Ірина Бондаревська

ПАМ'ЯТАТИ І ЗАБУВАТИ
Есе про політику пам'яті

Замість вступу. Про пам'ять говорять набагато більше, ніж про забування, супроводжуване негативними конотаціями. Забувати — це бути невдячним, безвідповідальним, безрідним, невігласом, зрадником тощо. Натомість пам'ять — це обізнаність, розум, розважливість, відповідальність. У межах моральності важко щось заперечити. Проте за цими межами можна припустити, що забування відіграє ключову роль у нашому житті, не як наслідок розсіювання пам'яті, а як зворотний бік пам'яті. Те, чого суспільство чекає від пам'яті, створюючи спеціальні інституції та формуючи політики пам'яті, істотно залежить від спроможності забування.

Ключове питання дискусій про історичну свідомість: як людина може взагалі мати доступ до минулого. Теорія піднесеного історичного досвіду Ф.Р. Анкерсміта дає відповідь, показуючи визначальну роль забування в модерній історичній свідомості. Розвиваючи цей підхід, я маю на меті розкрити імпліцитну присутність забування в політиці пам'яті й довести, що нехтування забуттям робить цю політику відкритою до маніпуляцій. Реальною ж альтернативою є піднесений історичний досвід.

Забуті речі. Що переживає людина, відвідуючи музей? Якими є її очікування, почуття, враження? Звернімося до есею Поля Валері «Проблема музеїв» (1923). Він зізнається, що не дуже полюбляє музеї, й детально показує, що заважає йому бути зачарованим красою, переступаючи поріг Лувру. Вже від самого початку стає зрозуміло, що в музейних за-

© І. БОНДАРЕВСЬКА, 2014

ISSN 0235-7941. Філософська думка, 2014, № 6

лах належить розпрощатися з деякими повсякденними звичками: зняти капелюха, залишити на вході тростину, не курити [Валери, 1993: с. 205]. До того ж, не можна голосно говорити (говоримо голосніше, ніж у церкві, проте тихіше, ніж на вулиці), слід рухатися «благочестиво» й уривчасто, як «п'яниця серед стійок», підкоряючись ритмові розташування картин. Потрібно забути свій звичний ритм існування, свій стиль мовлення та руху і здобути (тимчасово) нову ідентичність — відвідувача музею. Зазначеними обмеженнями можна було б знехтувати, отримавши очікувану духовну компенсацію. Проте дисциплінарні обмеження , як виявилося, поширюються і на твори: їх розташування, спосіб подання та сприйняття. Глядач і твір стають заручниками порядку, нав'язаного обом алгоритму існування. Все це, на думку поета, робить перебування в музеї нестерпним. Тож Валері шукає причини невдачі сприйняття. Неможливо слухати одразу кілька оркестрів, зауважує він, але можливо миттєво схоплювати поглядом твори різного змісту, різних жанрів та історичних епох. Музей створює умови для споглядання максимальної кількості об'єктів у короткий термін. Відтак, глядач отримує видовище неприродного скупчення унікальних величних творів, і це дезорієнтує й викликає обурення, адже кожне велике творіння відчайдушно «змагається за погляд» [Валери, 1993: с. 206], стверджуючи своє виняткове значення і ті виняткові зусилля, які спричинили його існування. Геніальна картина не терпить близького сусідства інших творів, ми мусимо хоч на мить *забути* існування інших, і вона стане тим, чим є насправді й має бути в цьому храмі краси.

Змагання твору за погляд є неминуче примушенням до забування всіх інших творів. А скупчення багатьох творів у замкненому просторі провокує відчуття надмірності вимог до глядача. «Ми розчавлені спадщиною» [Валери, 1993: с. 207], — констатує Поль Валері. Ми не спроможні осягнути все це належним чином, віддаючи кожному предметові увагу і почуття так, як він на те заслуговує. Проте музеї продовжують поповнювати свої колекції, вихоплюючи із потоку нові твори, на догоду моді чи смакові. Розум і почуття капітулюють перед неосяжністю пропозиції. Споглядання перетворюється на неуважне ознайомлення. «Ми стаємо поверховими» [Валери, 1993: с. 207]. У в цьому не наша вина. Деякі самовіддані відвідувачі музеїв намагалися впоратися з поверховістю; брак почуття та досвіду компенсували тим, що докладно записували інформацію про твори у маленькі блокноти. Чи поверталися вони (лікарі, домогосподарки, інженери) до цих нотаток згодом? Якщо ні, навіщо було писати? У Валері і на це є відповідь: посилання на ерудицію в музеї мистецтва виявляє нашу неспроможність реалізувати те, чого вимагає твір [Валери, 1993: с. 207]. Знати про твір і переживати твір — це істотно різні речі.

Наприкінці есею автор раптом усвідомлює головну причину дискомфорту і безпорадності в музеї. Живопис і скульптура — це покинуті діти; їхня мати — архітектура — померла [Валери, 1993: с. 208]. У цих творів були

своє місце, функція та оточення, яких вони тепер позбавлені. Чи можна припустити, що, залишаючись на своїх історичних місцях, твори були б придатнішими для естетичного переживання? Поль Валері не розвиває свою думку далі. Утім, твори позбавлено історичних контекстів у повній згоді із задумом музею як мистецької інституції. Тут «чиста» художня якість стає метою і позбавляє значення все інше як неістотне. Мистецька якість — це те, на що вказує художній музей; принципи класифікації та розміщення експонатів (хронологічний, тематичний, стилістичний тощо) підпорядковані головному принципу. Невдача сприйняття може бути випадковою або ж висвітлювати певну проблему ставлення до культурної спадщини. Адже музей репрезентує також історичні та культурні цінності.

