового будинку в Берліні. Примусова еміграція, або депортація, за тих часів руйнувала окремі спільноти мешканців у Берліні. Цей загальновідомий факт набуває іншого значення, якщо його прив'язати до конкретних імен і адрес.

Завдяки своїй роботі Болтанські перетворив непомітний відрізок забудови, що діяв як прохід, на місце історії. Використовуючи мінімальну кількість позначень, він знову зробив доступними для прочитання знаки історії, які встигли стати невидимим. Водночас він продемонстрував, що пригадування неможливо без знання. Пригадування перетворюється на розшук, що веде до книг і архівів. Завдяки взаємозв'язку архівних даних і конкретного місця абстрактні паперові дані були перетворені на вказівні знаки, спрямовані безпосередньо на незамінних індивідів з їхніми

неповторними історіями. Робота Болтанські показує ці особисті історії на перетині з історією націонал-соціалізму, який захоплював, деформував і обрубав окремі життя. Болтанські, тематика робіт якого – «відсутні, втрачені тіла», разом із «Missing House» створив простір, де – цілком у дусі анекдоту про Діагора – стає видимим те, що зникло: «Написи з іменами повертають відсутнім місце, яке, втім, залишається незаселеним <...>. Завдяки силі місця наповнення порожнього простору іменами дозволяє перетворити діру на матеріал. Отже, присутність відсутнього та знищеного стає невіддільною»⁶¹⁸.

2. Цикл фотографій Наомі Терези Залмон «Речові докази»

«Не варто іти далі, – почула я якось у цегляному бараку концентраційного табору Аушвіц, як одна з німецьких відвідувачок промовляла до своєї компаньйонки, – там лише черевики». Це речення з невідрефлексованою нещадністю привертає увагу до проблеми, яку відвідувачі Аушвіцу мають із цим місцем, яке є водночас музеєм, місцем злочину та меморіалом. З якими почуттями й настановами люди приходять до цього місця? Які зорові звички тут прийнятні або неприйнятні? Як мали б відвідувачі віддати належне цим складним місцям?

Як відомо, люди озброюються проти надскладного довкілля за допомогою стратегій спрощення. Вони, ймовірно, не змогли б вижити, якби в них не було того «мистецтва скорочення світу», що лежить в основі будь-якої практики позначення. В нашому апараті сприйняття глибоко закладені культурні схеми, що навчили нас (глибше, ніж ми це усвідомлюємо) розпізнавати ціле в частині, ряд у прикладі, загальне в особливому. Побачивши кубічний метр взуття в Аушвіці, неважко доповнити решту. Отже, чи можна на цьому зекономити? Подібна звичка до редукції, притаманна людському духові, зрозуміла за звичайних обставин, проте стає проблематичною у випадку Аушвіцу. Скорочувальне узагальнення перетворюється на етично неприйнятну поведінку, коли кожен із черевиків відсилає до незмінної індивідуальної долі, до одиночного життя та вмирання на гігантській фабриці смерті. Однак це домагання, що виходить з простору, чий цен-

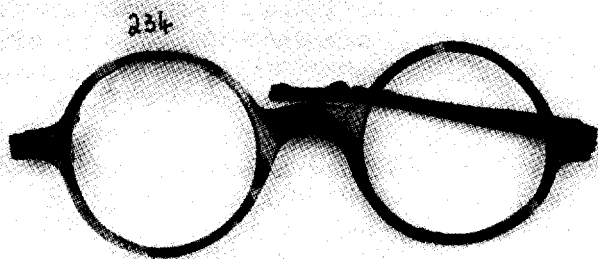
⁶¹⁸ Monika Wagner, «Bild – Schrift – Material. Konzepte der Erinnerung bei Boltanski, Sigurdsson und Kiefer», у: Birgit Erdle und Sigrid Weigel, Hgg., Mimesis, Bild und Schrift. Ähnlichkeit und Erstellung im Verhältnis der Künste, Wien 1996, S. 23–39, тут: S. 28.

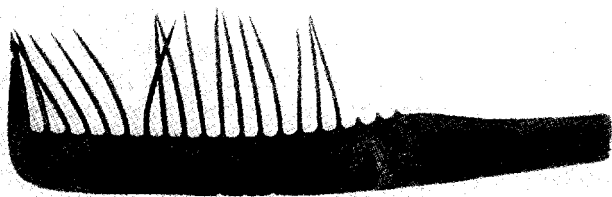
тральний прохід коливається між розташованими праворуч і ліворуч скляними стінами зі зваленими поза ними неозорими купами взуття, зависоке для нас. Ця експозиція безнадійно перевищує нашу духовну та психічну здатність сприйняття.

Серія образів Наомі Терези Залмон під назвою «Речовий доказ» робить предметом розгляду межі та конвенції наших зорових звичок. Те, що починалося для неї як технічне завдання — з метою реєстрування слід було зняти певну кількість об'єктів Архіву Голокосту в Яд Ва-Шемі в Єрусалимі, — переростає для фотографа, юної ізраїльтянки третього покоління, у практику осмислення, в акт благочестя через посередництво кадрів. В її фотографіях об'єктів перехреснуються один з одним такі досвідні виміри табору смерті, як місце злочину, музей і меморіал.

Якщо археологічні знахідки, як правило, забезпечують безпосередній речовий контакт із минулим життєвим світом, то релікти, відзняті у Яд Ва-Шемі, Бухенвальді й Аушвіці, відзначені бюрократією смерті. Мізерні залишки особистих речей жертв, такі як гребінці, зубні щітки й помазки для гоління, перебувають біля реліктів убивць, переважно рангових відзнак СС. Однак поняття «особисті речі» значно перебільшене, оскільки предмети вжитку жертв ставали здебільшого здобиччю вбивць. З тією самою безумною ефективністю, з якою в таборах смерті знищувалося людське життя, у сховищах збирали, відсортовували та розміщували матеріальне збіжжя. Педантична заощадливість, прагнення знайти повторне використання для кожного предмета — після його нейтралізації як сировини — стоїть у парадоксальному контрасті з надмарнотратством, що панувало в знищенні людського життя. І те, й те — захопленість як виробництвом, так і деструкцією — виявляються двома сторонами перверсивної логіки.

Звичайно, така оманливо цілераціональна ефективність працювала завдяки фанатичним символічним стратегіям. Повторна переробка матеріальних цінностей практикувалась як цілеспрямований акт осквернення, коли, наприклад, сувої з Торою перероблялися на портмоне, портфелі й сукні, ба навіть на устілки, причому Святе Письмо, яке, згідно з юдейським традиційним законом, не мало навіть торкатися землі, як це стало загальновідомо потому, штовхали ногами. Крім того, повторна переробка матеріалів була символічним актом знищення як таким, оскільки деструкцію через виробництво доповнювала вимога очищувати нові продукти від матеріальних слідів їхніх жертв, аж до повного стертя. Здійснювалося фізичне знищення, і його результати бу-





ли незворотними; так само в результаті символічного знищення навряд чи можна повернути назад хоча б щось, через повторне надання оскверненим об'єктам їхньої гідності без викорінення слідів злочину.

Так само відбувається на фотографіях Наомі Залмон. Її образи є пам'ятниками, німими свідками правопорушення. Цю німоту не пом'якшує жоден пафос або суб'єктивний жест. Непідкупний реєстраційний погляд блокує здатність до вживання під час споглядання; він чітко відмежовується від погляду очевидців або ретроспективного огляду. Не містячи жодного суб'єктивного елемента, зображення також утрачають просторові та часові ознаки; вони застигли й залишилися фіксованими в часовій миті теперішнього. В цій об'єктивності і полягає сила впливу зображень, повз які неможливо так просто пройти. Набагато глибше, ніж драматична інсценізація, в пам'яті закарбовується лаконічне повторення мотиву.

Перебільшені об'єкти з безжальною акуратністю подано як окремі елементи, які неможливо скласти в єдину оповідь. Їхня виразна особливість і унікальність не втрачаються в ході формування фоторяду. Цей організаційний принцип протистоїть особистому вживанню та засвоєнню; його сила запам'ятовування відповідає об'єктивній зовнішній техніці збереження в архіві. В цьому сенсі ряди зображень вибудовують технічно досконалу пам'ять усупереч намаганням злочинців стерти сліди. Чіткі контури поодиноких предметів яскраво виділяються на білому тлі. Асептичне задне тло мовчазно закріплює знищення життєвих контекстів, з яких були вилучені ці релікти. Отже, воно підкреслює *tabula rasa*, що залишила після себе машинерія смерті. Порожнеча цього мовчання не знешкоджує ці зображення; так само уникають вони будь-якого натяку на естетизацію. Вони прагнуть досягти клінічної чистоти документальності, демонструючи кожен окремий предмет у нездоланній конкретності як «річ саму по собі». Та насамперед ці образи продукують власну мнемотехніку; вони змушують нас вглядатися безпосередньо в них самих. У своїй прискіпливій деталізованості кожен із них є не лише кримінальним доказом проти заперечення й забуття, а й мистецьким вето проти пафосу приховування й полегшення через втечу в абстракцію.

V
ПО ТОЙ БІК АРХІВУ

Архів, місце зібрання та консервації минулого, але не втрачено-Аго, можна представити як певний обернений дзеркальний образ сміттєзвалища, на якому збирають минуле й дозволяють йому розкладатися⁶¹⁹. Втім, архів і сміття можуть бути пов'язані одне з одним не лише через образну аналогію, а й через спільні границі, причому предмети кожної зі сторін можуть рухатись як в одному, так і в іншому напрямі. Те, що не потрапляє до архіву, осідає на сміттєзвалищі; те, що дотепер було виведене з архіву часу через брак місця, так само потрапляє туди. Але також і дещо з того, що перебуває в архіві, тимчасово перебувало, як на це вказував К. Пом'ян, у статусі відходів. Зокрема, він зазначає: «Наслідок: річ, відходи, символічний знак – такі етапи проходять більшість предметів, з яких складається культурний спадок»⁶²⁰. Для того щоб відходи, які відокремилися від свого первинного контексту використання, взагалі отримали шанс на те, щоб продовжити своє подальше життя в архіві або музеї, вони, звісна річ, повинні мати певну якість залишків, що протистоять «руйнівній дії часу» (цей розмовний вираз досі зберігає слабкий натяк на алегоричний троп «*Tempus edax*»⁶²¹) своєю тривкою матеріальністю. Архів і сміттєзвалище можуть, крім того, бути прочитані як емблеми та симптоми культурного пригадування й забуття, і ця їхня функція протягом останніх десятиліть викликала чималий інтерес з боку митців, філософів і науковців.

До відходів належать об'єкти, що «випали» з корисного обігу після того, як вони були використані, зруйновані або замінені новими об'єктами. Слово «відходи», якщо розглянути його

⁶¹⁹ Про сміття загалом: Michael Thompson, *Rubbish Theory*, Oxford 1979; William Rathje, Gullen Murphy, Müll. Eine archäologische Reise durch die Welt des Abfalls, München 1992; Volker Grassmuck, Christian Unverzagt, *Das Müll-System. Eine metarealistische Bestandaufnahme*, Frankfurt a. M. 1991; Horst Baier, *Schmutz. Über Abfälle in der Zivilization Europas*, Konstanzer Universitätsreden 178, Konstanz 1991.

⁶²⁰ Krzysztof Pomian, «*Museum und kulturelles Erbe*», у: Gottfried Korff, Martin Roth, Hgg., *Das historische Museum. Labor – Schaubühne – Identitätsfabrik*, Frankfurt a. M. 1990, S. 41–64, тут: S. 43.

⁶²¹ Ненажерливий час (*лат.*). – *Прим. ред.*
26-12-180

уважніше, має метафізичні конотації, оскільки відходи з'явилися вже в раю як відпадиння з первинного стану творіння, єдності з Богом. Конотаціями відходів є закон та ієрархія, так само як і відпадиння й первинна провина, тож це слово можна розуміти буквально як синонім гріха. В повсякденному слововжитку ми, звичайно, маємо на увазі інші відходи: як те, що падає зі столу й випадає з рук, продовжуючи непорушно лежати на підлозі, так і те, що взагалі втрачає свою споживчу цінність і переходить до розряду непотрібного. Разом із втратою споживчої цінності предмети також утрачають свою функцію та значення. Отже, відходи – це предмети, до яких суспільство більше не має інтересу, яким воно більше не надає уваги. Єдине, що залишається, – це їхня чиста матеріальність. Звісна річ, мистецтво, яке завжди пов'язане з відсутністю корисності, має іншу економіку в порівнянні з господарством і тому може приділяти відходам увагу. Інтегруючи відходи, тобто виключене з економічного обігу, до своїх робіт, митці досягають подвійного результату. Вони вибудовують іншу економіку й змушують глядача, долати зовнішні границі власного розуміння світу, усвідомлюючи систему культури з її механізмами знецінення й обмеження. Таке мистецтво діє не міметично, а структурно; воно не відображає і не наслідує, але робить невидиме як таке, а саме фундаментальні структури культурного виробництва цінностей і знецінення видимим. У подальшому я хочу торкнутися творчості окремих митців, які тематизували відходи, осмисливши їх безпосередньо з погляду культурної пам'яті, або, точніше, контрпам'яті. На прикладі текстів і мистецьких інсталяцій 1960-х – 1990-х років ми покажемо, як мистецтво за допомогою різних медій як на Заході, так і на Сході перетворилося на пам'ять про забуте й втрачене.

