

ІСТОРИОСОФІЯ РОМАНУ О. ЗАБУЖКО «МУЗЕЙ ПОКИНУТИХ СЕКРЕТІВ»

Статтю присвячено розгляду історіософського змісту роману О. Забужко «Музей покинутих секретів». Центральною метафорою, яка дає поштовх до розвитку авторської історіософії, є метафора секрету. Пов'язуючи її з категорією колективної пам'яті, письменниця розвинула власне історіософське бачення впливу латентної колективної пам'яті на долю як окремих персонажів, так і нації загалом.

Ключові слова: суспільна пам'ять, національна пам'ять, колективна пам'ять, латентна пам'ять, історіософія, О. Забужко.

Проблемі суспільної пам'яті присвячено чимало наукових досліджень. За кордоном ця тема почала розвиватися ще з 60-х років минулого століття, тоді як в Україні — лише зі здобуттям державної незалежності. Хоча очевидно, що на українському ґрунті дослідження у цьому напрямку могли би бути набагато пліднішими, з огляду на перипетії національної історії.

Пожвавлення дискусій на цю тематику серед українських науковців зумовило хоч і спорадичні, та все ж видання перекладів праць іноземних дослідників, зокрема Аляйди Асман, Еви Доманської, Пола Коннертона, П'єра Нора, Ентоні Сміта, Барбари Шацької. Більшість із названих вчених є істориками або соціологами, адже саме у руслі цих двох дисциплін — а подекуди і на їх стику — почала розроблятися тематика пам'яті як явища, що притаманне не лише індивіду, але й суспільству. Історики досі намагаються знайти компроміс у непростій дилемі *конвенціональна, традиційна історія vs історична пам'ять*, де остання має більш людське обличчя, наповнена емоціями, часом — стереотипами, і попри все — жива, бо активно функціонує у свідомості її носіїв, тоді як перша — більш нормативне явище, позбавлене емоційних нашарувань і переведене у форму «дата–факт».

У просторі літературознавства проблема пам'яті розгорнулася у генологічному напрямку — як пам'ять жанру (Михайло Бахтін), тоді як аналіз інших її граней, передусім як суспільного явища, як правило, залишалися поза увагою, незважаючи на те, що саме художні твори є мистецькими репрезентантами суспільної пам'яті — вже осмисленої, пропущеної крізь призму авторського сприйняття, індивідуального досвіду тощо, і є своєрідним індикатором суспільної настроєвості та суспільного пам'ятання.

Митець зазвичай налаштований на вловлювання і ретранслявання — використовуючи літературу як посередника — найпотужніших суспільних хвиль, водночас не завжди перебуваючи із сучасним йому суспільством на тій самій хвилі. Тому зрозуміло, чому художні твори часто бувають потрактовані як своєрідний «глас народу», і з огляду на це варті уваги у процесі дослідження проблеми суспільної пам'яті.

Принагідно слід звернути увагу на термінологічний хаос, пов'язаний із проблемою пам'яті як суспільного явища. У науковому обігу найуживанішими є терміни історичної, соціальної, суспільної пам'яті, історичної свідомості, національної, народної та колективної пам'яті, а також офіційної і неофіційної пам'яті. Останнє відповідно зумовлює протистояння між академічною та неконвенційною історіями. Чимало вчених, які займаються цією проблематикою, пропонують власні класифікації, що допомагають їм навести термінологічний лад і таким чином полегшити процес дослідження. Оскільки термінологічне впорядкування не є предметом цього дослідження, то доцільно лише уточнити, що вищезгаданий термін «суспільна пам'ять» використовується як родове поняття, тоді як терміни «колективна пам'ять» і «національна пам'ять» — як видові синонімічні поняття.

Навіть з огляду на нечисленні праці з цієї проблематики, перекладені українською мовою, помітно, наскільки сучасна історія, намагаючись побороти кризу у своїй галузі, починає звертатися до джерел неконвенційної історії. Таким чином вдасться сягнути тих її пластів, котрі

зумовлюють дедалі помітніше віддалення історичної науки від типових емпіричних досліджень, відтак тяжіння до есеїстичності у способі викладу матеріалу. Як приклад — нестандартний емоційний підхід до дослідження історії, що сьогодні розвивається у Західній історіографії, йде «пліч-о-пліч із пошуком справедливості для тих, кого “велика історія” позбавила голосу» [2, с. 103], — зауважує польська дослідниця Ева Доманська у праці «Історія та сучасна гуманітаристика». Важливою умовою емоційного дослідження, на думку прихильників цього напрямку, є категорія щирості, яка сприймається як «цінність, філософська категорія чи методологічний принцип <...> та йде в парі з відродженням зацікавлень відчуттями та емоціями, емпатією, суб'єктивністю, досвідом і пам'яттю» [2, с. 104].