Есей Поля Валері висвітлює суперечливість існування музею як охоронця пам'яті про великі мистецькі здобутки минулого. Відвідувач може переживати твір сам по собі, незалежно від контексту (забути про історичний контекст), і може «доторкнутися» до минулого, вийти за межі музейної репрезентації (забути про актуальну ситуацію експонування). У будь-якому разі доводиться віддати належне забуванню. Проблема Валері — це намагання вирвати твори із забуття, «де панує холодне сум'яття» [Валери, 1993: с. 205], ігноруючи забуття як принцип пам'яті. По-перше, він не може забути своє існування поза музеєм заради здобуття ідентичності відвідувача. По-друге, він не може забути, що твори мали інші обставини існування в минулому, і через це не може дійти мистецької суті творів у переживанні. По-третє, він розуміє, що, витягуючи із забуття своїм переживанням один твір, він відмовляє решті. Музей репрезентує сам твір, його історичну ауру і горизонт культурної спадщини, а відвідувач обирає те чи те, актуалізуючи певний тип забуття

Проте чи готовий відвідувач забувати (на час) деякі звички поведінки, спостереження і ставлення, тобто прийняти ідентичність, яку пропонує музей? Чи здатний він дотримуватися належного порядку щодо розподілу забуття і пам'яті? Поль Валері зазнав поразки. Він обирає позицію стороннього спостерігача стосовно музею взагалі і дуже чітко формулює ті перспективи, які йому не вдалося реалізувати. «Прийшов я вчитися, чи шукати радощів для ока, чи виконувати обов'язок і задовольнити вимоги пристойності?» [Валери, 1993: с. 205]. Це, по суті, перелік функцій музею — просвітницька (давати знання), естетична (переживати прекрасне), культурна (пристойність і шанобливе ставлення). Кожна з функцій орієнтована на специфічне задоволення, проте наразі жодного з них не вдається досягти, адже справжньою потребою було «зачарування», яке мало б поглинути спостерігача, змусити забути про все інше. Музей не виконує своїх функцій, якщо відвідувач не виконує певних умов, не приймає тієї ідентичності, яка уможливлює специфічну конфігурацію пам'яті й забування.

Культурна спадщина. Проблеми музею як інституції пам'яті у тлумаченні Валері не існує для Андре Мальро. Він є палким прихильником і пропа-

ґандистом «Уявного Музею», мріє про досконалу репрезентацію культурних здобутків людства. Інтерпретуючи мистецтво як одвічний реванш людини над долею, часом і забуттям, він наголошує, що людина — не раб величного спадку, а господар: не Античність викликала до життя Відродження, а Відродження «створило античне мистецтво» [Мальро, 1989: с. 154]. Відмінність своєї позиції він вбачає у протилежному розумінні ролі людини в історичному процесі. Валері вірить у закони духу, які мають ззовні (із самого твору) полонити глядача, й пояснює невдачу сприйняття зовнішніми чинниками — історичними чи інституційними. Мальро ж вірить у силу людської уяви, яка має владу над здобутками культури і своєю силою повертає їх до життя [Мальро, 1989: с. 271]. Сила мрії і праці створює культурну спадщину, і лише особисті зусилля формують наше минуле. Немає розриву між минулим і теперішнім, якщо, за допомоги експонованих творів, вдається актуалізувати образ культурної людини, що надихає до осягнення спадщини і покладає відповідальність на кожного за успіх її історичної трансляції. Мальро робить наголос на тому, що минуле, яке неможливо просто присвоїти, додати до власного існування; потрібна відповідальна і творча внутрішня робота. Пафос цієї роботи цілком прагматичний — подолання власної смертності, реванш над долею [Мальро, 1989: с. 258]. Культурна спадщина — це спосіб виживання людства. Діалог з минулим вириває людські здобутки із полону часу і забуття: отож, коли малює Рембрандт, «всі Славні Тіні не відривають очей від його руки, адже від неї залежить, ожити їм чи знову поринути у сон» [Мальро, 1989: с. 260]. Валері вважав, що забуття є наслідок принизливого скупчення творів у музеї; з позиції Мальро випливає, що забуття визначає динамічну природу традиції, адже хтось постійно повинен наділяти здобутки минулого енергією свого існування. Культурний спадок — лише можливість, яку реалізують або не реалізують ті, хто живе нині.

Поняття культурної спадини, зазначає П'єр Нора, виникає у Франції 1970-х. Спочатку це «власність, яка передається у спадок», потім — культурна спадщина країни [Нора, 1999: с. 30] і ширше — людства. Кожен має почуватися відповідальним за дарунок, і саме це визначає статус і функції музею. Мальро говорить про Уявний Музей як музей усіх музеїв, усього того, що створило людство, включаючи те, що ми наразі ще неспроможні оцінити як здобуток. «Уявний Музей — нагадування про невичерпні можливості, отримані нами з минулого, в цьому Музеї зібрані воєдино загублені фрагменти одержимості людини повнотою життя, і сама їх присутність — свідчення непереборності цього устремління» [Мальро, 1989: с. 256]. Мальро інтерпретує проблему пам'яті як проблему відповідальності та обов'язку. Йдеться про реалізацію сутності людини, її ідеального образу. Уявний Музей має створити альтернативу природному плинові часу, зберігаючи можливості, якими вільно, свідомо та за власною волею може скористатися кожен. Минуле є результатом роботи пам'яті. Тоді поняття культурної спадщини

стає двоїстим: це знання про минуле і це актуалізація минулих здобутків у діяльності сучасників [Мальро, 1989: с. 254]. Культурна спадщина існує в цій драматичній роздвоєності; і драматизм зумовлений тим, що залишатися людиною можна лише «відвойовуючи» свою спадщину у часу. Уявний Музей виконує функцію репрезентації спадщини, тобто можливостей людини; це чистилище, де вирішується доля творів [Мальро, 1989: с. 277] і доля людини.