1. Колекціонер лахміття – до зв'язку між мистецтвом і відходами

У XIX ст. відходи набувають певної цінності, оскільки вони частково завдяки новому способу виробництва могли бути повторно використані як сировина. Насамперед це стосувалося продукування паперу, який великою мірою вироблявся з лахміття. При цьому, за висловом Вальтера Беньяміна, з'явилася своєрідна кустарна промисловість, що розгорталася прямо на вулиці. «Колекціонер лахміття став символом нової доби. Погляд перших дослідників пауперизму приріс до нього неначе зачарований німим питанням про те, де пролягають межі людської

бідності»⁶²². Погляд Беньяміна на колекціонера лахміття був відзначений насамперед впливом текстів Бодлера. Останній вбачав у *chiffonnier*⁶²³ продукт сучасного великого міста, описуючи його як один із «характерів» Теофраста:

«Ось людина, уповноважена щодня збирати сміття великого міста. Все, що воно відхилило, все, що воно згубило, все, що воно зневажило, все, що воно знищило, – він упорядковує і збирає. Він є розпорядником архіву розпусти, комірчини сміття. Він старанно виконує свою роботу сортування та відбору; як лихвар накопичує скарб, так і він збирає сміття, яке, своєю чергою, знову переробляється шелепами бога індустрії, перетворюючись в результаті на об'єкти споживання та задоволення»⁶²⁴.

Бодлер прямо проводить аналогію між архівом і сміттям, вписуючи *chiffonnier* в тип колекціонера. Він захоплюється ним як інвертованим контробразом до архіваріуса, який перетрушує все царство сміття, відбирає, відсортовує й упорядковує, надійно зберігаючи своє добро, наче скарб.

Chiffonnier Бодлера з притаманними йому рисами можна знайти й у тогочасному американському романі. Однак тут він більше не герой з соціальної бідності, а насамперед носій контркультурної пам'яті. В романі Леслі Мармон Силко «Церемонія», в якому йдеться про зцілення воєнної травми американо-індіанського вояка на ім'я Тайо, цілителяві, старому Бетоні, вдається віднайти церемонію, яка врешті-решт приводить до одужання. Колись Тайо пощастило нашттовхнутися на хату старого чоловіка, яка в традиційній манері була наполовину закопана в землю. На великий подив Тайо круглий простір під відкритим дахом виявився аж до балок на стелі наповненим хаотично нагромадженими одна на одну картонними коробками. З деяких із них стирчали залишки

⁶²² Walter Benjamin, «Das Paris des Second Empire bei Baudelaire», у: *Gesammelte Schriften*, I, 2, hg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a. M. 1978, S. 521.

⁶²³ Лохмітник, ганчірник (фр.). – Прим. ред.

⁶²⁴ «Voici un homme chargé de ramasser les debris d'une journée de la capitale. Tout ce que la grande cite a rejeté, tout ce qu'elle a perdu, tout ce qu'elle a dédaigné, tout ce qu'elle a brisé, il le catalogue, il le collectionne. Il compulse les archives de la débouche, la capharnaüm des rebuts. Il fait un triage, un choix intelligent; il ramasse, comme un avare un trésor, les ordures qui, remachées par la divinité de l'Industrie, deviendront des objets d'utilité ou de jouissance». Charles Baudelaire, «Du vin et du haschisch», *Oeuvres* I, p. 249–250, цит. за Walter Benjamin, *Das Passagen-Werk. Aufzeichnungen und Materialien*. I. Band, hg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M. 1983, S. 441.

старого одягу та лахміття, в інших, як можна було легко здогадатися, перебувало сухе коріння й вербове гілля, так само як і пакетики з висушеною м'ятою від Вулворта, а також папірці для загортання тютюну, обтягнуті вовняними нитками. Інші стоси склалися з газет і телефонних довідників великих американських міст різних років випуску. У Тайо, котрий оглядає цей простір, починає ламорочитися голова, реакція, на яку розраховував старий Бетоні. «Старий засміявся, показавши свої великі й білі зуби. “Не переймайся, – сказав він, – не намагайся побачити все одразу. – Він зареготав. – Ми збирали ці речі протягом довгого часу – понад сто років”»⁶²⁵.

У купках старого паперу Тайо відкриває традиційні знаряддя цілителя, яких той потребує для проведення церемоній, і поступово заспокоюється. Але поруч висять один на одному старі календарі за 1939-й і 1940 р., від яких йому знову стає боляче. «“Я пам'ятаю обидва ці роки”, – сказав він. “Це дає мені певну зачіпку, з якої я можу почати”, – сказав старий Бетоні, запалюючи свою маленьку брунатну загорнуту сигарету. “Всі ці речі мають історії, що живуть у них <...>, – він указав на телефонні книги. – Я приніс сюди ці книги з усіма іменами в них. Вони містять сліди речей”. Він погладив себе по вусах, неначе щось пригадуючи»⁶²⁶.

Культура колекціонування індіанського цілителя є точним контробразом до культури марнотратства білих американців. Перша доповнює другу, наче тінь, збираючи розтрачене й пригадуючи забуте. Знаряддя, якими вщерть набито смітниковий архів цілителя, не є відокремленими від усього відходами, а речовою запорукою дій та історій. Так само, як і тютюнові папірці, обтягнуті вовною, вони загорнуті в історію. Розглянуте окремо, все це може видатися розкиданим і знеціненим мотлохом, але воно перетворюється на втаємничений космос знання в тому разі, якщо його доповнити оповідями й церемоніями. Оскільки світ був радикально змінений білими, традиційне знання шаманів

⁶²⁵ «The old man smiled. His teeth were big and white. “Take easy”, he said, “don't try to see everything all at once”. He laughed. “We've been gathering these things for a long time – hundreds of years”. Leslie Marmon Silko, *Ceremony*, Harmonswoth 1986, p. 120.

⁶²⁶ «“I remember those two”, he said. “That gives me some place to strat”, old Betonie said, lighting up the little brown cigarette ha had rolled. “Al these things have stories alive in them” <...>. He pointed at the telephone books. “I brought back the books with all the names in them. Keeping track of things”. He stroked his mustache as if he were remembering things». Silko, *Ceremony*, p. 121.

більше не вважається дієвою церемонією. Саме тому мають бути вигадані нові історії та нові частини церемонії. Так само має бути вибудована нова пам'ять, яка могла б матеріально підкріпити історії та дії: архів із відходів.

Перший роман Пола Остера «Нью-Йоркська трилогія» називався «Місто зі скла». З-поміж іншого в ньому йшлося про те, як чоловік на ім'я Квін доходить того, щоб грати роль детектива й стежити за невідомим для нього чоловіком, таким собі Штилманом. Поведінка цього чоловіка дуже незвичайна, хоча не обов'язково кримінальна. День у день він вирушає зі свого готелю й здійснює рейд великим містом усередині чітко окресленого району. У маршрутах чоловіка неможливо простежити жодного плану або цілі, він рухається повільно, кружляючи довкола й спрямовуючи погляд прямо собі під ноги. Час від часу він зупиняється, піднімає щось з землі й пильно його оглядає. Інколи він знову викидає предмет, однак у більшості випадків кладе його у пакет, який має при собі. В окремих випадках чоловік витягує з валізи записник і занотовує щось у ньому, неначе археолог, який перебуває на доісторичних теренах і позначає місце, де знайшов важливі уламки. Так само, як і старий Бетоні, Штилман виявляється нащадком Бодлерового *chiffonnier*:

«З погляду Квіна, предмети, які збирав Штилман, не мали жодної цінності. Це були не більш ніж поламані, викинуті речі, шматки сміття. Протягом декількох днів Квін зареєстрував складену парасольку без тканини, відірвану голову гумової ляльки, чорний черевик, цоколь від розбитої лампи, різноманітні друковані уривки (вологі журнали, газетні шпальти), розрізану фотографію, невідомі деталі механізмів і різний інший непотріб, який він не міг ідентифікувати»⁶²⁷.

Як і Силко, Остера в цьому типі цікавить не бідність, а таємнича метафізика. Квін, в якого з'являється нагода розмови зі Штилманом, намагається з'ясувати в нього щось про його дивовижні обходи. «Розумієте, світ розколовся на шматки. Моє завдання в тому, щоб знову зібрати їх до купи» (You see, the world is in fragments, sir. And it's my job to put it back together again)⁶²⁸.

⁶²⁷ «As far as Quinn could tell, the objects Stillman collected were valueless. They seemed to be no more than broken things, discarded things, stray bits of junk. Over the days that passed, Quinn noted a collapsible umbrella shorn of its material, the severed head of a rubber doll, a black glove, the bottom of a shattered light bulb, photograph, anonymous machinery parts, and sundry other clumps of floatsam he could not identify». Paul Auster, *The New York Trilogy*, London 1987, p. 59.

⁶²⁸ Auster, *New York Trilogy*, p. 76.

Штилман презентує свій метафізичний проект в іронічний спосіб, стаючи в позу такого собі принца данського Гамлета, котрий, як відомо, перебирає на себе тягар покликання знову виправити світ, що зійшов з колії. Але насправді його проект ближчий до іншого Н.Д., а саме персонажа з англійського дитячого віршика, який завдяки Льюїсові Керролу та Джойсу потрапив до світової літератури: Шалам-Балам (Humpty-Dumpty), яйце, що одного разу розколосилося і його вже неможливо заново зібрати в єдине ціле. Якщо це так, то ось як тоді звучить постмодерний коментар до походження світу: «Людина є істотою, що відпала, – про це нам відомо з книги Буття. Шалам-Балам також істота, що впала. Він впав зі стіни, і ніхто не зміг зібрати його знову, ні король, ні його кіннота, ні його лицарство. Але саме це ми маємо зробити. Це наш обов'язок як людей: знову зробити яйце єдиним цілим»⁶²⁹.

Для Штилмана існує лише один шлях вилікувати це вкорінене у світі зло, і він полягає у винайденні нової мови, яка б мала якості мови Адама до гріхопадіння. Внаслідок падіння мова припинила бути прозорим відображенням світу, поміж словами та речами втерлася омана, яка перекручує стан речей у світі, залишаючи людей купою непов'язаних один з одним уламків. Лише істинна мова, яка змогла би відновити правильну відповідність між словами та речами, уможливила б подолання цього стану відпадіння:

«Моя робота дуже проста. Я приїхав до Нью-Йорка, оскільки це найбільш занепале місце, найбільш негідне. Усе довкола розтрощено, повсюди безлад. Тільки розкрийте очі, і ви побачите це. Зруйновані люди, зруйновані речі, зруйновані думки. Все місто як смітник. Це саме те, що мені потрібно. Вулиці для мене – нескінченне джерело матеріалу, невичерпне сховище речей, які вийшли з ладу. Кожен день я йду зі своєю сумкою та збираю речі, які здаються вартими вивчення. Я маю вже сотні зразків – від розбитих до пошкоджених, від порізаних до розчавлених, від розтрошених до зігнилих».

“І що Ви робите з цими речами?”

“Я даю їм назви”.

“Назви?”

“Я винаходжу слова, що відповідають цим речам”⁶³⁰.

⁶²⁹ «Man is a fallen creature – we know that from Genesis. Humpty Dumpty is also a fallen creature. He falls from his wall, and no one can put him back together again – neither the king, nor his horses, nor his men. But that is what we must all now strive to do. It is our duty as human beings: to put the egg back together again». Auster, *New York Trilogy*, p. 82.

⁶³⁰ «“My work is very simple. I have to come to New York because it is the

Старий Бетоні збирає сміття для шаманської церемонії, задля зцілення воєнної травми. Штилман збирає сміття задля того, щоб зцілити первинну травму світу, щоб виправити гріхопадіння. Ці первинні відходи також деформували мову й цим самим стали на перешкоді істинному доступові людини до світу. Перейменування світу, яке відбувається з відходами, має скасувати наслідки міфічного падіння Вавилонської вежі, разом з яким серед людей відбулося змішування мов. Цей колись украй впливовий метафізичний фрагмент постає у постмодерному романі Остера, автора з великим читацьким багажем, лише як уламок, розтросчений релікт утраченої історії духу, що підготовлює та ретранслює чергову карнавальню-кабалістичну парадну репліку здивування та містифікації засобами літератури, перетворюючись на жартівливий поверхневий ефект без змістової насиченості.

Повернемося після цієї літературної прогулянки до образотворчого мистецтва. Тут також існує зв'язок між мистецтвом і сміттям, що зі зростанням кількості відходів у масовому виробництві зазнає постійного переосмислення. С'юзен Гаузер, яка займалася взаємозв'язком між відходами та мистецтвом, виділяє різні періоди в мистецькій роботі зі сміттям⁶³¹. Цей розвиток розпочався у другій половині ХІХ ст. і досяг своєї кульмінації вперше в 20-х роках ХХ ст. Для цієї ранньої фази показові два вислови митців. Перша походить з листа Ван Гога, який він 1883 р. написав Антону ван Рапарду:

«Сьогодні я побував у місці, куди сміттярі тепер ввозять сміття і таке ін. Чорт забирай, це було прекрасно. <...> Завтра я отримаю кілька цікавих речей з цього місця для вивантаження сміття, що будуть мені за моделі, якщо хочеш – з-поміж іншого віджилі, іржаві й погнуті вуличні ліхтарі, – мені принесе їх сміттяр. Воно все неначе з казок

most forlorn of places, the most abject. The brokenness is everywhere, the disarray is universal. You have only to open your eyes to see it. The broken people, the broken things, the broken thoughts. The whole city is a junk heap. It suits my purpose admirable. I find the streets an endless source of material, an inexhaustible storehouse of shattered things. Each day I go out with my bag and collect objects that seem worthy of investigation. My samples now number in the hundreds – from the chipped to the smashed, from the dented to the squashed, from the pulverized to the putrid”. “What do you do with these things?” “I give them names”. “Names?” “I invent words that will correspond to the things”». Auster, *New York Trilogy*, p. 78.

⁶³¹ Susanne Hauser, «“Die schönste Welt ist wie ein planlos aufgeschichteter Kehrichthaufen”. Über Abfälle und Kunst», *Paragrana. Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie* 5 (1996), S. 244–263.

Андерсена – це зібрання відер, корзин, чанів, солдатського кухонного приладдя, джбанів для олії, дроту, вуличних ліхтарів і пічок, що відслужили своє. <...> Якщо ти коли-небудь будеш у Гаазі, я поведу тебе туди й у кілька інших місць – справжній рай для митця, хоч би якими відразливими вони здавалися»⁶³².