Ближчою до філософії історії є теорія Франка Анкерсмита про «піднесений історичний досвід», у якій він зосередився на проблемі досвідного відчуття минулого через культуру, традиції та мову. Е. Доманська, як і чимало Західних дослідників, скептично ставиться до такої теорії, наголошуючи на її ненауковому характері. Проте сам факт появи такого підходу у просторі історичної науки свідчить про усвідомлення проблеми існування таких пластів історичного буття, про які майже неможливо дізнатися, використовуючи звичний інструментарій історичного дослідження. Людевейк ван Дейсел і Йоган Гейзинга, на праці якого опирався Анкерсміт, «окреслювали досвід <...> як певне “об’явлення” (підкреслення моє. — Г. В.), яке в безпосередній та автентичний спосіб показує минуле таким, “яким воно було насправді”. Він є здеконтекстуалізованим і становить своєрідну прірву в континуумі інших відчуттів» [2, с. 56]. На думку Анкерсмита, основою історичного досвіду є травма, оскільки вона становить сутність та реальність цього світу і безпосередньо пов’язана з відчуттям піднесеності: «Травма є психологічним відповідником піднесеного, тоді як піднесене є епістемологічним відповідником травми» [цит. за 2, с. 57].

Такий підхід до вивчення минулого і справді важко реалізувати у межах історичного дослідження, не порушуючи жодних кордонів з філософією і літературою, оскільки філософія може надати міцне теоретичне підґрунтя, а художня література здатна практично здійснити дослідження, використовуючи, звичайно, свої закони.

У романі «Музей покинутих секретів» О. Забужко — свідомо чи несвідомо — вдалося реалізувати вищезгадані ідеї Західних неконвенційних істориків, а також запропонувати читачам власне історіософське бачення завдяки тісному переплетенню різного типу історичних знань і досвідів — офіційно визнаних, особистісних, емоційно-відчуттєвих, навіть трансцендентних — з категорією пам’яті, передусім національної, з якою, як правило, нерозривно пов’язана індивідуальна пам’ять персонажів. «Вмонтована» у романну канву авторська історіософська позиція — прийом, притаманний українській мистецькій і філософській традиції, на якому неодноразово зауважувала сама письменниця — філософ за фахом. Українська література, на думку авторки, завжди була мистецьким простором реалізації естетичних експериментів, висловлення філософських ідей та вибудовування історіософських концепцій. Отож, «Музей» є продовженням національної традиції романотворення.

За вже згаданою теорією Анкерсмита, «Історичний досвід <...> виражає *наше ставлення до минулого* (курсив мій. — Г. В.). Дійсність цього досвіду встановлюється в просторі подвійного руху втрати минулого (усвідомлення, що сучасність не повністю містить речі минулого) та його набуття (бажання подолати межі між сучасністю та минулим). Перетинання опозиційних осей, що йдуть від сучасності до минулого і від минулого до сучасності, породжує сповнені напруг відчуття страждання та задоволення, які стають джерелом піднесення» [2, с. 56]. Власне такими піднесеними через переплетення минулого і сучасності у романі Забужко є її головні персонажі Дарина Гоцинська та Адріян Ватаманюк, які виконують роль темпоральних зв’язкових, заново переживаючи, оживлюючи і повертаючи сьогоденню майже втрачену історію життя Гелі Довганівни й Адріяна Ортинського.

У центрі історіософії Забужко є минуле, що активно діє за своїми, не завжди зрозумілими законами, використовуючи національну пам’ять — як активну, так і латентну, — пам’ять місця (передусім латентну) і «тіні забутих предків». Минуле, що його роками приховували, придушували, виривається у Забужко, немов зі скриньки Пандори, вносячи у життя персонажів такі корективи, які змушують звернути на нього увагу, спонукає до своєрідного total recall, і дуже часто мститься окремим персонажам за забуття. Аналогічно воно діє і на загальнонаціональному рівні.