В концепції Мальро артефакти самі по собі не мають значення, тому втрачає сенс протиставлення оригіналу і копії, носія і повідомлення. Мальро не бентежить, з якою легкістю, завдяки технічним медіа, твори тиражуються і потрапляють до домівок мільйонів людей. Він переконаний, що, по-перше, медіа здатні надати нового життя мистецтву і культурному спадку, долучаючи до мистецького життя більше людей. «Фотографія картини Рембрандта наближає до Рембрандта, поганий живопис віддаляє від нього» [Мальро, 1989: с. 151]. По-друге, універсалізація медіа — фотографування творів для Уявного Музею — створює кращі умови для зосередження на їхній естетичній (культурній) функції. Це увічнює твори минулого, інкорпорує розкидані по всьому світу об'єкти в єдиний простір експозиції (реальний чи уявний), і створює кращі умови для оволодіння спадщиною.

У міркуваннях Мальро є наголос на відповідальному ставленні до здобутків культури як священного обов'язку людини. Легко впізнати тут відоме від доби Просвітництва тлумачення культури як утілення потенційних можливостей людини, а розмаїття культур — як реалізованого розмаїття людських здібностей (Й.Г. Гердер). Важливо зберігати і пам'ятати все. Людина як автономний суб'єкт повинна мати у розпорядженні максимально повний перелік можливого, щоб вільно і з розумінням визначати своє існування.

Позиції Мальро і Валері розбіжні не лише в тому, що перший вважає деконтекстуалізацію позитивним чинником для сприйняття твору, а другий вбачає в ній насильство над творами і перешкоду для сприйняття. Обидва мислителі, наголошуючи ключову роль переживань суб'єкта у ставленні до творів минулого, мають на увазі різних суб'єктів: Валері — людину, яка не змогла стати ідеальним відвідувачем; Мальро — ідеального відвідувача, для якого уніфікована форма репрезентації та регламентована поведінка створюють ідеальні умови. Для Валері музей є нагадуванням про втрачене без вороття; для Мальро Музей втілює завжди відкриту можливість пам'яті. Ідея Уявного Музею (без стін) поєднує пам'ять про забування і необхідність роботи пригадування. Забування тут подано неявно — як джерело драматичної напруги між минулим і теперішнім; але воно не є предметом аналізу і не осмислюється як момент продукування «живої» пам'яті. Механізми переходу від можливості пам'яті (культурна спадщина, музей) до реальної пам'яті залишаються не проясненими. А історичне та естетичне збігаються у вимозі актуальності досвіду.

Руїни пам'яті. Проблема музею як інституції пам'яті привертає увагу Теодора Адорно. Філософ згоден, що є підстави вважати музей родинним склепом мистецьких творів, бо він зобов'язує радше до шанування минулого, ніж до усвідомлення потреб теперішнього часу [Adorno, 1988: p. 175]. Але чи скасовує така критика значення роботи пам'яті?

Адорно порівнює позиції Поля Валері й Марселя Пруста. Обидва наголошують, що переживання (задоволення) є метою відвідування музею, проте по-різному тлумачать його умови та джерела. Для Валері визначальним є автентичний історичний контекст (архітектура), який нібито уможливлює проникнення у суть твору і отримання насолоди. Адорно не згоден, що споглядати картину краще в церкві чи приватному помешканні, де її естетична цінність губиться на тлі інших функцій та значень, і згадує випадок з Ґуставом Малером. Коли останньому запропонували вимкнути світло під час концерту для концентрації уваги слухачів, він відповів: якщо твір не здатний сам по собі привернути увагу, це поганий твір. Тож Адорно закидає Валері фетишизм у ставленні до контексту і твору, нехтування суб'єктивним чинником. Можна за однакових умов пережити захоплення твором чи залишитись байдужим. Позиція Пруста, навпаки, націлена на суб'єктивні аспекти переживання, що теж є доволі однобічним. Хоча сприйняття запозичує експресивну енергію з людської чуттєвості, неможливо ігнорувати значення самих об'єктів і тих обмежень, які вони накладають на процес сприйняття. Пам'ять як актуальний процес переживання наповнює речі життям, повертає їх із забуття. Відповідно до місця і до об'єкта має відбутися робота, щоб речі набули здатності повідомляти, а люди — чути ці повідомлення.

Адорно звертає увагу, що пам'ять у Пруста ототожнена з почуттям (задоволення), яке у пригадуванні має отримати *друге* життя, тобто не є простим дублюванням, бо минуле почуття вже пройшло [Adorno, 1988: p. 182]. Це вводить момент парадоксальності у розуміння пам'яті: повторне переживання події (твору) містить інтуїцію втрати, дистанції, забуття. Його автентичність не є тотожною жодному почуттю в минулому. Пруст порівнює музей з вокзалом. Обидва існують поза звичними зв'язками повсякденного життя і несуть на собі відбиток символічної смерті — розриву, втрати, прощання. Почуття, яке викликає музей, — це ностальгійний настрій у ставленні до того, що минуло без вороття, але парадоксальним чином оживає.

Адорно робить висновок: хоча статус музеїв є хитким з позиції пам'яті і є підстави для нарікань на їхню політику, їх не зачинять. Музеї залишаються містком, що пов'язує нас із минулим. Колекції — це ієрогліфи історії, які надають їй нового сенсу, а старий сенс зіщулюється, віддаляється, щоб проявився інший [Adorno, 1988: p. 185].