Інша цитата належить Куртові Швітерсу, який пише: «Я не бачу жодної підстави, чому не можна використовувати старі шини, принесені течією тріски, гардеробні номерки, дрід і велосипедні спиці, гудзики і старий мотлох як такий само матеріал для картин, як фарби, виготовлені на фабриці»⁶³³.

Ван Гог прагне використовувати трофеї зі сміттєзвалища як «моделі» для власних картин. Ці вкриті патиною предмети, з їхньою експресивною, позначеною тривалим використанням фізіономією, слугують йому за реквізити, які Ван Гог вписує у свої картини. Від цього міметичного підходу відрізняється інтерес до сміття у Швітерса. Він розшукує не вуличні ліхтарі й пічки, а дрібнички на кшталт гудзиків і квитків, які інтегрує до своїх картин як об'єкти. Ван Гог малює старий мотлох за допомогою фарб, Швітерс замість того, щоб використовувати фарби, малює власне старим мотлохом. Колаж руйнує гомогенну поверхню полотна, перетворюючи її на нерівну й об'ємну. На місці предметного живопису постає живопис предметів, набір, асамбляж, композиція з гетерогенних шматків.

Від картин, в яких сировина відходів використовується як мотив або інтегрується як предмети, все ще залишається великий крок до тих мистецьких творів, які представляють сміття як таке. В *objet trouvé*⁶³⁴, а надто в *ready made*⁶³⁵ художня композиція відходить на другий план. Те, що інші залишають після себе й забувають, підбирає митець, подаючи глядачеві, попри його волю до спогаду. Арман, 1928 р. н., з Ніцци розпочав свій шлях у 1959 р. з показу на виставках чана, наповненого відходами, який він потім встановив у музеї, розраховуючи на ефект шоку. Він стверджував, «що сила виразності сміття та зужитих предметів має власну цінність у буквальному сенсі, не потребуючи мистецького впоряд-

⁶³² Vincent van Gogh, *Sämtliche Briefe*. Band V, Zürich 1968, S. 174 f. Цит. за S. Hauser.

⁶³³ Запис від 4 березня 1927 р., у: Kurt Schwitters, 1887–1948. *Der Künstler von Merz*, Bremen 1989. Цит. за S. Hauser.

⁶³⁴ Знайдені об'єкти (фр.). – *Прим. ред.*

⁶³⁵ Реді-мейд, предмет масового виробництва, що розглядається як твір мистецтва (англ.). – *Прим. ред.*

кування, яке знешкоджує її, роблячи нерозрізнюваними фарби палітри»⁶³⁶. Для нього сміття більше не потребує естетичного виправдання. Йдеться не про що інше, як про парадоксальний жест монументалізації відходів. При цьому відбувається не лише усвідомлення того, наскільки сумнівна границя, яку культура вибудовує між мистецтвом і сміттям, між архівом і відходами. Стає наочно зрозумілим, що сміття як викинуті, але не утилізовані, не зниклі відходи саме здатні набути форми монументальності.

2. Маленький музей для залишків світу – Ілля Кабаков

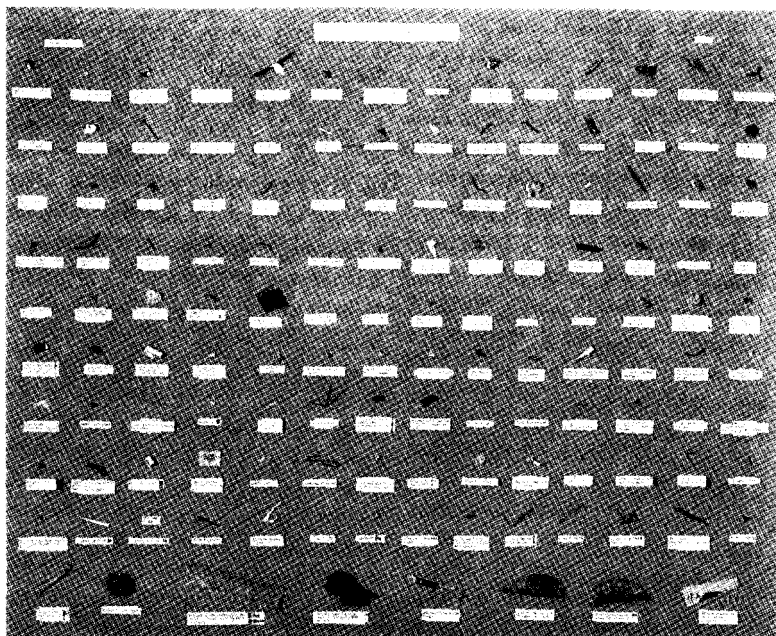
Борис Гройс назвав приватну колекцію сміття російського митця Іллі Кабакова «єдиним музеєм сучасного мистецтва в Москві 70-х – 80-х років»⁶³⁷. Протягом останніх десятиліть у суспільствах добробуту й споживання сміття дедалі більше притягувало увагу з боку митців: як витіснений бік споживачтва, як символ економіки марнотратства, як сигнал екологічної катастрофи. У Кабакова ці очевидні асоціації не перебувають на передньому плані. Для нього сміття – знак не постіндустріальної суспільної системи, а радше системи Радянського Союзу: «Все навмисно виведено з ладу або йому чогось бракує. Сміття є гарною метафорою для цивілізації, що не функціонує»⁶³⁸. Однак ще принциповішим є розуміння сміття як метафори самого життя з його ефемерним образом, охопленим виром зникнення. Втрата, забуття й марнота становлять монотонну телеологію всього живого. Однак навіть ця барокова позиція *vanitas, mutabilitas, memento mori*⁶³⁹ пов'язана з баченням вічності. В барочних релігійних медитаціях можна так гостро відчутися загальний занепад саме тому, що людина впевнена в позаземній вічності. Натомість для Кабакова сміття та вічність стосуються одного й того ж самого: «Щось зникає, щось стає сірим і розпадається, для того щоб знайти своє визначення у смітті. Однак сміття для мене так само вічне, як і, власне, життя. Саме тому я бачу яскраво розфарбований плакат уже як такий,

⁶³⁶ Arman, цит. за S. Hauser, S. 256.

⁶³⁷ Ілля Кабаков, Boris Groys, *Die Kunst des Fliehens. Dialoge über Angst, das heilige Weiß und den sowjetischen Müll*, München 1991, S. 110. Я дякую Шамі Шахадат за посилання на Кабакова і Томасові Гланку за рукопис його праці, присвяченої Кабакову, під назвою «Ієрархія та подвоєння» (Константи, 1996).

⁶³⁸ Kabakow, Groys, S. 115.

⁶³⁹ Скороминущість, мінливість, пам'ятай про смерть (*лат.*). – Прим. ред.



Ілля Кабаков. Архівація пилу з інсталяції «Смітникар»

що лежить розірваний на землі. Для мене він перетворюється на сміття і завжди існуватиме як сміття»⁶⁴⁰.

Власне, Кабаков говорить про дві вічності: вічність сміття як неминучого, невинного одноманіття розкладу і вічність мистецтва й музею як іншої форми довговічності в «полі безсмертя». Ці дві вічності він, однак, ніколи не протиставляв як різні полюси, але про це ми ще поговоримо детальніше, переводив одне в одне й обмежував одне одним.

Яким чином Кабаков натрапив на ідею сміття? Він описує сам, як сміття поступово і неухильно переміщувалося в центр його роботи⁶⁴¹. В Москві його студія розташовувалася на горищі одного з великих прибуткових будинків. Для того щоб туди потрапити, він щодня мусив прокладати собі шлях через різноманітне середовище сміття. Повз купи сміття біля воріт, через подвір'я,

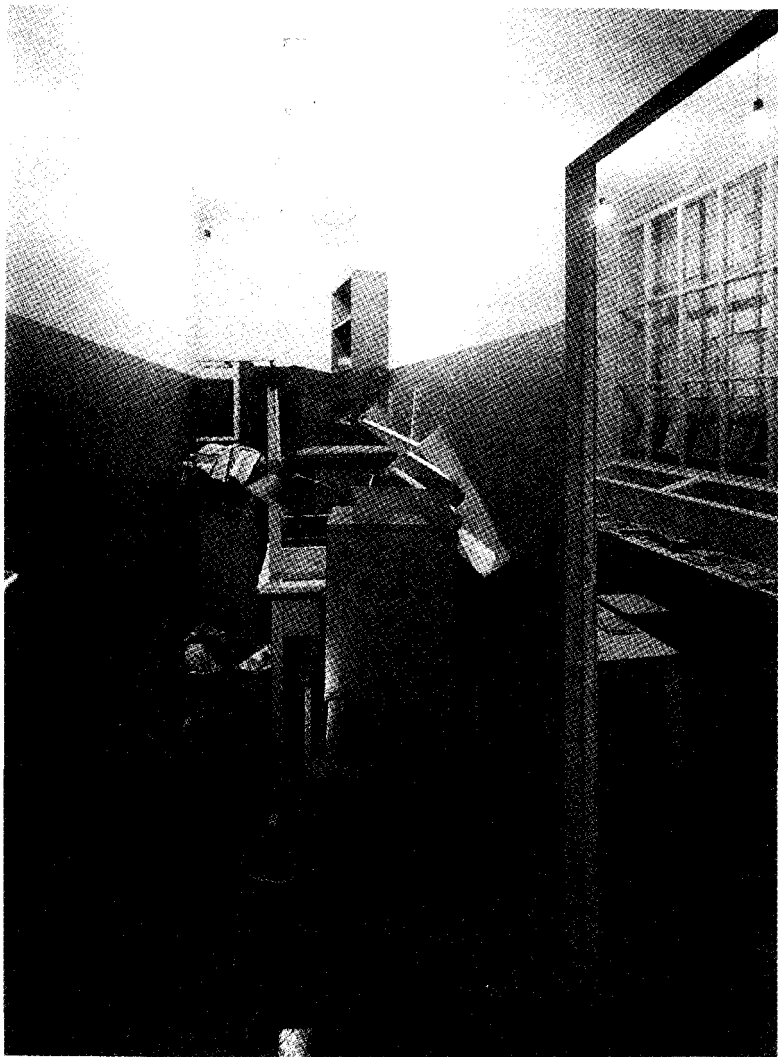
⁶⁴⁰ Kabakow, Groys, Die Kunst des Fliehens S. 15.

⁶⁴¹ Ілля Кабаков, Söppelmannen / The Garbage Man, The National Museum of Contemporary Art, Norway, Series Nr. 1 (1996), p. 122–125. Я дякую Наталі Нікітіній і Борисові Гройсу, які подарували мені цю книгу.

вкрите різного роду брудом і залишками, східцями нагору аж до п'ятого поверху повз помийні відра біля входів до квартир, повз двірника, який спускав до низу кам'яними сходами важкий візок зі сміттям, — процедура, яка за роки й десятиліття встигла відкласти незмивні сліди на східцях, і нарешті повз важкі відходи на горищі або радше до його студії. Замість того, щоб далі працювати над своїми картинами й текстами, Кабаков почав дивитися на власне сміття іншими очима, збирати свій старий папір, просякнутий ароматами пережитого, в якому він угледе останню дорогоцінну запоруку стількох спогадів.

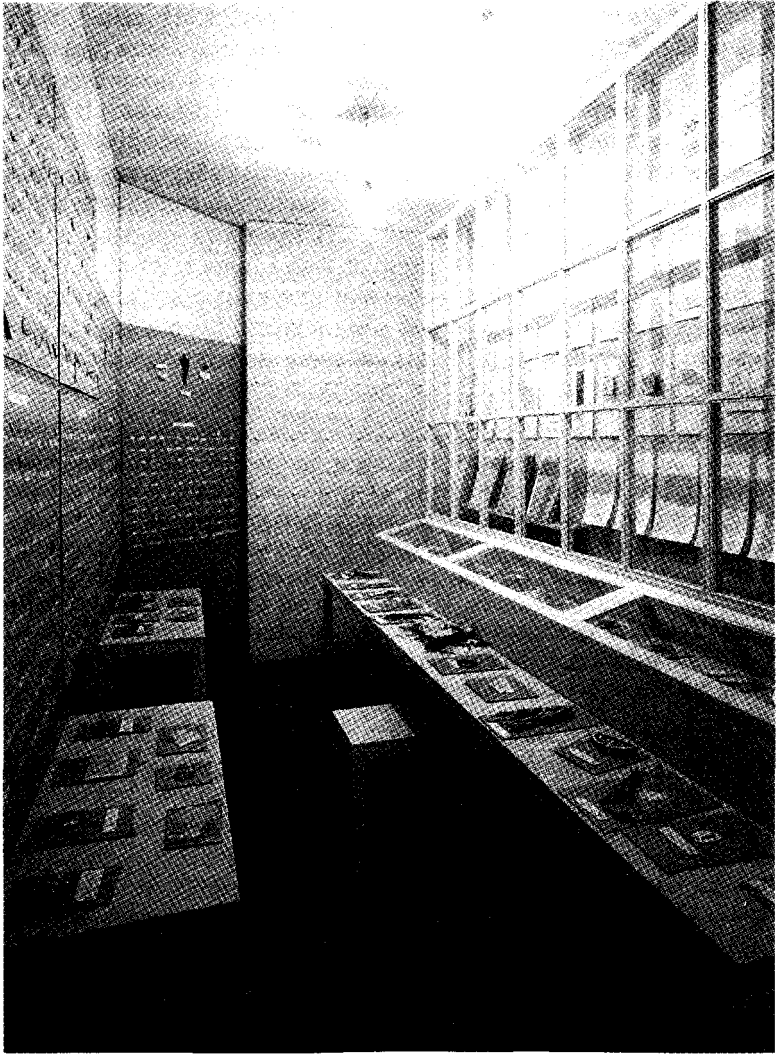
Велику кількість особистого старого паперу Кабаков перевів у різноманітні мистецькі формати, які імітували формат архіву. Серед них були також такі вмістилища, як картонні коробки, які нагадують приладдя Старого Бетоні, індіанського цілителя з роману Силко. Вони включали численні невпорядковані особисті папери, так, наче їх належало миттєво зібрати разом і запакувати з метою переїзду. Він наповнив ящики пам'яті різного роду предметами, які зміцнювали спогади про те, що зазвичай належить забути. Окремі були зав'язані у клунки, причому кожна з частин отримала точний підпис. Загалом для Кабакова впорядкування, сортування й підписування — найважливіші форми обробки сміття. Показовим прикладом для цієї практики є зміст ганчірки для пилу, який він розкладає на окремі пилинки, реєструючи кожную з них. Так званими книгами життя є швидкозшивачі з картону, які включають щоденний прихід (отже, відходи) паперу. Кожен розпорядник завершує свою справу списками наявних матеріалів, виконаних за всіма канцелярськими стандартами, які переводять невідсортовану контингентність життя, автентичну низку випадковостей на папері у бюрократичний порядок архіву, що разом із «державною пам'яттю» підлягає також і «державному контролю». За допомогою сертифікатів, запрошень, відзнак, рецептів, газетних вирізок та інших уривків книги життя документують у прагматичній формі повсякденний людський контакт із дійсністю, тобто з безформною, громіздкою та ефемерною реальністю нашого життя.