Минуле завдяки пам'яті постає у Забужко як фізична енергія, що нікуди не зникає, а може лише перетворюватися в інші види енергії, не перестаючи при цьому існувати і діяти. Це виразно спрацьовує у випадку латентної колективної пам'яті: «То певно, що є речі, яких ми вже ніколи не визнаємо, — акцентує авторка у романі, — але ж це не значить, що тих речей не було. І нікуди вони не ділися, ми ж усе одно з ними живемо. Тільки це так, як у темряві в незнайомій кімнаті на меблі натикатися...» [3, с. 254]. Колективна пам'ять для Забужко наповнена чимось ірраціональним, важко вловлюваним, проте відчутним інтуїтивно, внутрішнім чуттям. Зрозуміло, що це особисто авторське сприйняття цієї проблематики, але, як бачимо, воно суголосне із сучасними напрямками дослідження в гуманітаристиці.

Метафорика пам'яті — актуальний на сьогодні предмет дослідження, безпосередньо пов'язаний із процесом ритуалізації історії. Проте очевидно, що креативний простір літератури завжди продукує нові метафори, нові мовні ритуали, за кожним з яких, на думку польського дослідника Леха Гемзи, криється окрема історіософія [див. 7].

Метафора секрету як латентної колективної пам'яті — власне авторська, нова і незаявлена — взята з дитячої гри, при якій дівчатка закопували всілякі шкельця, попередньо виклавши з них красивий орнамент і тримали в таємниці місце знаходження такого скарбу. Секрет був для них великою цінністю, поки про нього пам'ятали, але як тільки про нього забували, він перетворювався на непотріб. Коли подруга Дарини переїжджала з їхнього будинку, малій Дарині «було ясно, що <...> «секрет» умер. Умер, тому що вона про нього забула <...> він утратив свій прямий смисл. Хоч і лишався там, де й учора, ніким не рушений, він більше не був «секретом» — був уже просто купкою закопанного сміття» [3, с. 536]. Те ж саме відбувається із секретом як «сховищем, де спогади залишаються тимчасово недоступними, але в принципі можуть бути повернені» [1, с. 178], у метафоричному сенсі: навіть найбільші цінності, найважливіші історичні факти без пам'яті про них, із утратою контексту стають просто фактами, купою необробленого, неживленого архівного матеріалу.

В українській національній пам'яті чимало таких подієвих пластів, про які відсутні документальні свідчення, а очевидці давно знищені, проте вони, на думку Забужко, нікуди не зникають, а зберігаються у латентній пам'яті нащадків. Це пам'ять, що вимушено перейшла у підпілля, тому оприявнитися вона мусить у нераціональний спосіб — через сни, знаки, голоси з минулого — і таким чином впливати на національне майбутнє. Цей тип пам'яті «з натяжкою» підпадає під традиційне визначення колективної пам'яті як «спогаду або сукупності свідомих чи несвідомих спогадів про досвід, пережитий і/або перетворений на міф живою спільнотою, до ідентичності якої невід'ємно належить відчуття минулого» [4, с. 188]. Це набагато глибший, майже трансцендентний рівень національного пам'ятання.

Сон — максимально суб'єктивізований спосіб репрезентації історичної події і водночас — впритул наблизений до національної пам'яті у чистому вигляді. Тому у Забужко сон — найдостовірніше джерело інформації про минуле, ледь не єдиний спосіб дізнатися правду. Це не лише вияв неусвідомленого травматичного досвіду (у Забужко — до того ж родової, а не особистісної травми!), але й спосіб очищення від цього досвіду через його оприявнення і вивільнення.

Образи упівців — Гелі Довганівни і Адріана Ортинського — у романі є «тінями забутих предків», які не мають спокою через те, що не встигли за власного життя здійснити важливі речі. «Мертвий не є мертвим в історії. — писав Гайнер Мюллер. <...> Діалог із мертвими не може перерватися, допоки не виявиться те, що разом із ними було поховано» [цит. за 1, с. 186]. Сон і фотознімок — єдині шляхи, якими Геля й Адріан можуть вмонтуватися в життя людей, котрі допоможуть їм відновити хоча б частково історичну правду в умовах, коли їй — правді — «зроблено delete», як часто пише авторка роману. Ці персонажі уже самі по собі є метафорами пам'яті, «образом «unfinished business», нерозв'язаного, невідплаченого минулого, що безгучно й табується знову й знову нагадує про себе» [1, с. 185]. Вони приносять у сучасність не лише забуту правду про власну смерть, але передають своє нереалізоване кохання на непрямих нащадків — Дарину і Адріана.