Музеї не зачинили, але музейна політика змінилася. В есеї Дугласа Крімпа з красномовною назвою «На руїнах музею» [Crimp, 1993] показано, що причина кризи музеїв як модерної інституції закладена в суті цієї інституції. Музей створює умови для сприйняття мистецьких творів, відмінні від

тих, що існують (існували) у позамузейних просторах, вводить правила спостереження, сприйняття та оцінки, які системно блокують повернення у минуле, але дають змогу спостерігати минуле панорамно, цілісно. Від експонатів вимагають оригінальності та спроможності представляти історичний контекст. Проте експонат також є частиною експозиції й репрезентує експозицію, її принцип цілісності. Експозиційний простір змушує забути походження об'єктів і вможливлює їх «штучну» класифікацію (стиль, час, тематика), що заступає реальність. Критику «штучності» музейного світу і музейного сприйняття за бажанням можна віднайти ще в XIX сторіччі, наголошує Д. Кримп, зокрема в романі Ґ. Флобера «Бувар і Пекюше». Модерна свідомість приймає цю «штучність» як вияв іманентної розумності світу. Весь світ — ґрандіозний музей описаних, класифікованих та впорядкованих речей. Якщо таке припущення зникає, музей втрачає прозорість своєї функції. Кримп висуває провокативну тезу: засадовим стосовно музею від самого початку є постмодерністський принцип — «anything goes», оскільки експонування творів в одному локальному просторі спричиняє забування гетерогенності задля ствердження репрезентаційної однорідності. І дійсно, якщо з ідеї Уявного Музею (Мальро) вилучити гуманістичний пафос, залишається розсип речей або їх світлин, для яких не визначено легітимного способу сприйняття та оцінки, адже зруйновано довіру до класифікацій та універсальних критеріїв судження. Слід змінювати музейну політику і покласти край історицистському мисленню та його ключовим поняттям, таким як традиція, вплив, розвиток, еволюція, джерело, і запровадити інші — перервність, розрив, розмежування, трансформація [Crimp, 1987: p. 3]. Створюючи нові умови існування творів, музей має по-новому будувати взаємини з минулим і з відвідувачами. Стає зрозумілим, що музей продукує не лише пам'ять, а й забування, демонструючи непросте відношення між вимогою пам'яті і необхідністю забуття.

Критику музею було інтеґровано до ширшого інтелектуального руху — критики інституцій влади і культурного домінування [Clifford, 1997], де головним об'єктом є асиметрія інтерпретацій (центр — периферія) та пасивна позиція аудиторії (споживання). Класичний музей унаочнює ідеальну модель культурної людини із заданою ідентичністю та пропонує її як безальтернативний зразок для наслідування. Звідси функції музею — накопичення, збереження, трансляція, виховання. Нова музейна політика пропонує концепцію музею як «зони контактів» — культур, аудиторій, інтерпретацій. У практиках музеїв сьогодні можна зустріти і змішане експонування класичного і сучасного мистецтва, і дискусійні майданчики, і зони для відпочинку, і репродукування творів на речах повсякденного вжитку. Це зближує музеї з комерційними структурами та центрами розваг, але, безумовно, свідчить про зростання уваги до позиції відвідувача, його досвіду минулого. Жорстка вимога «пам'ятати!» поступається намаганню наблизити минуле, зробити його доступним для переживань і почуттів. Активна участь музеїв у

суспільному житті (як реакція на події) сприяє подоланню замкнутості цих інституцій і побудові реальної й динамічної музейної політики [Walsh, 2002: p. 160]. Традиційний музей, як ТБ чи кіно, транслює повідомлення в один бік, новий же має орієнтуватися на діалог, співпрацю та саморозуміння індивідів і спільнот [Gere, 1997]. Це зміна наголосів — від опікування експозицією до піклування про пам'ять як «запахи речей» [Нора, 1999: с. 30].

Місця пам'яті. Урешті стало зрозуміло, що експозиція артефактів має перетворюватися на пам'ять, що пам'ятей багато, що пам'ять має свої закони і що доля культурної спадщини не є лише проблемою доброї волі. Має бути досліджений механізм пам'яті. Від пам'яті як ресурсу (архіву) і високого обов'язку трансформується до пам'яті як суперечливого процесу, що включає дистанціювання минулого, – саме в такому напрямку просуває нас осмислення феномену «місць пам'яті».

Створення і шанування «місць пам'яті» пов'язані з намаганнями повернути пам'ять (минулого); з іншого боку, це симптом утрати пам'яті. «Місця пам'яті», зазначає П. Нора, — це останки, «культ мертвих», що висвітлює проблеми нашої цивілізації. Пам'ять вже не є природно вкарбованою в життя і ритуал, не збігається з історією і як процесом існування, і як оповіданням про існування. Хвилі відвідування певних місць засвідчують потребу в традиції та колективній пам'яті, проте не сприяють справі пам'яті. Часто за показним шануванням приховується *небажання* пам'ятати, що й компенсують витраченим часом, наукою, мрією [Нора, 1999: с. 42]. А коли бажання є, воно наражається на завади.

Магічним місцем пам'яті може бути будь-що — місто, книга, музей, картина, генеалогія, природний об'єкт. Такі місця існують через відчуття, що спонтанної пам'яті не буває; принаймні в нашій цивілізації, в наш час. Потрібно щось робити — колекції, свята, монументи, архіви [Нора, 1999: с. 26]. За останні десятиріччя суспільство неймовірно просунулося у можливостях репрезентації людських здобутків, ба навіть банальних подробиць повсякденного життя. Зростають архіви пам'яті, але не запалюється вогонь пам'яті й посилюється відчуття неспроможності «оживити» ці архіви: бодай хоч неуважно проглянути тисячі особистих світлин із приводу важливих і неважливих подій. І навіщо? Відповісти на такі питання важко. Але очевидно, що місця пам'яті не мають безпосереднього стосунку до пізнання історичної реальності, якою опікується наука історія. У ритуалах пам'яті шукають радше досвід причетності, безпосереднього зв'язку. Це робить історичний досвід подібним до сприйняття мистецьких творів.