Кабакова цікавить не біосміття, відходи добробуту й промислове сміття, а винятково біографічно релевантні культурні відходи, що несуть на собі сліди особистої людської обробки та використання. Лише ці відходи мають стосунок до архіву. Між культурними відходами й культурним архівом пролягає рухлива межа між цінним і позбавленим цінності, яка не підлягає закри-



Ілля Кабаков. Інсталяція «Смітникар»

плісню і є перманентним предметом вирішення та домовленостей. При цьому йому йдеться не стільки про загальне скасування межі між цінним і знеціненим, тотальну музеєфікацію життя, скільки про переміщення цієї границі, а також про унаочнення індивідуальних і офіційних актів ухвалення рішення щодо прига-



Ілля Кабаков. Інсталяція «Смітнікар»

дування та забуття, зберігання й викидання. На противагу «Урні» Армана сміття, з яким працює Кабаков, не анонімне, воно складається з реліктів його власного життя, які він сортує й зберігає як основу спогадів і фрагменти доказів. Щодо цього він зазначає: «Звичайно, це воно і є: маленький музей для залишків світу. Я

збираю не для колекціонера, але для глядача. І, напевне, навіть для ревізора, для контролера, який вимагає звітування щодо того, що я, зокрема, робив того чи того дня. Тоді я можу відкрити № 8 у реєстрі, відшукати там відповідну документацію. Це щось на зразок доносу на самого себе або, можливо, сповіді»⁶⁴².

У непевних коливаннях між викиданням і збереженням, між сміттям і (приватним) музеєм, існує надійний порадник, а саме – пам'ять. Для Кабакова цінність предмета «продиктована певними спогадами». Крім цінності й важливості стосів з паперами, які можуть містити «сплачені рахунки, старі кінокартки або проїзні квитки, подаровані або придбані репродукції, часто перечитувані газети та журнали, а також нотатки про пережите й непережите»,

«існує просте відчуття повідомлення, знайоме кожному, хто хоча б раз переглядав або сортував власні папери, що накопичилися протягом певного часу. Це інтенсивне відчуття події, пов'язаної з кожним із цих паперів. Кожний окремих аркуш раниць, неначе голка, нагадуючи про певний момент нашого життя. Відділити себе від усіх цих миттєвостей, паперових прикмет і свідчень означало б відокремити себе від власних спогадів. У наших спогадах, у нашій пам'яті все однаково важливе й значуще. Всі ці моменти спогаду пов'язані один з одним і утворюють у нашій пам'яті ланцюжки та зв'язки, що, врешті-решт, і становлять наше життя, історію нашого життя»⁶⁴³.

З одного боку, мета цієї архівації сміття полягає в тому, щоб зібрати докази процесу, в якому на кону стоїть індивідуальна екзистенція і який має бути виправдано перед вищою інстанцією. Бюрократія, яка в Росії повністю опанувала життя ще за Гоголя, за сталінських репресій перетворюється на апарат примусу. Цій інстанції протистоїть індивід, який перебуває під перманентним тиском виправдання. Однак самовиправдання індивідуальної ідентичності включає також давній проект самоувічнення, мистецької трансформації ефемерного у довготривале. Мистецтво Кабакова здійснює таємничу трансубстанціалізацію сміття в архівні справи, а архівної справи – в мистецтво. За допомогою свого мистецтва він організовує переїзд зі світу минушого до музею, цього будинку вічності. Його проект також метафізичний, у ньому перетинаються одне з одним самовиправдання й самоувічнення. За юридичними та сотеріологічними метафорами

⁶⁴² Kabakow, Groys, S. 107.

⁶⁴³ Ilja Kabakow, SHEK Nr. 8, Bauman-Bezirk, Stadt Moskau, hg. von Günter Hirt und Sascha Wonders, Leipzig 1994, S. 111.

приховується бажання визнання й виправдання відпалої людини: «Так, це бажання, з усіма бебехами, з усією брудною білизною увійти до культури – без страху перед чимось»⁶⁴⁴.

Утім, у проєкті Кабакова зі сміттям не йдеться лише про сміття як таке. Воно перетворюється також на запоруку колективної утопії. Це стає зрозумілим з тексту, в якому він описав прогулянку довкола сміттєзвалища в Москві:

«Мені привидівся світ, який я до того бачив в оберненому назад погляді, як велетенську купу сміття. Сам я був на сміттєзвалищах у Москві та Кисві – це димна навала з будь-чого, яка сягає аж до горизонту. Загалом це бруд і відходи з усього мегаполіса, але якщо потинятися довкола, то можна побачити, що все це дихає якоюсь величчю, так що все, що пішло з життя, оживає й увесь схил пагорба вкривається спалахами, подібними до зірок, культурних зірок. Тут можна впізнати залишки книжок, море журналів, в яких приховуються фотографії, тексти й ідеї, так само, як і речі, що колись були в ужитку. І так відбувається з усім минулим, що перебуває поза цими ящиками, пляшками, мішками й іншими вмістилищами, якими колись розпоряджалися люди. Вони не втратили своєї форми, вони не відмерли, коли їх викинули, а зберегли в собі уламки життя, що й досі жевріє в них»⁶⁴⁵.

Така утопія плекає надію, що життя сильніше за смерть, що людські прояви міцніші за силу руйнування. Однак силу життя Кабаков відкриває під тиском його заперечення. Під цим тиском зміцнюється контрпам'ять, унаслідок якої може з'явитися щось нове. Тож стає зрозумілим, чому митець у тоталітарній державі так самовіддано присвятив себе роботі з пам'яттю. Наступне речення знову дозволяє схопити це кредо: «В таких місцях відкривається відчуття всеохопної космічної природи, справжньої екзистенції. У жодному разі не відчуття покинутості та відмирання, а навпаки, відчуття повернення, революції життя. Адже доки десь існуватиме пам'ять про життя, все знову зможе повернутися до життя. Ця пам'ять вміщує все, що колись було пережите, у слогадах»⁶⁴⁶.

На Заході й Сході в літературних текстах та інсталяціях сучасне мистецтво відкрило відходи. За допомогою своїх архівів відходів, власного притулку для забутого й відкинутого, автори й митці створили культурну контрпам'ять. Це мистецтво пам'яті успадко-

⁶⁴⁴ Kabakow, Groys, S. 115.

⁶⁴⁵ Kabakov, Garbage Man, p. 141–143.

⁶⁴⁶ Ilya Kabakov, з: «The Apology of Personalism in the 1960's», у: The Garbage Man, p. 143.

вусе чимало від *ars memorigativa*, методи якого воно слухняно копіює. Воно також іде слідом за *ars oblivionalis*⁶⁴⁷, оскільки йдеться про нове парадоксальне мистецтво, яке пригадує забуття.

3. Енциклопедія мертвих – Данило Кіш

Пошук слідів, який здійснює Едипа Маас, героїня роману Пінчона «Оголошується лот 49», вказує на взаємозв'язок між культурною пам'яттю, налагодженими комунікативними каналами, комерційними медіями та новими технологіями зберігання. Хоча можливості запису, особливо у разі звуку й образу, стають дедалі ближчими до життя, а умови зберігання – дедалі економічнішими, водночас стає також зрозумілим, що суттєве в людському житті не потрапляє до запису та й взагалі не може бути записане. Адже й щодо людських свідомості та пам'яті й великою мірою також щодо архіву слушним є те, що не все входить до нього, існують неусувні структурні механізми виключення. Борис Гройс, який цікавиться умовами постання нового, зосереджується при цьому на потойбічному щодо архіву як простору культурних інновацій. Його питання полягає в тому,

«наскільки ці архіви, якими ми володіємо, ці музеї, ці галереї, бібліотеки та фільмотеки й т. ін., охоплюють усе, що було вироблене в історії. Очевидно, що це не так, і поза цими і так неосязними архівами перебуває ціле море неісторичного, повсякденного, нерелевантного, можливо, незначущого, непомітного, того, що історично не береться до уваги. Це потенційний резервуар для нового. Для мене нове – це не той розвиток, що дискутується часом, а гра між тим, про що ми вже знаємо і що вже було прийняте до архіву, і тим, що залишається поза ним: незначним, не взятим до уваги. І цей вимір неісторичного, неархівованого, суто повсякденного ніколи не може зникнути. Життя кожного суспільства та окремого індивіда містить цей неартикульований, можливо, також непридатний до артикулювання вимір суто наявного»⁶⁴⁸.

Для Гройса неартикульований вимір суто наявного залишається суттєвим, незабутнім і невичерпним ресурсом мистецтва. Він цікавить його не як такий, у його власній недосяжній сфері, а як сировина та механізм мистецької інновації. Мистецтво, яке

⁶⁴⁷ Мистецтво запам'ятовування... мистецтво забування (*лат.*). – *Прим. ред.*

⁶⁴⁸ Boris Groys, Wolfgang Müller-Funk, «Über das Archive der Werte. Kulturökonomische Spekulationen. Ein Streitgespräch», у: Wolfgang Müller-Funk, Hg., *Die brechende Vernunft*, Wien 1993, S. 170–194, тут: S. 175.

пов'язане із завданням перманентної інновації, має постійно переходити межі між архівом і тим, що не підлягає архівації. Інновація — рух перманентного внесення до архіву, однак, за законами економіки, сфера «профанного» залишається невичерпною. Саме тому неможливо уявити світ, в якому все заархівовано. Чи не так?

Показове у цьому контексті оповідання сербсько-угорсько-єврейського автора Данила Кіша (1935–1989), який розробляє образ тотального архіву. Оповідання називається «Енциклопедія мертвих»⁶⁴⁹. На противагу енциклопедії живих цей твір присвячений забутому й неартикульованому вимірові існування. Кіш розробляє уявну бібліотеку, чії запилені томи присвячені винятково тому, що було вилучене з культурних архівів як незначуще. Як і Кабаков у своїх інсталяціях, Кіш у своїх оповіданнях конструює парадоксальну контрпам'ять, яка утримує все, що як суто наявне не піддається кодуванню й, отже, не може бути записаним, те, що, проминаючи, не залишає по собі жодного сліду. У такий спосіб Кіш спрямовує свій погляд по той бік архіву, намічаючи у парадоксальній борхесівській манері архів того, що не підлягає архівації.

Після короткого вступного пасажу в оповіданні посилюються риси фантастичного. Наприкінці дня засідань на конгресі представник сторони, що приймає, запрошує дослідницю відвідати їхню велику бібліотеку в Стокгольмі. Вже пізній вечір, і приміщення, в яке заходить жінка, виглядає фантастичною бібліотекою, схожою на царство мертвих. Потрібен дозвіл на прохід, з яким вона може пройти повз безмовного охоронця, потрапляючи до підземного світу, де на запилених, укритих павутинням полицях стоїть енциклопедія мертвих. Проект цієї інверсної енциклопедії полягає в тому, щоб надати тому, що залишається по той бік культурного архіву — невіддільному для прийому, мізерному, незначущому, ефемерному, — формат, звичний для архіву: інвентар, списки, реєстр, облік, опис, зібрання, хронологія — все це дбайливо надруковане й впорядковане разом у товстих фоліантах, які можна порівняти з книгами життя Кабакова. Друга назва оповідання «Все життя». Життя вперше стає цілим після смерті, яка підбиває підсумок днів, що спливали, «неначе потік часу вздовж річкового гирла» (54). В іншому тексті Кіш мріє про

⁶⁴⁹ Danilo Kiš, Enzyklopädie der Toten. Erzählungen, пер. з сербохорватської Івана Інаваньї, Frankfurt a. M. 1988, S. 43–74. За посилання на цей текст я дякую Барбарі Ган.
27-12-180

книги, які б він міг написати «і в яких все моє минуле і теперішнє були б порятовані через надання форми»⁶⁵⁰. Однак *все* життя ніколи не може стати предметом чийогось уявлення; ідея такого архівування — чиста утопія або кошмар. Вона ніколи не зможе навіть частково наблизитися до власне героїв історії, чії імена хоч і зареєстровані в культурній пам'яті, проте, завжди через радикальне скорочення, стилізацію й жорсткий відбір. В енциклопедії мертвих це відношення перевертається: життя тих, про кого ми майже нічого не знаємо, знаходить тут повноцінну документацію. Молода жінка, яка спробувала подолати смерть свого батька за допомогою подорожей та роботи, в цій бібліотеці духів віддається однієї ночі книзі життя або ж книзі смерті свого покійного батька. Гортаючи й перечитуючи сторінки, вона робить виписки, наскільки їй дозволяють це робити її змерзлі пальці.