Велика частина українського минулого є «історією віднятих “сторі”» [3, с. 458], тобто історією людей, у яких відібрали право на їхнє вже прожите життя, позбавивши їх життєвої історії, віддавши їх забуттю: «Ми не вміємо чути їхнього мовчання, живемо так, ніби їх просто

не було. А вони були. І наші життя зліплені і з їхнього мовчання також» [3, с. 709]. Завдяки власній телепрограмі «Диогенів ліхтар» Дарина створює «сторі» про неординарних, гідних поваги людей. Вона ніби латає продірявлену зневірою в ідеали сучасність. З появою в її житті «тіней забутих предків» — Гелі і Адріяна — вона зобов'язана «залатати» і частину національного минулого, скласти те полотно докупи, повернувши забутих загиблим упівцям їхні життя у просторі колективної пам'яті.

Пам'ять індивідуальна, як уже згадувалось, нерозривно пов'язана у романі із національною. І саме відштовхуючись від цієї «прив'язки», її можна поділити на досвідну і «рукотворну». Перша з них — сформована на основі не лише особистих спогадів про минуле, але і на основі родинних розповідей і спогадів, тоді як друга — фікція, результат процесу людського пристосування і намагання створити власну і родинну «сторі-як-у-людей». Згідно з історіософією О. Забужко, у ній безпомилково діють закони причини-наслідку та провини-покарання, ці різновиди індивідуальної пам'яті по-різному впливають на життя персонажів.

Якщо з досвідною пам'яттю у романі не виникає особливих проблем, то викриттю другої, пам'яті *hand made*, письменниця приділила особливу увагу. «Бажання пам'ятати (*la volonté de mémoire*, за висловом П'єра Нора) — є рушійною силою загального проекту віднайдення ідентичності через історичну ідентифікацію <...>. Минуле «прочісується» в пошуках такого собі «об'єкта» — того, що забезпечило б тому, хто шукає, оперття і певність, підтвердило б його/її уявлення про власне «я» сьогодні <...>, вчора <...> і завтра» [6, с. 80]. Проблема, яка найбільш болюча для письменниці — відсутність у людей якщо не самого бажання пам'ятати, то бажання пам'ятати справжнє минуле. З цього погляду парадоксальним є образ Павла Івановича Бухалова. Як працівник архіву він мав би охороняти хоча б задокументовану історичну пам'ять, проте він, як і багато його співробітників, навпаки безпосередньо причетний до її знищення, зокрема до спалювання національно важливих документів. Таке ставлення до історичної правди можна схарактеризувати як «нестерпну легкість» історичного буття, мовляв, кому стане краще від оприлюднення страшної правди? Керуючись такою «благородною» позицією, Бухалов розпорядився і частиною власного минулого, приховує від дочки найбільш болючі факти про її рідну бабусю-єврейку, яка два з половиною роки пробула серед упівців, народила його у тюрмі на Лонцького у Львові і після допитів скоїла суїцид: «Слава Богу, що Ніка того всього не знає... В неї своє життя... З чистої сторінки, таскать...» [3, с. 772], — роздумував він. «Що я їй міг, те дав. Чого в мене не було. А моя дочка виросла в нормальній сім'ї! Як у людей... Моя б воля — я б їй взагалі нічого не розказував, хай би так і думала, що вона Бухалова — по діду-бабі... <...> А що ви хотіли? Щоб я своїй дитині розказав, що її рідна бабуся повісилася в тюрмі після того, як її на допиті згвалтували троє мужиків за раз?..» [3, с. 779].

Для своєї дочки він сформував таку родинну пам'ять, яка, на його думку, не заважатиме їй нормально жити. Такою спонукою він керувався, коли знищував деякі документи, пов'язані з діяльністю його прийомного батька, який брав участь у ліквідації упівської криївки, де перебувала вагітна Геля Довганівна: «Ламати — не строїти..., — вважає Павло Іванович. — Стільки сил... все життя працюєш, стараєшся... пустити якесь коріння, облаштувати... життя, дім, — і щоб усе це від одного поштовху — раз! — і рухнуло?» [3, с. 784]. У наведеній цитаті ключовими видаються слова «пустити якесь коріння». В українському суспільстві і справді панує нездорове прагнення «пустити коріння» там, де воно тяжко приживається, знаходити коріння там, де його нема і не може бути, замість того, щоб мати правдиву історію свого роду, яка єдина має здатність до формування здорової ідентичності, а не склесної, «з різних шматків змонтованої» [3, с. 786], як у Бухалова. «Яке це вразливе існування має бути, — без коренів, у повітрі... Таке ніби шоу, грає нон-стоп собі самим. І нема іншого способу його підтримувати, як тільки весь час пильнувати, з кувалдою, щоб природній стан речей не відновився, бо іно на мить відірвешся, — і прорве, як ту дамбу» [3, с. 790].