Наш час є часом безпам'ятства, наголошує Нора [Нора, 1999: с. 39]. Ми назавжди відрізані від минулого, і через виявлення цього факту наша пам'ять парадоксальним чином здобуває свою *суть як* пам'ять про забуття. Колись у суспільстві, де ще не було істориків, пам'ять існувала спонтанно, як звичка і жест; тепер історик та історія (наука) опосередковують наші відносини з минулим, виставляючи дистанцію між безпосереднім переживанням і знан-

ням про минуле, яким воно нібито було. Тут історія і пам'ять не збігаються і навіть виключають одне одного. Пам'ять асоціюється з життям, досвідом, укоріненням у конкретних обставинах життя, прозорістю значення того, що пам'ятають. Історія має інші конотації — реконструкція життя, інтелектуальна справа, відсутність укорінення історика в певних обставинах, відкрита можливість спростування і претензія на універсальність (об'єктивність). Пам'ятей багато, історія одна [Нора, 1999: с. 19]. Розкриваючи відмінність між історією і пам'яттю та парадоксальну суть роботи пам'яті в сучасному суспільстві (пам'ять про відсутність пам'яті), Нора доходить висновку, що суперечність між пам'яттю (індивідуальним здобутком) і історією (правдивим відтворенням того, що було і є) може зняти літературна оповідь. Пам'ять, на його думку, має дві форми легітимації — історичну та літературну. Тепер межа між ними стерлася: жанр усної історії, персоніфіковані документи, історичний роман виростають на «нейтральній смузі».

Ідея культурної спадщини співвідноситься з політикою «місць пам'яті», але проблема «живої» пам'яті за умови історичної легітимності забуття є нерозв'язаною. Утім, забуття перестають мислити як лише протилежність пам'яті; забування постає як невіддільна складова історичної свідомості і суспільних політик пам'яті.

Забути, щоб пам'ятати. Щодо співвідношення пам'яті й забуття, Ф.Р. Анкерсміт наводить цікавий приклад. Кант, змушений звільнити свого слугу Лампе, який довго працював на нього, але попався на дрібній крадіжці. Філософ не міг позбутися відчуття втрати і тому вдався до «рішучих» дій. На клаптику паперу він написав «Lampe vergessen» («Забути Лампе») й повісив на видному місці як постійне нагадування: «Не забудь забути Лампе» [Анкерсмит, 2007: с. 433].

Ця історія ставить нас перед питанням, чи може нагадування стати способом забуття? Рішення Канта сприймається як курйоз. Проте аналіз функції «місць пам'яті» в сучасному суспільстві дає й іншу можливість оцінки. Ми кожного дня спостерігаємо, як місця пам'яті відтворюють і охороняють забуття. Соціальні ритуали шанування (пам'яті) приховують реальний факт неспроможності чи небажання пам'ятати. «Ритуальні» дії та промови на честь знакових осіб і подій є ефективним засобом тримати їх забутими, відокремленими від наших думок і почуттів. Ті речі, які нас зобов'язують шанувати, стають недоступними для нашої пам'яті, втрачаючи чарівну привабливість. Повторюваність продукує банальність, якщо не відтворює суперечність, що стимулює пам'ять.

Випадок, наведений Анкерсмітом, свідчить: по-перше, що забуття може бути корисним для життя; по-друге, що вимога пам'яті може бути вимогою забуття; по-третє, що забуття і пам'ять перестають бути взаємовиключними поняттями. Саме так Анкерсміт проеціює ідею продуктивного характеру забування на царину історичної свідомості, відзначаючи як першопрохідця в цій справі Ф. Ніцше.

Ніцше — мабуть, перший, хто заговорив про цінність забування, а не пам'яті. У праці «Про користь і шкоду історії для життя» він обґрунтовує необхідність забування як важливу умову людського життя — щастя, впевненості, ефективної дії. Мовляв, надмір інтересу до історії в європейській культурі підриває життєві сили людини, вселяє радше розгубленість, а не натхнення; приниження, а не мотивовацію до дій; орієнтує на чужі приклади, що послаблює довіру до власних думок і почуттів. Полководець, щоби прийняти доленосне рішення, має розраховувати на своє актуальне відчуття; як і коханець, охоплений пристрастю [Ніцше, 1990: с. 165]. Подеколи переваги забування над пам'яттю є незаперечними. Історична ж освіта забезпечує панування минулого над сучасним, абстрактних знань над досвідом.