Єгипетські книги мертвих містять важливе магічне та літургійне знання, яке померлі використовують у своїй сповненій небезпек подорожі до підземного світу, чому ці книги у великій кількості як супровідні речі клалися до поховань. «Майстер енциклопедії», як Кіш називає архіваріуса втраченого, так само здійснює релігійний проект: у час воскресіння кожен померлий повинен мати змогу за допомогою ретельно зібраних записів представити доказ неповторності свого прожитого життя: «Тому укладачі енциклопедії мертвих, цього величного пам'ятника різноманітному, наполягають на всіх подробицях, тому для них кожна людська істота священна» (57). Отже, енциклопедія мертвих — це пам'ятник унікальності та незамінності кожної з індивідуальних життєвих історій. З цієї перспективи життєвого по тойбіччя виводиться інша економіка інформації та непідкупна увага, що підриває усталені розрізнення між значущим і незначущим, так само як і між пригадуванням і забуттям. Оскільки життя залишається відкритим для тлумачення до самого кінця, логіка цієї програми записування передбачає те, «що в ієрархії подій людського життя немає нічого незначущого» (63). По той бік критеріїв відбору практично не існує межі як між продуктивним і непродуктивним, так і між досягненням і стражданням, гідністю і брудом:

«З погляду книги мертвих історія є сумою людських доль, зібранням ефемерних подій. Тому сюди потрібно внести кожний учинок, заре-

⁶⁵⁰ Danilo Kiš, *Shuhe. Gedichte und eine Betrachtung*. Ілюстрації Леоніда Сейки, в пер. Петера Урбана, Berlin 1997, S. 29. У цій книжці також можна знайти вірш Кіша «Сміттєзвалище» від 1966 р.

еструвати кожну думку, кожен живий подих, будь-які відходи, кожен гребок, повний трясовини, кожен рух, який зрушує цегляний уламок руїни» (64).

Педантичне *arg memorativa* цієї книги мертвих є фантастичним проектом. Воно артикулює потребу, яку не може виконати й не повинна виконувати жодна культура: спогад, слава й увічнення *кожного* прожитого життя! Тим самим заперечується як культурна, так і психічна необхідність у забутті. Забуття тут не постає як продуктивна можливість, а привінюється винятково до знищення. Те, що було забуто, є таким, неначе його й не було. Впадання в анонімність і забуття у подальшому нівелює життя; *воно було прожите намарне. Майстри енциклопедії працюють проти цього забуття. Вони передають до рук дочки, яка тонкими пальцями копіює досьє свого батька, доказ того, «що його життя не було зайвим, що в світі досі існують люди, які записують кожне життя й високо цінують кожне страждання, кожну людську екзистенцію. (Втішно, хіба ж ні?)» (73). Утім, читачі оповідання отримують від тексту не стільки втіху, скільки спонуку для думок, яка робить їх уважними до «гори негативної інформації» про забутих назавжди. Вони читатимуть енциклопедію мертвих як контрфактичну енциклопедію забуття, отримуючи при цьому відчутний присмак багатства й повноти *всього* життя як незаархівованого, як такого, що взагалі не підлягає архівації.*

Діаметрально протилежно тоталітарному мілітаристському державному архівові заснування цього зібрання даних керується не недовірою, наклепом і переслідуваннями, а біблійним бажанням бути записаним до Книги життя. Мормони, на яких посиляється Кіш у післямові, перетворили це бажання на гігантський технологічний проект. Вони поступово перебрали бухгалтерію від рук самого Господа Бога, і їхній мегаломанський проект набуває в Кіша рис кошмару. В гранітному масиві гірських пасом на схід від Солт-Лейк-Сіті прокладено величезний тунель і коридор, в якому знаходиться гігантський архів, надійно захищений за сталевими дверима, який має найкращі умови зберігання. «Тут зберігаються імена 18 млрд осіб, живих і мертвих, детально записані на плівки 1 000 250 мікрофільмів <...>. Кінцева мета цього потужного проекту – реєстрація всього людського роду на мікрофільм: як тих, хто ще живуть, так і тих, хто вже пішли до іншого світу» (210). За допомогою цієї тотальної пам'яті, яка постійно займається пошуком і реєстрацією, людство, індивід за індивідом, залишають свідчення про своє існування.

4. Бібліотека милості – Томас Лер

Існує своєрідний варіант енциклопедії мертвих Данила Кіша, де архів присвячений не повним особистим актам усіх біографій, а зібранню рукописів, що не потрапили до друку. В центрі роману Томаса Лера «Цвайвасер, або Бібліотека милості» перебуває людина, що відчуває панічний страх перед смертю, минушістю й забуттям і всіма силами душі прагне довговічності й безсмертя. Ще дитиною Цвайвасер завдяки піратському романові відкриває для себе магію літер, які вводять його до світу чутливих насичених сцен у гавані, хоча йдеться лише про чорні знаки на білому тлі. Коли він дізнається, що автор книги помер багато століть тому, для нього це цілковите диво.

«Одна-єдина людина може змінити й урятувати все, навіть останні краплі морських хвиль і залишки їжі, які юнга колись недбало кинув на палубу. Відстань від акуратних, вмішених у білу вічність паперу літер до його очей здавалася йому нескінченною. Він дивився на те, що було лише на відстані його власних рук і водночас в саму глибину часу. Те, що перебувало на цих сторінках, уже не можна було знищити»⁶⁵¹.

Зрозуміло, що після цього відкриття Цвайвасер намагається сам досягти безсмертя через авторство. Надруковане лишається в цьому світі, і його вже не можна усунути. Однак для того, щоб реалізувати це глибинне поривання до увічнення через письмо, він, на жаль, залежить від підтримки видавництва. І тут йому не щастить. Хоч би куди він поткнувся, він отримує свій рукопис з відмовою. Для того, щоб бути надрукованим, Цвайвасер десять років поспіль намарне веде приватну Троянську війну. Його програма заперечення смерті через письмо здійснюється лише посмертно, після того, як було надруковано один текст з його спадку. Це остання глава книги, що додана до роману як «епітафія», як надгробок на могилі нещасливого героя. У додаткові до тексту йдеться про іншу бібліотеку, бібліотеку Іншого, що кидає виклик як публікаційним стратегіям видавництв, так і критеріям відбору в архіві. Ця бібліотека збирає, впорядковує й консервує все, подане у письмовій формі. В листопаді 1997 р. ця інша бібліотека оприлюднює в газеті відкрите звернення про початок формування власних фондів. Усі роботи, які не знайшли видавця, говориться в оголошенні, радо вітатимуться тут. «Бібліотека не проводить розрізень. Щоденники, знехтувані енцикло-

⁶⁵¹ Thomas Lehr, *Zweiwasser oder die Bibliothek der Gnade*, Berlin 1993, S. 11.

педії, рекламні листівки, наукові розробки, записи снів, колекції афоризмів, жарти, памфлети, романи – та все інше, викладене у письмовій формі й недооцінене, знайде тут своє місце»⁶⁵².

Численні розрізнені рукописи мають бути не лише зібрані, впорядковані й законсервовані, а й також оприлюднені за допомогою новітніх методів електронної обробки, так щоб вони стали доступними для громадськості. В такий спосіб має постати «винятковий, абсолютно нейтральний другий мозок людства», звільнений від впливу інтересів, утисків і оцінок духу епохи. Пройшовши фазу становлення, в якій формується структура й система інституції, вирішивши проблеми, які постали у кризовий період під час експансії, бібліотека милості розквітає, чекаючи на свій 20-річний ювілей.

«Через відкритий шлюз Mater Libraria і далі продовжували надходити любовні листи й вірші, відхилені статті й сильно пошкоджені через недогляд рукописи романів, томи лірики, яку сприймали як хворобу, а також наукові роботи, фрагменти творів, розрізнені аркуші, в окремих випадках – навіть поодинокі речення, які здавалися геніальними, навіть якщо їх неможливо було продовжити. І далі всесвітня система милості архівувала й документувала кожне довірене їй паперове серце. Прийом і розповсюдження, проходження через всеохопні сітки та мозок інших людей, консервація, неначе фараона, аби дійти до світу нащадків, більше не були привілеєм, а натомість стали повсякденністю для мільйонів»⁶⁵³.

Ця мрія про необмежену довговічність і мільйонкратно розмножену славу виявляється, однак, безсилою. На тридцятому році свого існування «архів марнославіства для мільйонів» розвалився. Книгозбірня Цвайвасера припинила своє існування 9 листопада 2027 р. через пожежу, так само як і бібліотека в Александрії. Однак фонди бібліотеки не були спалені звичайним вогнем; її знищення сталося через вибух інформаційних мереж. Зненацька на моніторах терміналу замість запитуваної інформації з'явився символ вогню, який усього протягом кількох днів геть знищив нематеріальні фонди бібліотеки. Бібліотека милості пішла в нікуди так само таємничо, як і постала.

Створення цього необмеженого накопичувача пам'яті можна тлумачити у багатьох площинах. Насамперед бібліотека є візією

⁶⁵² Поп. Günther Stocker, Schrift, Wissen und Gedächtnis. Das Motiv der Bibliothek als Spiegel des Medienwandels im 20. Jahrhundert, Würzburg 1997. Я дякую Гюнтерові Штокеру за послання на роман Томаса Лера.

⁶⁵³ Lehr, «Zweiwasser», S. 354.

пораненої душі, сновидінням розчарованого автора Цвайвасера, який зазнав поразки зі своїм власним проектом бути опублікованим. Крім того, це сатиричне зображення бажання безсмертя індивідів за умов нової технології письма. Спроможність зберігання, що стрибкоподібно зросла завдяки електронним медіям, дозволяє кожному сподіватися дістати доступ до безмежної цифрової бібліотеки world wide web. Бібліотека милості, що відмовляється від будь-яких інформаційних фільтрів і критеріїв відбору, відображає бурхливе інформаційне море Інтернету, яке неможливо осягнути з будь-якої точки, а про те, щоб його контролювати, годі й казати, але при цьому залишається доступною та здатною до розширення в будь-якому місці. Бібліотека милості є повчальною алегорією, що показує, яким чином сьогодні взаємонакладаються дві культури: матеріальна культура письма, що породила прагнення до довговічності написаного й безсмертя імен, і електронна культура письма, в якій велику роль відіграє насамперед прагнення до необмеженої участі, віртуальної присутності та цілковитої доступності.

5. Лава та сміття – Дурс Грюнбайн

У березні 1998 р. в «Франкфуртер Альгемайне» з'явився репортаж із Лос-Анджелеса поета Дурса Грюнбайна, який починався такими словами: «Лос-Анджелес. Це місто є лобовою атакою проти пам'яті. Його розгалужена територія, що наводить жах на урбанологів, а істориків змушує заїкатися, є діаграмою амнезії, яка протягом століття пронеслася по всьому земному шару. Мало що залишилося від останніх п'яти років, магічного циклу інвестицій і рецесії. "History is five years old"⁶⁵⁴, – говориться у каліфорнійському прислів'ї»⁶⁵⁵.

Місто на крайньому західному кордоні США, яке колись було символом вибуху та пафосу невтомного поновлення, у цьому тріумфі нового забуло про старе. Грюнбайн сприймає метрополію крізь призму фантастики як місто духів і померлих. На місці вуличних прорізів і рядів будинків він бачить гігантський цвинтар із похованнями, мавзолеями та надмогильними плитами. «Оскільки саме смерть є тією особливо короткочасною, підступною формою згасання, що панує тут над усім». На краях

⁶⁵⁴ Історії лише п'ять років (англ.). – Прим. ред.

⁶⁵⁵ Durs Grünbein, «Aus der Hauptstadt des Vergessens. Aufzeichnungen aus einem Solarium», у: FAZ, Bilder und Zeiten vom 7.3.1998, Nr. 56, 1.

цього некрополя вивищуються придбаний ще вчора й відбракований уже сьогодні домашній скарб у контейнерах зі сміттям. Однак справа не доходить тут до нашарувань, які пізніше могли би бути розкопані археологами, оскільки поліцейські дбають про чистоту, збираючи «білими рукавичками в пакети розкидані навколо частини мертвих тіл і шасливі знахідки». Вимір часової довговічності, який люди втратили в цьому місті, компенсаторно виринає в іншому місці: у консервувальних речовинах, що додаються до продуктів, а також токсичних речовинах, що затримують процеси псування.

Вірш під назвою «Бульвар Сансет» Грюнбайн доповнює прозовою візією. Вона звучить як «Тіволі всюди, Рим – ніде» і: «Сюди приходять за забуттям, за фантазіями». Забуття й фантазія, втрата історії та Голівуд виявляються пов'язаними тут в єдиний контекст. Оскільки для Грюнбайна зовсім не випадково, що «столиця забуття» водночас є центром колективного виробництва снів, в якому «садівники каліфорнійського райського саду та будівельники повітряних замків <...> заробляють свої гроші на замилуванні очей і масажі душі».

Літературна оптика фантастичного занурена своїм корінням в гіркоту та меланхолію особистості. Тож зберігатися може лише той, хто не втратив старий світ після того, як висадився в Міжнародному аеропорті Лос-Анджелеса. Протиставлення США та Європи як «культури забуття» і відповідно «культури пам'яті» має довгу історію, однак при цьому ідеться про топос, який дедалі більше посилюється як з американського, так і з європейського боку. Те, як Грюнбайн витлумачує власні походження та позицію, впливає з іншого тексту, котрий торкається одночасно таких тематик, як культура, пам'ять, забуття та відходи, і за своєю структурою є незрівнянно складнішим. Ідеться про роздум про дві вкрай різні гори: Везувій біля Помпеїв і сміттєзвалище поблизу Дрездена⁶⁵⁶. Грюнбайн проводить паралель між обома горами, яку найкраще можна було б описати за допомогою Бенямінового поняття «діалектичний образ». У роздумі Грюнбайна сміттєзвалище біля Дрездена перетворюється на інвертоване відображення Везувію: коли розливається лава, ховаючи під собою сусідні будинки й храм, з будинків Дрездена викидають сміття,

⁶⁵⁶ Durs Grünbein, «Etwas wird dem Strom der Dinge entrissen», у: FAZ vom 27. Mai 1994, Nr. 121, S. 33. Я дякую Естер Зюндергауф за те, що вона витягла цю статтю з плину речей і переслала її мені.