Минуле у романі активно діє опосередковано через матеріальних свідків історії, як-от фото: «Перебирати знімки, то все'дно, що мовчки вітатися до кожного очима, — байдуже, що всі вони мертві. Тобто, тим гірше для мене. Тому що це не тільки я на них дивлюся — вони теж дивляться на мене» [3, с. 19]. «Вони дивляться на мене зі старих фотографій так, ніби я щось їм винна» [3, с. 21]. Фотознімки — матеріальні репрезентанти пам'яті, доказ тут-присутності

минулого. Його можливо відчутти не лише при перегляді старих фото, але й, скажімо, споглядаючи настінні зображення святих у храмі Софії Київської — «Собор був живий, він був населений людьми <...> Мені зненацька відкрилося, як найочевидніша у світі річ, що ці люди жили не просто тисячу років тому, вони жили — всю цю тисячу років: убираючи в зір все, що проходило перед ними, і їхні очі являли собою чисту квінтесенцію часу» [3, с. 20].

Образи, зображені на старих фото, фрески на стінах Софії Київської, окремі будівлі — усе це для авторки не просто об'єкти, насичені історією, а речі, наповнені життям якогось іншого порядку — споглядальним, здавалось би, неактивним, проте все ж «наділені власною волею», яку здатні виявити у найнесподіваніший час і спосіб, встановлюючи таким чином історичну справедливість. Яскравий приклад — історія кам'яниці, у якій виростили Адріянова бабуся Ліна і тета Геля: «Після війни там жив якийсь кагебіст-«освободитель», напевно ж борець із «бандами ОУН», який потім спився, випав з вікна другого поверху <...> й зламав собі шию — нібито у приступі білої гарячки. Тільки <...> насправді то дім (тут і далі — розрядка авторська. — Г. В.) його виплюнув — кілька десятиліть перетравлював і нарешті таки виплюнув» [3, с. 431-432]. Отож, дім також має здатність розрізняти свого і чужого, оскільки є певним мікросвітом, який не просто відображає настрої та уподобання своїх господарів, є частиною їхнього життя і діяльності, а здатний усі ці компоненти настільки глибоко ввібрати в себе, щоб зберегти упродовж віків пам'ять про справжніх власників, навіть за їх відсутності, відштовхуючи від себе все, що дисонує з автентичним духом помешкання. У такий спосіб будівля виявляє свою вірність господареві.

Дім з певною родовою пам'яттю напругу причетний до процесу формування особистості навіть віддалено. І не так важливо, чи живуть зараз у ньому його справжні господарі, чи ні. Найвагомим є те, що він уцілів і здатний виконувати функцію ретранслятора цієї пам'яті. Справжнім одкровенням для Дарини було усвідомлення того, що особливим Адріяна робить дім, який колись належав його родині: «Це дім задає тобі форму!.. Отой самий, три покоління як утрачений. Це, як ті металеві формочки — рибки, зірочки, — в які я в дитинстві пакувала тісто разом із мамою, і тебе так упакували в нього — ще сирим, іще в несвідомому віці, й цупкий каркас того дому, про який ти завжди знав, що можеш до нього прийти й поглянути на вікна, звідки колись визирали твої юні бабусі, невидимо присутній у тобі й держить тобі хребта випростаним, це від того вся твоя грація природної — незашемленої — гідності... Цього не купиш, не виробиш, не витренуєш в собі — це дається, як умова задачки» [3, с. 433].

Дослідники суспільної пам'яті особливо звертають увагу на ритуалізацію пам'яті, що активізується при окресленні певних місць пам'яті. Останні виведені у романі Забужко навспак — як пам'ять місць, про минуле яких необережно забули. З ними не пов'язано жодних ритуалів, хоча їх ці місця якраз потребують, задля очищення від минулого. Певні простори, на яких відбувалися трагічні історичні події, насичені історією, негативно марковані. Це «отруєні ландшафти», за влучним висловом Мартіна Поллака. Навіть за умови цілковитого забуття трагічних подій, які там відбувалися, місця самі про все нагадують, продовжуючи шерг трагічних випадків. Це спосіб, яким місце з пам'яттю намагається пробудити безпам'ятних людей, а з іншого боку, це може розглядатися як помста місця людям, які через власне безпам'ятство не можуть очистити місце від негативного тягаря. Влада Матусевич гине на тому самому місці, де загинув Чорновіл і де ледь не кожного дня відбуваються якісь нещасливі випадки. Як виявилось, «там <...> могильник був у голодовку... Звозили з села трупи й закопували там <...> Де неглибоко, земля просідала, то часом кості людські виносило... Здоровенний, казали, був могильник! То вже потім через нього асфальт проклали...» [3, с. 682].