Розвиваючи тему забування, Анкерсміт пропонує типологію забування: 1) забування того, що не є важливим для нашого існування; 2) забування за певних причин того, про що варто пам'ятати; 3) забування, що несе полегшення, коли пам'ять про дещо є травматичною; 4) забування як необхідний наслідок здобуття іншої ідентичності, коли вже неможливо невимушено пам'ятати минуле. Перший тип представлений у міркуваннях Ніцше; другий — у марксизмі та фройдизмі; третій — у травматичному досвіді минулого (Голокост). Четвертий тип стосується історичної свідомості, тобто здатності людини дивитися на себе як на іншого і втрати безпосереднього доступу до минулого. Ми *знаємо* про минуле, але не переживаємо його у *досвіді* (безпосередньої причетності). Це забуття є історичною подією і виникає з початком модерної доби як засадове для Просвітництва. Народжувана в цей час історична свідомість, показує Анкерсміт, є результатом легітимації забуття як ключового чинника існування людини, що виражається у нездійсненному бажанні людини і цивілізації «*стати тим, чим вона більше не є*» [Анкерсмит, 2005: с. 502]. Історична свідомість фіксує парадоксальну ситуацію: з одного боку, відмова від традиції, коли минуле перебувало у безпосередній близькості до людини (у ритуалі, звичаях, способі життя), з іншого боку, бажання здобути традицію шляхом дослідження минулого, збирання його уламків, розбудови історичного знання та історичної освіти. Ідентичність сучасної людини задана в такий спосіб, що в ній домінує травма як наслідок відірваності від власного минулого та усвідомлення неможливості повернути його, зокрема через історичне знання. Людина (історик) кожного разу зазнає поразки в своїх очікуваннях, адже парадоксальною є сама вимога — бути тим, ким ти більше не є. Пам'ять про забуте (відкинуте, втрачене бачення світу) стає частиною існування, визначає спосіб мислення, почуття і дії. Пам'ять тут не є містком між минулим і теперішнім; вона є постійно відтворюваним нагадуванням про забуття минулого, неподоланне забуття, яке конституює ідентичність людини. Завдяки цьому забуттю вочевиднилися історичні розриви, множинність історичних світів. Колись і без спеціалізованих інституцій пам'яті світ кожним своїм фраґментом нагадував про присутність минулого у теперішньому; тепер настала доба, яка не

обіцяє нам спокою, вона вимагає як норму існування постійно відтворюваний розрив із минулим — відкидання звичок, звичаїв, авторитетів, а в мистецтві — зразків і правил, «усіх попередніх схем» [Анкерсмит, 2005: с. 397]. Забуте і забування, таким чином, перевершує всі потуги пам'яті, а нагадування про пам'ять стає нагадуванням про забуття.

З цієї позиції Анкерсміт критикує П'єра Нора, який переніс наголос з поняття «історії» на поняття «пам'яті», спрямувавши увагу на суб'єкта історичного досвіду і його стосунки з минулим [Анкерсмит, 2005: с. 24, 362–363]. Пізніше Нора зробив крок у бік дослідження історичних форм сприйняття минулого, фактично відтворюючи позицію трансцендентального суб'єкта і втрачаючи початкову інтуїцію історичного *досвіду*. Проте тільки поняття досвіду відкриває перспективу відповіді на запитання: «Чи насправді ми маємо доступ до минулого?» Намагання зрозуміти суть історичного досвіду неминуче спрямовують до осмислення ролі забування у ньому.

Теорія піднесеного історичного досвіду, запропонована Анкерсмітом, обґрунтовує взаємопроникнення пам'яті й забуття в модерному історичному досвіді. Парадоксальний досвід минулого виникає як наслідок формування нового типу ідентичності, яка виникає не природним шляхом у повсякденному житті, а через особливі соціальні інституції, які опікуються історичною пам'яттю й колективною ідентичністю, і далі ототожнювану з історичним оповіданням. Хто ти такий? — Ти — твоя історія. Ти — результат свого минулого. Але якщо умова твого існування — «відмова» від минулого (критична настанова, автономія), ти змушений по крихтах збирати свідчення про минуле в надії відтворити зв'язок із ним як *своїм* минулим, а здобуті історичні свідчення повідомляють про те, ким ти вже не є. Піднесений історичний досвід є незагойна травма від утрати й утвердження віри у справжній секрет свого існування, який завжди залишається в минулому і який ще належить пізнати (пригадати).

Історичний досвід актуалізує певні очевидності, які не залежать від знання, а зумовлюють його межі. Протиставляючи істину й досвід, Анкерсміт посилається на теорію естетичного досвіду Джона Дьюї. Бажання бути і бажання знати — не одне й те саме. Досвід — це почуття і настрій, вони спонтанні, безпосередні та щирі. Певною мірою ми і є наші почуття та настрої [Анкерсмит, 2005: с. 312–313]. Вони полонять нас і осявають, як спалах, наше існування [Анкерсмит, 2005: с.293]. Досвід збігається із самою суттю нашого існування: бути кимось означає відчувати себе кимось [1]. Будь-яка вербальна чи інша репрезентація приречена на похибку через означення зовнішнього спостереження та оцінки. Відтак мусимо визнати

[1] Згадаймо статтю Т. Нагеля «Як це — бути кажаном?» [Nagel, 1974], де йдеться про неможливість редукувати досвід свідомості до описів через недоступність переживання внутрішнього стану мислячої істоти, пов'язаного з її тілесністю. На цю статтю посилається А. Данто в розмові про філософію історії з Евою Доманською [Доманска, 2010: с. 248].

наявність естетичного (почуттєвого) аспекту в історичному досвіді, припустити, що естетичне сприйняття твору є способом «проникнення» в історичне минуле (не ототожнюючи естетичне з мистецькою досконалістю).