що завантажують у ваговоз і звозять до найближчого місця, що протягом років і десятиліть встигає перетворитися на високу гору. Якщо за давніх часів лава текла від гори до міста, то зараз сміття витікає з міста на гору. Накладаючи одна на одну обидві ці події в діалектичному образі, Грюнбайн відкриває приголомшливий взаємозв'язок між архівом і сміттям, між виверженням і консервуванням.

Помпеї та Дрезден жертвують обома образами на користь культурної пам'яті. Для міста біля підніжжя Везувію катастрофічна руйнація збіглася з довготривалим консервуванням. Те, що осіло в насипах і застиглій лаві, випало з циклу становлення й зникнення, оновлення й падіння, набувши властивості незмінного. Отже, насильницька смерть стала передумовою для збереження фрагментів із життя цього міста в латентній пам'яті, у просторі пам'яті, з якого їх пізніше знову змогла звільнити археологія XVII ст. Цей катастрофічний взаємозв'язок між умовами смерті й пам'яті є для Грюнбайна також образом пам'яті мистецтва, що протистоїть кон'юнктурним циклам виробництва товарів і ритмів інновації й антикваризації і що водночас радше «відповідає хвилям падіння та винайдення, седиментації й археологічних розкопок. У таких припливах і відпливах переривчасто перебігає історія мистецтва».

Гору на околицях Дрездена Грюнбайн називає «штучним Везувієм», а сміття, яке на неї вивантажується, — «іншою лавою». Ця гора приховує в собі залишки спожитого життя та реліктів, які разом зі своїми контекстами втратили також своє значення. Подібно до інформаційного банку для втраченого Едипи, подібно до напівживої гори сміття біля Москви та Києва у Кабакова, вона є контрпам'яттю на противагу матеріалізованому забуттю для всього відкинутого й покинутого. І навіть більше. Оскільки під шарами сміття перебуває «остов із руїнами загиблого міста», барокових Помпеїв, старого Дрездена, який не став жертвою природної катастрофи, але був знищений під час Другої світової війни, залишки історії пов'язані з регулярними викидами цивілізації. Штучний Везувій — це відокремлена пам'ять міста: «Сьогодні я знаю, що майже кожне велике місто має власний Везувій. Сучасні вулкани є величезними насипами <...>. Час від часу вони замірюються задля контрудару, і тоді злива їхнього попелу випадає назад на поселення, і тоді вони виплескують отруту й відходи, забруднюючи ґрунтові води, і весь цей баласт речовини залишається на дахах».

У юнацькому віці Грюнбайн здійснив поїздку до гори зі сміттям, до овіяної мерзотним смородом скарбниці забутого й утраченого. Поет Грюнбайн надзвичайно захопився протиставленням гниття та вивітрювання, консервувальною лавою Везувію, яка подарувала шанси на виживання окремим фрагментам життя. Цінність збереженого в Помпеях так само, як і в Дрездені, змішується з множиною безповоротно втраченого, на задньому тлі «litter» проглядає «letter»⁶⁵⁷. Саме тому до його поезики, як на цьому наголошує Грюнбайн, належать

«як цивілізаційні відходи, так і лава, в якій консервуються перші миті, речі та жести, сцени та думки приголомшеного життя. Оскільки закон утримання форми, який протягом тривалого часу мав вулканічне підґрунтя, за доби модерну змінюється під тиском викидів товарів. Дешо виривається з потоку речей, вистигає й герметично запаковується. Відживши своє, воно так само виповнюється часом, якому бракує насамперед теперішнього, з яким він розпрощався. Коли вхід відмикають, звуки стають артефактами, рядки віршів виявляються капсулами, з яких випадають образи-думки. Те незначне, в яке пізніше встромлюються мотики, шітка розкопника, лопата сміттяря, стає матеріалом, з якого народжуються вірші».

Борис Гройс, який розглядав мистецтво з погляду інновації, розміщує його на рухливій межі між архівом і сміттям, між наповненим значенням і беззмистовним. Натомість для Грюнбайна, котрий розглядає нове в тісному взаємозв'язку з віджилим, між архівом і сміттям, лавою та відходами, спостерігається таємнича схожість, яка полягає в тому, що обидва вони відкололися від теперішнього й існують у латентному часі. Те, що випало з кола використання, так само перебуває поза сучасністю, як і те, що застигло за законом мистецького утримання форми й при цьому «випало з потоку речей». Взаємонакладення Везувію та сміттевої гори у Грюнбайна парадоксально виявляє те, що протилежності занепаду й оформлення сходяться. Оскільки для нього час мистецтва полягає не у стабільній тривалості, а у «хвилях втрати й віднайдення», пригадування й забуття не виключають одне одного в цьому образі-думці культурної пам'яті.

⁶⁵⁷ Сміття... лист, літера (англ.). — Прим. ред.
28-12-180

ПІДСУМОК: ДО КРИЗИ КУЛЬТУРНОЇ ПАМ'ЯТІ

Форма та якість культурних просторів спогаду, наскільки це стало зрозумілим з попередніх сторінок, визначаються як політичними та соціальними інтересами, так і змінами технічних медій. У першій частині, присвяченій функціям пам'яті, простори спогаду постали перед нами у подвійній формі: як обжита «функціональна пам'ять» і як необжита «накопичувальна пам'ять». З одного боку, простори спогаду постають через часткове висвітлення минулого, коли його потребує індивід або група задля смислоутворення, заснування ідентичності, орієнтації в житті, мотивації власних дій. Такі спогади, пов'язані з індивідуальними або колективними носіями, формуються принципово перспективно; у певний момент теперішнього висвітлюється відрізок із минулого таким чином, що він звільняє горизонт майбутнього. Те, що відбирається для спогаду, завжди профілюється межами забуття. Сфокусоване й зосереджене пригадування обов'язково містить у собі забуття, оскільки, знову звертаючись до образу Бекона, решта простору затемнюється, коли свічку переміщують у куток⁶⁵⁸. Цей «обжитий» простір спогаду стоїть на заваді історичній концепції часу, в якій наголошується на «відокремленні минулого й майбутнього» (Дж. Ритер) або «зазорі між досвідом і очікуваннями» (Р. Козеллек). Поряд з історичним досвідом часу, який виходить із того, що починаючи від Нового часу минуле й майбутнє, простір досвіду та горизонт очікування дедалі менше пов'язані одне з одним, існують простори спогаду, в яких очікування майбутнього в жодному разі не відокремлене від образів минулого, але підштовхуються й забезпечуються певними історичними спогадами.

Можливість записувати більше, ніж може зберегти в собі людська пам'ять, призвела до порушення рівноваги на теренах культурної пам'яті. Обшир пам'яті та потреба у спогаді були відокремлені одне від одного й відтоді так і не були врівноважені, оскільки у письмових суспільствах провідне місце посідає не збереження пам'яті, а вибір і плекання цінних спогадів. Книгодру-

⁶⁵⁸ «When you carry the light into one corner, you darken the rest», Bacon, *Advancement of Learning*, I, IV, p. 6.

кування та нові медії невинно розширювали можливості збереження письма й разом із цим – надзвичайно посилили розрив між обжитими і необжитими, між наповненими і спорожніми просторами спогаду. Те, яким чином осмислюється цей зв'язок, є питанням темпераменту: чи як невидимий і важкий тягар, який обтяжує життя, чи як резервуар можливостей, альтернатив і досвіду чужого, який релятивізує сучасність з її домаганням абсолютності. Як рівномірно висвітлений простір функціональна пам'ять може набувати форми тезауруса, освітнього канону або пантеону. Як неодмінний предмет між навчанням і тлумаченням вона закладається для того, щоб бути переданою наступному поколінню. Крім того, вона зміцнюється завдяки повторенню основоположних ритуальних поминань, які підтримуються за допомогою відповідних свят і календарних дат. Натомість необжита накопичувальна пам'ять утворює невідчутний, неозорий у своїй тотальності простір пам'яті, управління яким переходить до рук фахівців. Архіви можуть бути організовані і як функціональна пам'ять, і як накопичувальна пам'ять; у першому випадку вони містять документи та докази, які зміцнюють легітимні засновки ustalених владних стосунків, у другому – ховають в собі потенційні джерела, що являють собою засновки історичного знання в культурі. Як потенційний простір спогаду, що лежить довкола невеликого осередку обжитої функціональної пам'яті, звільнені сховища знання підготовлюють резервуар для можливих, але ще неактуалізованих приводів для спогадів і разом із цим шанси відновлення, внаслідок чого знову зникають образи того, що до цього коротко та ясно називалося «минулим». В залежності від способу постановки питання у цьому сховищі знання можна вбачати цвинтар інформації або матеріали на користь іншої дійсності, що становить конкуренцію статус-кво ustalених відносин.

Поряд з активною, завжди наявною функціональною пам'яттю та накопичувальною пам'яттю, що може стати потенційно доступною, існує, як відомо, ще й третій вимір, надзвичайно важливий для динаміки культурної пам'яті, а саме – «забуття як зберігання» (Ф.Г. Юнгер), в якому нівелюються розрізнення між поняттями пригадування й забуття. При цьому йдеться про сліди, залишки, релікти та відкладення минулого часу, які досі лишаються доступними, але (переважно) такими, що втратили значення, стали невидимими. Те, що належить до фізичної або духовної недоступної латентної пам'яті, може бути наново відкрите, витлумачене й уявно прожите наступною епохою. Така

якість, як «глибина» просторів спогаду, забезпечується не лише завдяки *перезапису* як у разі накопичувальної пам'яті, а також через перманентне *зберігання* того, що стало непотрібним і непомітно відкинутим, і саме ця глибина не лише уможливорює ренесанси та реанімацію, а й підживлює уявлення «культурного позасвідомого». Крім того, ця багатошарова структура дозволяє прояснити значущість культурного сміття та відходів для історичної науки й мистецтва.

У другій частині стає зрозумілим, що структура та консистенція культурних просторів спогаду великою мірою визначається матеріальністю їхніх медій пам'яті. Протягом тривалого часу письмо слугувало «прозорим» медіумом, який без жодних утрат забезпечував понадчасове та понадпросторове консервування минулого «духу». На противагу прославленій гуманістами Ренесансу транспарентності письма, у XIX і XX ст. чинності як медіум культурної пам'яті набула чіткість образу з його особливою близькістю до позасвідомого завдяки таким якостям, як згушення й амбівалентність. Тому щодо передання через образи було висунене припущення, що йому на відміну від традиції, пов'язаної з текстами, притаманні неврівноваженість, неконтрольованість, ефективність і, можливо, також певні форми «безпосередності». На противагу письму й образу людське тіло є іншим медіумом запису, яке в наведених вище прикладах виявляє особливі форми недоступності (у випадку травми) та ненадійності (у випадку «хвибних» спогадів). І знову ж таки на відміну від таких мобільних медій передачі, як письмо й образ, такий медіум пам'яті, як місце, зазначається стійкою нерухомістю. Воно становить чутливу й тривку основу для минулих спогадів, ніс без пупс, тут без тепер, що не зображує й не репрезентує, а натомість більш-менш емфатично маркує сліди відсутнього.

Завдяки розвиткові систем запису, що, крім мови, кодують оптичні й акустичні сигнали, простори спогаду розширились у зовсім нових напрямках. Крім письмових документів і зображень, архіви містять також велику кількість фотографій, звукових і відеозаписів, які набагато диференційованіші стосовно документування минулої реальності, але при цьому значно вразливіші з погляду їхньої стабільності у довгостроковій перспективі. Завдяки подальшому прискоренню засобів сортування та пошуку нові носії інформації уможливлюють дедалі ефективніше управління інформацією, проте водночас стійкість інформаційних носіїв драматично зменшується. Вони мають дедалі коротший термін екс-

плуатації, ставлячи архіваріусів перед новими проблемами консервування. Внаслідок останніх метаморфоз культурний простір спогадів став схожим на цілком автоматизований комп'ютерний мозок, який самостійно управляє своєю інформацією й оновлює її за певними програмами. В зв'язку з цим напрямом розвитку технологій зберігання такі антропоморфні категорії, як пригадування та забуття, видаються дедалі менш доречними. При цьому *arg*-сторона, технічне опанування пам'яті, стає самодостатньою завдяки *vis*-стороні, неконтрольованим психічним енергіям.

З вибухом епохи цифрових технологій добігає кінця не лише доба книгодрукування, а й ера матеріального письма загалом. Річ не в тім, що більше нічого не друкується і не пишеться; ці форми культурної практики залишаються незамінними у багатьох сферах. Однак на порозі нових медійних технологій уперше стає очевидною «історичність» старих фаз. Це стосується насамперед культурних інтерпретацій, якщо не сказати, метафізики письма. Якщо колись завдяки надзвичайній стабільності в часі вона збудила у західній культурі волю до світської довговічності, то сьогодні вона поставлена під сумнів через плінний рух цифрових потоків. *Трансісторичне* (*transhistorisch*) підштовхується *швидкоплинним* (*transitorisch*). Такі давні й водночас провідні метафори письма, як слід, знак утраченої присутності, який очікує на розшифрування, непомітно розчиняються в знаках цифрового письма. Ця переорієнтація вказує на вирішальну «зміну консистенції» просторів спогаду. Адже з матеріальним письмом був пов'язаний досвід глибини, заднього тла, седиментації та нашарування, який насамперед згущувався в уявленні про латентну пам'ять між відсутністю та присутністю. За електронних умов такі образи й уявлення навряд чи виправдані. Тим, що тут панує, є поверхня, за якою не приховується нічого іншого, крім урахованих станів і перемикань коду від 1 до 0.