Помста минулого спрямовується і на людей, що його спотворювали, бо «не можна безкарно гвалтувати реальність, рано чи пізно вона помститься, і чим пізніше, тим страшніше» [3, с. 594]. Вони неспроможні створити нічого путнього, використовуючи свої спогади, оскільки їхня пам'ять отруєна брехнею і зумовлює творче безпліддя. Мистецтвознавець, з яким зустрілися Адріяна і Дарина, і якого свого часу завербувало КГБ, планував написати книгу про «маловідомий пласт нашої культури». Дарина впевнена, що це йому не вдасться, бо «один раз він усіх тих людей вже описав — у дописах. Зробив із того «сторі» — таку, якої від нього вимагали. І ця «сторі» залишилася з ним, замкнула йому пам'ять. Бо зі «сторі» завжди так буває <...> — людей, живих чи мертвих, пам'ятаєш потім не такими, якими їх знав, а такими,

якими про них розповів <...> Другої «сторі», щоб закреслила першу, новим текстом поверх старого, з того самого матеріалу уже не вийде, — матеріал «згорів» <...>. Його «сторі» йому колись одняли, забрали. За його згоди, його ж таки руками, ніхто тепер не винен» [3, с. 457]. Це ще один приклад уже згаданої «рукотворної пам'яті», але його спотворення минулого торкалися не сім'ї, як у випадку Бухалова, а мали вплив на долю інших людей, тому й відплата за це не забарилася.

Історіософія О. Забужко, вкладає зокрема у метафору секрету, зосереджена передусім на неусвідомленому, забутому, проте не зниклому пласті національного минулого, на латентній національній пам'яті, яка різними шляхами впливає на сучасність, нагадує про себе на різних рівнях — як на загальнонаціональному, так і на особистісному — шляхом найнепомітніших, на перший погляд, дрібничок, немов історичних обмовок (як, приміром, часті автокатастрофи на місці колишнього могильника). Проте, ці «обмовки», як відомо, приховують за собою істину і діятимуть доти, доки не здійснять свою основну функцію — вилікувати націю від історичної амнезії, повернути цілісність її історії, а її забутим героям — відібрані у них «сторі».

Список використаної літератури:

1. Ассман А. 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.
2. Доманська Е. Історія та сучасна гуманітаристика: дослідження з теорії знання про минуле / Ева Доманська ; пер. з польськ. та англ. В. Склокіна. — К.: Ніка-Центр, 2012. — 264 с.
3. Забужко О. Музей покинутих секретів : Роман / Оксана Забужко ; Вид. 2-е, доп. — К.: Факт, 2009. — 832 с.
4. Нора П. Теперішнє, нація, пам'ять / П'єр Нора; пер. із фр. А. Рєпи. — К.: ТОВ «Видавництво «КЛІО»» 2014. — 272 с.
5. Шацька Б. Минуле — пам'ять — міт / Барбара Шацька; пер. з польськ. О. Герасим. — Чернівці : Книги — XXI, 2011. — 248 с.
6. Шліпченко С. Записано в камені: короткі інтервенції в історію та теорію архітектури / Світлана Шліпченко. — К.: Видавничий дім «Всесвіт», 2009. — 352 с.
7. Giemza L. Esej powojenny i współczesny wobec językowej rytualizacji historii / Lech Giemza // Napis. Uniwersytet Warszawski. IBL. — 2010. — Seria XVI. — S. 403-409.

Historiosophy of Oksana Zabuzhko's novel «The Museum of Abandoned Secrets»

The article researches the historiosophy issues of Oksana Zabuzhko's novel «The Museum of Abandoned Secrets». The main metaphor, which causes the development of the author's historiosophy, is the metaphor of a secret. The writer developed her historiosophic point of view about the influence of latent collective memory on national and human destiny by linking the metaphor of the secret with the concept of collective memory.

Key words: social memory, national memory, collective memory, latent memory, historiosophy, Oksana Zabuzhko.