Досвід як такий пов'язаний з унікальністю людського існування; теорія естетичного досвіду розкриває його унікальну здатність замикати існування, спресовувати його в окремому моменті, у ставленні до певної речі. Джон Дьюї наголошує, що той вишуканий та інтенсивний досвід, який називають естетичним, не є чимось особливим. Це вищий прояв будь-якого людського досвіду. Він тяжіє до замкнутості, в якій людина здобуває *повноту* і *цілісність* існування, які ми відчуваємо або переживаємо (*undegoing*) як безальтернативну даність [Dewey, 2005: p. 42–43]. Естетичний досвід досягає максимуму і визнання у формі мистецтва, проте він зустрічається в різних сферах людського життя. «Зупинись, миттєвість! Ти прекрасна!» Це натяк на нетривіальну наповненість миті існування, яка раптово бере нас у полон, коли немає нічого, що відволікало б увагу від самого переживання. Для такого досвіду не потрібно якихось особливих речей і подій. Печиво «Мадлен» цілком згодиться, адже в ньому, мов у краплині, може світиться цілий всесвіт попереднього життя (М. Пруст). Предмет немовби вбирає в себе все насправді важливе, спресовує існування до ясності і простоти погляду. Повнота і цілісність, які Дьюї вважає найважливішими ознаками естетичного досвіду, не є риторичною знахідкою, щоб уникнути точних визначень. Цю здатність естетичного досвіду замикати світ і перетворювати його на автономну сферу існування помітив і Ніцше. Для нього мистецтво є ефективними ліками проти нестерпної істини існування. Мистецтво поглинає всю увагу, навіює забуття — або шляхом занурення у сновидіння наяву (аполонівська прекрасна індивідуальність), або шляхом екстатичного розчинення у світі (діонісійське поривання). Через мистецький твір ми на мить полишаємо обтяжливі стосунки з реальністю. Ілюзія робить суб'єкта і добровільним бранцем, і господарем ситуації.

Історичний досвід в Анкерсміта є подібним до естетичного, він не є джерелом історичної (наукової) істини, але є реальною можливістю доторкнутися до минулого у спосіб, недоступний для історичного пізнання. Коли минуле знаходиться у підручній досяжності (життя в потоці історії), воно не може ущільнитися як предмет і залишається розпорошеним серед дрібних подій. Осяяне забуванням, воно набуває чітких обрисів, як зображення людей на картинах Джузеппе Арчимбольдо: ми можемо бачити нарізно або окремі речі, з яких утворено зображення людського обличчя, або це обличчя [Анкерсмит, 2005: с. 330]. Історичний досвід постає як піднесений, коли ми можемо переживати розрив з минулим як здобуток і відкриття. Коло замикається. Тривога втрати компенсується радістю відкриття, а втрата ідентичності врівноважується сталістю процесу її відтворення. Таємниче і непідвладне історикові минуле є гарантією сталості, якої так бракує теперішньому існуванню.

Цінність забування. Є ситуації, коли забування має першочергове значення в особистому житті («Забути Лампе») і в колективній свідомості (травматичний історичний досвід). Таке забування є певною мірою оборотним. Пам'ять із часом можна «повернути» через нагадування та відповідні ритуали. Тоді забування постає як терапевтична процедура, а пам'ять асоціюється з безумовним благом.

Але існує забуття, яке неможливо усунути чи протиставити пам'яті. З одного боку, це забуття є фундаментальною ознакою досвіду — як міра розчинення або причетності, аж до самозабуття. Так, Дьюї наголошує, що досвіду *зазнають* (*undergoing*). Це як обійми Ромео і Джульєтти, твердить Анкерсміт, — все, що не належить актуальному переживанню, тут позбавлено значення. Досвід не зважає на контексти, він законодавець на власній території, бере нас у полон, визначаючи почуття і настрої. Саме про значення такої деконтекстуалізації — забування — писав Ніцше.

З іншого боку, забуття стає невіддільною складовою історичного досвіду. Воно пронизує життя сучасної людини як історична свідомість, що нівелює суспільну роль традиції, звичаю, наслідувальної поведінки. Просвітницька вимога тотальної критики, автономії суб'єкта, оригінальності та одержимості новим перетворює минуле на проблему, роздвоює пам'ять про минуле на знання про забуте і досвід історичної пам'яті. Пам'ять не є «природним» процесом. Ставлення до минулого раціоналізує і призводить до появи спеціальних інституцій пам'яті; музей репрезентує те, що варте пам'яті; історична наука шукає доступу до слідів минулого. Забуття *de facto* стало ключовим чинником існування. Покинувши лоно традиції, модерність відкрила новий світ, де забуття стає конструктивним: створює поле для історичного дослідження і відчуття історичного поступу. Забуття стає ідентифікатором і механізмом забезпечення цього поступу. Для історика це означає, що під знак запитання поставлено інтуїтивне переконання у «близькому знайомстві» з минулим [Анекрсмит, 2003: с. 411].

Забуття має цінність і як чинник ідентифікації сучасної людини: «бути тим, ким ти вже не є». Ідентичність формується негативно, через критику даного — правила, звички, стандарту, зразка; людина, як і геній у мистецтві, зобов'язана до самовизначення самим кодом культури. Щоб жити згідно з гаслом «*Sapere aude*!» (Кант), потрібно відстежувати те минуле, яке паразитує на теперішньому, позбавляючи індивіда власного вибору. Сучасна людина змагається з минулим за себе, свою індивідуальність, свій світ. Хоча минуле — це єдине, що у нас є, на відміну від позірності майбутнього і теперішнього, але інтерес до нього співвідноситься з теперішнім існуванням, бажанням здобути підгрунтя для рішень чи вже готові рішення, знайти тимчасовий прихисток в його екзотичних сюжетах (як читання роману). Натомість визначальна «безпідставність» нашого існування є ключовим інваріантом існування. Страх, тривога і радісне передчуття свободи змішуються в одному почутті. Забування стає джерелом тривоги і водночас радісного очікування.

Забування створює розриви у потоці досвіду, провалює будь-яку детерміністичну картину історичного життя. Ромео і Джульєтта могли злитися в обіймах ціною забування обов'язків родової честі, які залишалися непорушним законом для їхніх батьків. Отже, пам'ять не завжди є благом, або є благом узагалі, але не зокрема. Забуття покладає межу між теперішнім і минулим досвідом, наявним і можливим.