Теза, що червоною ниткою проходить крізь усю книгу, полягає в тому, що від пригадування неможливо відокремити забуття, воно обов'язково бере в ньому участь і є його складовою. Це послідовне поєднання пригадування й забуття наприкінці знову виявляє себе в парадоксальній формі відходів, які тематизуються митцями та письменниками як незмінний архів. Звернення до відходів і забуття з метою пригадування не є неприйнятним у культурі, що від Нового часу програмно налаштована на інновацію і тому до країв виповнила смітники історії. Усе записане, як геніально висловився Емерсон, «неминуче потрапляє до прірви,

яку відкриває створення нового для застарілого». З цієї прірви відкинутого, віджилого й забутого митці змайстрували новий матеріальний архів, за допомогою якого вони нагадують суспільству про його витіснені травматичні засновки й тримають дзеркало перед соціальними процесами пригадування й забуття.

Із цими почасти заплутаними метаморфозами пригадування й забуття пов'язане останнє питання: чи є цифрове письмо все ще засобом пам'яті або ж радше засобом забуття? І чи не скасовує цифрове письмо водночас ідеал цієї книги, образ просторів спогаду? «As long as memory holds a seat / In this distracted globe»⁶⁵⁹, – говориться в цитованому раніше монолозі Гамлета. Це питання сьогодні актуальне як ніколи: скільки ще буде мешкати пам'ять у нашому світі розпорошення? Електронним медіям та їхньому потенціалові розпорошення, як ми знову переконуємося, не може протистояти жодна пам'ять: «Каскади образів аудіовізуальних медій навряд чи (ще) потребують активного пригадування. Політиці пам'яті комерціалізованої комунікації властиво те, що образи розраховані на серійність, яка посилює забуття, а не на високу оцінку пригадування. Пригадування, яке передбачає розрив у континуумі інформації, перетворюється на ненадійне та нетривке»⁶⁶⁰.

Ці речення змусили мене пригадати два тексти, які антропологічно витлумачують саме цей «розрив у континуумі інформації», який є «ненадійним і нетривким». Перший з них належить Гердерові, який вбачав початок мови в рефлексії, а останньої, своєю чергою, у спроможності пригадати. Для Гердера ця здатність була так само наймовірною й саме тому мала антропологічне значення. Замість інформаційного континууму або Інтернету Гердер говорив про «океан відчуттів» і «піднесений над землею сонм образів», проти яких людина вибудовує простір своєї пам'яті:

«Людина виявляє здатність до рефлексії, коли її душа почувається настільки вільно, що вона проходить крізь увесь океан відчуттів і відтінків, затримуючись, так би мовити, на кожній хвилі, спрямовуючи на неї свою увагу, і здатна усвідомлювати напрямок своєї уваги. Вона виявляє здатність до рефлексії, коли у сонмі образів, що проходить крізь її відчуття, вона зосереджується на моменті пробудження, добровільно утримуючи один із цих образів, тихо й лагідно беручи його

⁶⁵⁹ «Допоки пам'ять житиме у цій розбитій кулі». «Гамлет», I, 5.

⁶⁶⁰ Siegfried J. Schmidt, *Die Welten der Medien. Grundlagen und Perspektiven der Medienbeobachtung*, Braunschweig / Wiesbaden 1996, S. 68.

до уваги, виокремлюючи при цьому ознаки, які належать саме цьому предметові, а не іншому»⁶⁶¹.

Для Гердера «розважливість», яку він називає родовим поняттям для спогаду та рефлексії, є фундаментальною здатністю, «характерною і суттєвою» для роду людського й походить одночасно від мови, рефлексії та культури. Розважливість продукує простори спогаду, які протистоять плинові подій як складок, порожнеч і шарів, розвиваючи здатність затримки, резонансу, повторення, відновлення й оновлення. Щодо цього можна заперечити, що розважливість передує сприйняттю і що сьогодні наше сприйняття дедалі більшою мірою зумовлене медіями. Саме тому втішно чути, що пригадування, ймовірно, усе ще має щось спільне з перериванням потоків, затримкою та закріпленням образів і знаків. Гердер описав *активний* бік пригадування за допомогою таких актів, як зупинка й розмежування, помічання, збирання та затримування. Якщо спроможність до цієї форми розсудливості помітно знижується під впливом нових медій, то це ще зовсім не означає припинення спогаду. Щодо цього можна послатися на Ніцше, який через сто років після Гердера доповнив його опис розважливості пасивною стороною пригадування, мимовільним і вразливим спогадом: «Хіба не диво: миттевість, що так швидкоплинно з'являється й зникає, виринає з нічого і йде в ніщо, все ще повертається, неначе привид, порушуючи тишу пізнішої миті. Свиток часу невпинно розгортається в аркуш, що відпадає, тремтливо здіймаючись у повітря, — і зненацька повертається назад до людини. Тоді людина говорить “я згадую”, заздрячи звірові, який одразу забуває»⁶⁶². Отже, так стоять справи зі спогадом: навіть коли ми їм нехтуємо, він саме тому ще довго нас не відпускає.

⁶⁶¹ Johann Gottfried Herder, «Abhandlung über den Ursprung der Sprache» (1772), у: Frühe Schriften 1764–1772, hg. v. Ulrich Gaier, Bibliothek deutscher Klassiker, Frankfurt a. M. 1985, S. 722.

⁶⁶² Friedrich Nietzsche, «Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben», у: Sämtliche Werke, Band I, S. 248 f.

ІМЕННИЙ ПОКАЖЧИК

- Август 48, 329
 Августин 106, 176, 177, 188, 268
 Аверкамп Ансельм 35
 Александр Великий 46, 48-50,
 95, 130-132, 134, 205, 326, 327,
 332
 Альбвакс Морис 9-11, 142-144,
 146, 148, 153, 174, 267, 271,
 289
 Амброзій 40
 Андерсен Ганс Христіан 408
 Андерсон Бенедикт 51, 84, 92
 Анішет 271-273
 Аполлодор 257
 Аретіно 52
 Аристотель 37, 161, 169, 223, 258,
 305
 Аріосто 46, 47, 65
 Арман 408, 413
 Ассман Аляйда 11-15, 19
 Ассман Ян 11-13, 19
 Ашурбаніпал 378, 381

 Бараш Моше 200
 Барт Ролан 229, 232, 235, 278
 Бауді Герхард 258
 Бахофен Йоган Якоб 184, 239,
 240, 242, 341, 391
 Бекер Юрген 232
 Бекет Томас 64, 324
 Бекон Френсис 203-209, 214, 217,
 218, 232, 366, 393-395, 426
 Бембо П'єтро 48
 Бендер Джон 99
 Беньямін Вальтер 153, 166, 174,
 175, 180, 182, 186, 187, 333, 354,
 356, 402, 403, 423
 Бергсон Анрі 302, 303, 306

 Бері Ричард де 197
 Берк Пітер 150, 333
 Берндт Райнер 128
 Бертон Роберт 209, 212, 213
 Біондо Флаві 64
 Бістиччі Веспасіано да 183
 Блейк Вільям 22
 Блум Гарольд 369
 Блюменберг Ганс 83
 Бодлер Шарль 238, 239, 403, 405
 Болтанські Кристіан 393, 395,
 396
 Болтон Едмун 59
 Борджіа 244
 Борст Арно 330
 Борхес Хорхе Луїс 162, 168
 Ботічеллі 249-251
 Браун Вільям 167
 Браун Томас 21, 99
 Брейєр 296
 Бретоне Маріо 158
 Бродель Фернан 156
 Брок Базон 353, 359
 Брокер Макс 381
 Бруно Джордано 261
 Брут 62
 Буркгардт Якоб 222, 234

 Вагнер Моніка 378
 Вайлд Оскар 261
 Вайнрих Гаральд 21, 73, 108, 159,
 160, 185, 222
 Вайс Петер 349, 350
 Вайт Гейден 155
 Валла Лоренцо 58, 155, 210
 Вальзер Мартин 291
 Ван Гог 407, 408
 Варбург Абі 167, 184, 224, 234,

- 240-242, 244, 246, 255, 256,
354, 378, 390-392
- Вебер Джонатан 347, 352
- Велбері Девід 99
- Венцель Хорст 56
- Вергілій 48, 52, 110
- Вернер Гендрик 186, 293
- Вікенберг Ернст-Петер 19
- Віко Джамбаттіста 38, 39, 241
- Вільям Завойовник 64
- Він Ліман 311
- Вінд Едгар 241
- Вольф Криста 266
- Воннегут Курт 302-305, 307, 308,
315
- Вордсворт Вільям 25, 27, 43-45,
97, 98, 101, 103, 104, 110-116,
119-123, 164, 188, 218-220, 334,
342, 366, 388
- Вуд Роберт 196, 221
- Вулф Вірджинія 25, 170
- Г'юм Девід 104, 108-110, 112, 114
- Гавер Джон 53
- Галеві Єгуда бен 130-135
- Гален 37
- Гаммерштайн Оскар 162
- Ган Барбара 67, 417
- Гартвіх Вольф-Даніель 325
- Гартман Джефрі 317
- Гаузер С'юзен 407
- Гегель Георг Вільгельм Фридрих
178, 180, 182, 201
- Гейне Генріх 28, 49, 53, 124, 129-
136, 140, 324, 325
- Геллерт 341
- Гем Ян Давідс де 206
- Гемінгвей Ернест 303, 317
- Гемпден 68
- Генріх IV 81, 88
- Генріх V 73, 74, 81-83, 86, 90, 91,
93, 95
- Генріх VI 94
- Генріх VII 84
- Генріх VIII 63
- Гердер Йоган Готфريد 99, 124,
190, 241, 317, 430, 431
- Гермлін Стефан 293, 294
- Геродот 60, 83
- Герцог Рейнгардт 254
- Гіні Шеймас 175
- Гітлер Адольф 344, 355
- Гоббс Томас 106, 114
- Гобсбаум Ерик 84
- Гоголь 414
- Голл Едвард 83, 86
- Гомер 47-50, 52, 58, 110, 129-131,
133, 140, 182, 203-205, 297
- Гораций 52, 57, 192, 193, 203, 206,
211
- Горн Ева 342
- Готорн Натаніель 320, 321, 344,
346, 347
- Гофмансталь Гуто 296-299, 301
- Григорій Великий 41
- Гуго Сен-Вікторський 124-129,
139
- Гукер Ричард 57
- Гульм Т.Е. 190
- Гупта Ахіл 339
- Гуссерль Едмунд 201
- Гьольдерлін Йоган Фридрих 115
- Гьорес Йозеф 180
- Гюзер Ремберт 367
- Гадамер Ганс-Георг 202, 203, 209,
219
- Гамбетта Леон Мішель 78
- Гелнер Ернст 92
- Герц Йохен 393
- Геснер 213
- Гете 22, 64, 184, 190, 254, 282,
318, 319, 328, 342, 344, 345
- Гілпін Вільям 334
- Гіс Константен 239
- Гланк Томас 409

- Голдман Штефан 43, 44
 Грей Томас 65-68, 340
 Гретер Райнгольд 380
 Гримм Якоб 39
 Гринблатт Стивен 190, 191
 Гройс Борис 359, 364, 409, 410, 416, 425
 Грос Йоганес 78
 Грюнбайн Дурс 422-425
 Гутенберг 129, 377, 380
- Данте 57
 Дарвін 241
 Дарій 49, 124, 129-131, 134, 135, 140
 Д'Арк Жанна 76, 91
 Де Квінсі Томас 153, 163-167, 172, 183, 188, 235, 238, 244, 264
 Декарт 105
 Деррида Жак 165, 191, 359, 360, 361, 367-370
 Джеферсон Томас 212
 Джойс Джеймс 231, 238, 251, 253, 255, 406
 Джонсон Семюел 103
 Динер Ден 144
 Діагор 394, 396
 Дойч Карл 147
 Докгорн Клаус 115
 Драйден, 103
 Дройзен Й. Г., 100
 Дю Белле 210
 Дюшан Марсель 248
- Еврипід 50, 90, 297, 298, 301
 Едвард III 83
 Едвард IV 72
 Едвард Чорний Принц 83
 Еліот Джордж (Еванс Мері Енн) 158, 176, 189, 254
 Еліот Томас Стернз 25, 168, 323, 324
 Елюар Поль 365
- Емерсон Р.В. 216, 306, 429
 Ентин Мері 269-271, 286, 290, 291, 294
 Еразм 99
 Ерл Астрид 10, 11
 Ернст Ульрих 20
 Ескулап 183
 Ехнатон 258
- Єйтс Вільям Батлер 243, 244, 249
 Єлена 325
 Єлизавета I 61, 62
- Жане 296
- Заксль Фриц 241
 Залмон Наомі Тереза 396-400
 Заркіс 392
 Звево Італо 26
 Зигурдсон Зіґрид 376, 378, 381-386, 388
 Зиммель Ернст 167, 264
 Зонтаг С'юзен 166, 290
 Зцабо Мате 150
 Зюндергауф Естер 423
- Ілліч Іван 128, 129
 Іоанн з Солсбері 127
 Ісменій 326, 332, 342
- Йейте Френсис 35
 Йосип 52
- Кабаков Ілля 409-411, 413-415, 417, 424
 Кадм 332
 Казобон 210
 Какстон Вільям 60
 Канной Філіп де 328
 Кардано Джероламо 45
 Карлайл Томас 81, 220, 221
 Карус Карл Густав 234

- Карутерс Мері 126
 Кастильйоне 48
 Катон 66, 68, 331
 Квіндо Ілка 280
 Квінтіліан 43, 125
 Кемден Вільям 64
 Керрол Льюїс 406
 Кіт Томас 58
 Кіфер Ансельм 376-382, 384, 386, 388
 Кіш Данило 416-420
 Клавдій 52
 Кластре П'єр 262
 Клемансо 78
 Клюгер Рут 178, 186, 187, 275, 276, 348, 350-352
 Козеллек Райнгард 23, 56, 145, 233, 355, 426
 Колль Гельмут 353
 Колонна Джованні 329, 330, 335, 336
 Кольридж Семюел Тейлор 87, 108, 111, 115
 Конрад Д'єрль 265, 274
 Константин Великий 58, 325
 Конце Вернер 180
 Коплін Альберт, див. Анішет 271
 Кох Гертруда 235
 Крамер Джейн 352
 Крафт Андреас 19
 Крейцер Георг Фридрих 391
 Крет'єн де Труа 110
 Кройцен 341
 Кромвель 66, 68
 Крювз Фредерік 283
 Ксенократ 331, 342
 Кублер Джордж 335
 Кульбертсон Роберта 280
- Лак'єр Томас 67
 Лауб Дорі 291-293
 Лауретис Тереза де 69
 Лахман Ренате 35
- Леланд Джон 63, 64
 Лелій 331
 Лем Чарльз 217, 242, 243
 Ленджер Лоуренс 274, 278
 Леонардо да Вінчі 243, 248, 306
 Лер Томас 420, 421
 Ліотар Жан-Франсуа 188, 277-279, 393
 Ліпсій Юст 328, 329
 Локк Джон 104-110, 120-122, 145
 Лотман Юрій 28
 Лофтус Елізабет 285
 Лукіан 52, 195
 Лукман Томас 154
 Ляйбніц Готфрід Вільгельм 108
- Макиавеллі 77
 Маколей Томас Бабінгтон 85
 Мальро Андре 375
 Ман Поль де 118, 367
 Маргарита 77
 Мартин Йохе 49
 Меценат 48
 Міллер Норберт 338
 Мільтон Джон 53, 66, 68, 203, 208, 209, 213, 219, 232
 Монтень 21, 282
 Мор Томас 80
 Мортімер 77
 Мюллер Гайнер 27, 31, 185-187, 293, 294, 354, 376, 393
 Мюллер Ян-Дирк 56
- Надь Імре 150
 Неш Томас 60, 61, 63
 Нідеркірхнер Кете 353
 Нікітіна Наталя 410
 Нітгаммер Луц 152, 153, 233, 253, 287-289
 Ніцше 36, 71, 72, 82, 83, 87, 89, 139, 141, 142, 144, 145, 177, 178, 185, 188, 228, 253-255, 261-264, 274, 282, 302, 306, 354, 377, 391, 431

- Нора П'єр 20-22, 24, 25, 27, 143, 144, 155, 156, 233, 327, 356, 357
 Нотебоом Сейс 381
- Овідій 52, 193, 195
 Оксле Отто Герхард 40 56
 Олік Дж. 10, 11
 Орвел 151, 152, 228
 Остер Пол 405, 407
- Павсаній 332
 Палішш Петер 93, 94, 112
 Пвар'є Анна 376, 384-388
 Пвар'є Патрик 376, 384-388
 Пейтер Волтер 243, 244, 246-249, 256, 306
 Перикл 50
 Персій 21
 Петрарка 182, 327, 329, 330, 333, 335, 336, 342, 349
 Петті Джордж 53
 Пізон 331, 335
 Піндар 110
 Пінчон Томас 227-229, 416
 Піранезі Джованні Баттіста 335-337, 339, 342
 Пірс Чарльз Сандерс 223
 Платон 20, 159, 160, 184, 187, 196-198, 201, 202, 205, 206, 223-226, 236, 258, 264, 278, 331
 По Едгар Алан 186, 338-340
 Полемон 331, 342
 Полідор Вергілій 76
 Поліціано 183
 Пом'ян Кшиштоф 31, 52, 59, 60, 154, 349, 401
 Прос Гарі 150
 Пруст Марсель 26, 97, 114, 153, 164, 166, 167, 173-176, 178, 188, 222, 248, 249, 255, 257, 263, 264, 288, 295
- Рабле 98
 Ранке Леопольд фон 233, 234
 Рапард Антон ван 407
 Рейган Рональд 353
 Ренан Ернест 69
 Ренер Урсула 245
 Ретцер Арно 146
 Ритер Дж. 426
 Ричард II 77, 80, 82, 84, 88, 96, 97
 Ричард III 75, 76, 80, 84, 194
 Ричард Плантагенет 77
 Ричль Дитрих 146
 Роггіш Петер 93-95, 97
 Роде Ервін 391
 Роджерс Ричард 162
 Ротшильд Соломон 132
 Руссо Жан-Жак 201, 268-270, 286
 Рушді Салман 294, 295
 Рюзен Йорн 19, 154, 155
 Рюруп Рейнгард 354
 Рютерс Моніка 269
- Савінінь Фридрих Карл фон 239
 Саркісянц Емануель 181
 Сведенборг Емануель 308
 Свіфт Джонатан 209, 214-216, 228
 Себеок Томас 370
 Семон Ричард 224, 390
 Сервантес 21
 Сеттис Сальваторе 19
 Сикар Патрис 128
 Силко Леслі Мармон 308, 315, 316, 321, 403, 405, 411
 Симонід Кеоський 27, 34, 42-45, 257, 377
 Скалігер Жозеф Жюст 213
 Скотт Вальтер 339
 Сократ 160, 161, 197
 Соссюр Фердинанд де 201
 Спевсіпп 331

- Спенсер Едмунд 48, 50, 58, 61-64, 110, 130, 168, 169
 Старобінські Жан 269
 Стаций 52
 Стекгауз Томас 242
 Стірлін Гель 283
 Сципіон 331

 Тауб Якоб 162
 Тейлор Чарльз 105
 Теофраст 403
 Томазин з Цирклеру 113
 Трабант Юрген 38
 Тутанхамон 172
 Тюдори 63, 83-86, 88

 Уарте 21
 Узенер Герман 391
 Успенський Борис 28

 Фергюсон Джеймс 339
 Фома Аквінський 57
 Форстер Едвард Морган 124, 136, 138-140, 168
 Фреверт Уте 287
 Фрідріх II 325
 Фройд 116, 153, 165-167, 171, 172, 174, 182, 185, 188, 237, 253-255, 264, 277, 282, 296, 354, 361, 390
 Фуко Мішель 230, 363, 364

 Цезар 64, 66, 68, 84, 95, 194, 195, 205, 329
 Цицерон Марк Тулій 36, 42, 43, 45, 60, 66, 68, 83, 236, 257, 317, 318, 327, 331, 335, 342, 349

 Чепмен Джордж 204
 Читік Вільям 187
 Чосер Джефрі 51-53, 57, 58, 324

 Шарко 296
 Шахадат Шама 409
 Швайтцер Йорг 146
 Швітерс Курт 408
 Шекспір 27, 52, 67, 70-72, 76, 77, 80, 83, 84, 86-91, 93-98, 117, 131, 161, 192, 193, 198, 201-203, 205, 207, 211, 213, 219, 259-262, 359
 Шелер Макс 181
 Шиллер 115, 318
 Шмідт Е.А. 328
 Шмідт Зигфрід 226
 Шпамер Карл 224
 Шпенглер Освальд 392
 Штирлін Гельм 146
 Штихер Клавдія 128
 Штокер Гюнтер 421
 Шьон Ерих 75
 Шьоне Альбрехт 22
 Шюллер 371
 Щипьорський Анджей 171, 271-274

 Юнг Едвард 341
 Юнг Карл Густав 172, 182
 Юнгер Фридрих Георг 36, 171, 178, 427

 Якобс Торнвел 366
 Яков Ворагінський 330
 Яусс Ганс Роберт 38

Маршалл Мак-Люен

ГАЛАКТИКА ГУТЕНБЕРГА: Становлення людини друкованої книги

Третє видання. 2011 р., 392 с.

Вільям Мак-Ніл

ПІДНЕСЕННЯ ЗАХОДУ: Історія людського суспільства

2002 р., 1112 с.

Н. Кетрін Хейлз

ЯК МИ СТАЛИ ПОСТЛЮДСТВОМ

Віртуальні тіла в кібернетиці, літературі та інформатиці

2002 р., 430 с.

Жан-Мішель Бенъе

РОЗДУМИ ПРО МУДРІСТЬ

2003 р., 168 с

НОВІ ПЕРСПЕКТИВИ ІСТОРІОПИСАННЯ

За редакції Пітера Берка

2004 р., 392 с.

Елізабет Рудинеско

РОЗЛАДНАНА СІМ'Я

2004 р., 232 с.

Пол Коннертон

ЯК СУСПІЛЬСТВА ПАМ'ЯТАЮТЬ

2004 р., 184 с.

ВИНАЙДЕННЯ ТРАДИЦІЇ

За редакції Ерика Гобсбаума та Теренса Рейнджера

Друге видання, виправлене. 2010 р., 448 с.

Жан Башлер

НАРИС ЗАГАЛЬНОЇ ІСТОРІЇ

2005 р., 392 с.

Ричард А. Ленем

ЕЛЕКТРОННЕ СЛОВО: демократія, технологія та мистецтво

2005 р., 376 с.

ГЛОБАЛЬНІ МОДЕРНОСТІ: Від модернізму до гіпермодернізму і далі

За редакції Майка Фезерстоуна, Скота Леша та Роланда Робертсона

2008 р., 400 с.

Ентоні Сміт

НАЦІЇ ТА НАЦІОНАЛІЗМ У ГЛОБАЛЬНУ ЕПОХУ

2009 р., 320 с.

ФІЛОСОФІЯ ПРАВ ЛЮДИНИ

За редакції Штефана Госелата та Георга Ломанна
2008 р., 320 с.

Ульрих Бек

ВЛАДА І КОНТРВЛАДА У ДОБУ ГЛОБАЛІЗАЦІЇ:

Нова світова політична економія

2011 р., 408 с.

В серії «Ідеї та Історії» видано:

Мак-Грат Алістер

ІНТЕЛЕКТУАЛЬНІ ВИТОКИ ЄВРОПЕЙСЬКОЇ РЕФОРМАЦІЇ

2008 р., 344 с.

ВІДКРИТІСТЬ. СУСПІЛЬСТВО. ВЛАДА:

Від Нантського едикту до падіння комунізму

Авт.-упоряд. Е. Ле Руа Ладюрі у співпраці з Г.Буржуа

2008 р., 264 с.

Ле Руа Ладюрі Е.

КОРОТКА ІСТОРІЯ КЛІМАТУ: від середньовіччя до наших днів

2009 р., 144 с.

ЄВРОПА ТА ЇЇ БОЛІСНІ МИНУВШИНИ

Автори-упорядники Жорж Мінк і Лора Неймайер

2009 р., 272 с.

НОВІ ПІДХОДИ ДО ІСТОРІОПИСАННЯ

За редакції Пітера Берка

2-ге укр. вид., уточн. й випр. 2010 р., 368 с.

Кінг Чарльз

ІСТОРІЯ ЧОРНОГО МОРЯ

2011 р., 312 с.

Вжосек Войцех

ІСТОРІЯ – КУЛЬТУРА – МЕТАФОРА:

Постання некласичної історіографії

ПРО ІСТОРИЧНЕ МИСЛЕННЯ

2012 р., 296 с.

Доманська Ева

ІСТОРІЯ ТА СУЧАСНА ГУМАНІТАРИСТИКА:

дослідження з теорії знання про минуле

2012 р., 264 с.

Серія «Зміна парадигми» (Випуск 15)

НАУКОВЕ ВИДАННЯ

АССМАН Аляйда

ПРОСТОРИ СПОГАДУ

Форми та трансформації культурної пам'яті

Переклад з німецької: *К. Дмитренко, Л. Доронічева, О. Юдін*

Наукова редакція: *О. Юдін*

Редактор *О. Попова*

Оригінал-макет *О. Гашенко*

Підписано до друку 20.02.2012. Формат 84x108/32. Папір офсетний.
Друк офсетний. Умовн. друк. арк. 23,10. Тираж 1500 пр. Зам. № 12-180К.

ТОВ НВП «Ніка-Центр». 01135, Київ-135, а/с 192;
т./ф. (044) 39-011-39; e-mail:psyhea@i.com.ua; psyhea9@gmail.com;
servic57@i.com.ua; www.nika-centre.kiev.ua

Свідоцтво про внесення до Державного реєстру суб'єктів
видавничої справи ДК №1399 від 18.06.2003

Віддруковано на ЗАТ «ВІПОЛ». 03151, Київ, вул.Волинська, 60.
Свідоцтво про внесення до Державного реєстру ДК №752 від 27.12.2001

Ассман А.

A90 Простори спогаду. Форми та трансформації культурної пам'яті /
Аляйда Ассман ; пер. з нім. К.Дмитренко, Л.Доронічева, О.Юдін. —
К. : Ніка-Центр, 2012. — 440 с. — (Серія «Зміна парадигми»; Вип. 15).
ISBN 978-966-521-609-4

ISBN 978-966-521-162-4 (Серія «Зміна парадигми»)

Однією з найперспективніших, активно затребуваних і популярних галузей сучасного соціогуманітарного знання є студії з дослідження пам'яті — соціальної та національної, історичної та культурної, колективної, сімейної, індивідуальної тощо. Саме дослідженню культурної пам'яті й присвячена одна з найцікавіших робіт знаної німецької дослідниці Аляйди Ассман. Книжка складається з трьох частин, перша з яких присвячена функціям, друга — засобам і третя — носіям культурної пам'яті.

Розрахована на студентів і викладачів гуманітарних факультетів, а також на всіх, хто цікавиться питаннями філософії, історії, культурології, історії літератури.

Українською перекладено вперше.

УДК 130.2
ББК 71.0

ISBN 978-966-521-609-4



9 789665 216094