Пам'ять несе в собі небезпеку прив'язаності до минулого самим ладом почуття і мислення; забування дає шанс змінити ставлення до минулого, до теперішнього і до самих себе.

Політика пам'яті. Цінність історичної пам'яті як такої не дискутують. Обговорюють умови її реалізації (як забезпечити пам'ять?) та визначають суть самої пам'яті (що означає пам'ятати?). Одразу зазначу, що політика пам'яті використовує багатозначність самого поняття «пам'ять». Пам'ять означає повторення, відтворення, збереження; пам'ятають те, що *вже* трапилось, є фактом досвіду. Досвід тут передує пригадуванню і має ніби поновлюватися з плином часу. Це інтуїтивно зрозуміло. Але політика пам'яті реалізує іншу схему. Те, про що потрібно пам'ятати, не є пригадуванням (відновленням у пам'яті) у власному сенсі; нам пропонують пам'ятати те, чого не було у нашому досвіді. Так, музей повідомляє про те, чого без нього було неможливо знати. Пам'ятати, отже, означає бути вірним тому, що ніколи не було твоїм, але має таким стати, що належить пам'ятати, зробивши предметом почуття.

Означені зобов'язання набувають сили завдяки моральній мотивації (спільна спадщина або всезагальний інтерес) та вірі в походження людини з минулого. Та чи є минуле насправді нашим? — І так і ні. Так, оскільки чимало наших здатностей сформовані у минулому. Ні, оскільки досвід минулого як історичний досвід позначений розривом із тим, чим ми вже не є. Минуле — це вже втрачене, віддалене, відчужене існування. Чи є міжусобна війна минулим Ромео і Джульєтти? Так. Адже вони вийшли з цього минулого і поділяли якоюсь мірою його почуття. Але те, ким вони стали, означає відмову від минулого. З позиції того, ким вони стали, минуле залишатиметься ностальгійно привабливим і одночасно нескінченно чужим. Вони можуть ностальгувати стосовно чогось у «своєму» минулому, але не ототожнюватися з ним. Довкола досвіду розриву як незагойної травми кристалізується нова ідентичність.

Отже, політика пам'яті існує у розриві *пам'яті-знання* і *пам'яті-досвіду*. Вона насамперед оперує знанням про те, що належить пам'ятати, і може залишатися в цих межах. Її прихованою метою може бути забуття (безпам'ятство) в тому сенсі, як його описує П'єр Нора: коли формально здійснювані інформаційні заходи та ритуали пам'яті спрямовані на те, щоб приховати відсутність справжнього переживання зв'язку з минулим. Але приховування можливе тільки тому, що соціально визнаною метою такої політики є не знання, не ритуали, а почуття і настрої, що виникають внаслідок засвоєння знань і виконання ритуалів.

Пам'ять як *знання* (або нагадування) в модерній інтерпретації відкриває безмежний горизонт можливого — дедалі більшого культурного спадку, що робить зусилля пам'яті принципово незавершуваними, нескінченними. Впродовж тривалого часу все це не позбавляло культурних людей ентузіазму щодо опанування культурних багатств, адже чим більше знає людина, тим розсудливішою та відповідальнішою стає у своїх вчинках. Цей трюїзм забезпечує прагматичні засади політики пам'яті та її сакралізацію. Коли йдеться про вимогу самовизначення, треба усвідомити ресурс можливостей, створити мапи для торування шляхів у майбутнє. Інституції пам'яті та культурна політика створюють таку мапу, забезпечують умови для політики пам'яті й масивом накопичених знань та артефактів тримають відкритим питання про істину минулого, сприяючи розумінню складності контактів з минулим. Чим більше свідчень, тим краще! Таку універсальну і цілком правдиву модель ми вже бачили у Мальро, в його міркуваннях про Уявний Музей. Безмежне море документів, речей, творів нагадує про необхідність пам'яті, по суті, повідомляючи про факт забуття і стимулюючи роботу «наведення мостів». Важлива функція інституцій пам'яті — відкривати минуле як завдання, а не легку здобич. Хоча політика пам'яті може пропонувати і прості рецепти та сприяти симуляції контактів з минулим.

Пам'ять як *досвід* означає локальні події людського існування. Самозабуття в цілісності і повноті досвіду знімає всі зовнішні зобов'язання, критичну настанову і дистанцію щодо минулого. Досвід замикає існування і не зважає на інші можливості. Це настрій і почуття (в суб'єктивному переживанні), які визначають якість погляду і межі інтерпретацій. Такий досвід не заохочує до рефлексій і розважливості. Йому притаманна пристрасність і переконання у своїй правоті (на кшталт суб'єктивного історичного досвіду в класифікації Ф.Р. Анкерсміта). Це щастя бути собою в єднанні з іншим. Але замість обіймів Ромео і Джульєтти наразі доречно згадати «Вакханок» Еврипіда. Цариця Агава в радісному діонісійському шаленстві несе на палиці голову свого сина, не підозрюючи, що за мить, коли шаленство спаде, їй відкриється жахлива істина власного вчинку, скоєного без вагань і в повному переконанні щодо своєї правоти. Почуття і настрій, оволодіваючи людиною, дарують їй упевненість і наснагу, але позбавляють здорового глузду й розважливості. Реальність і очевидність сплутуються у трагічній нерозрізненості. У цьому є небезпека, адже продуковані *очевидності* уникають будь-якої критики. Навіть якщо політика пам'яті спрямована на досвід і чесно виконує свої обіцянки (без імітацій), не варто поспішати в її обійми. Разом з надійністю пристрасного «живого» почуття ми отримуємо сліпоту до всього іншого, що може бути важливим для нашого життя.

Відтак, політика пам'яті, спрямована на продукування емоцій та настроїв, може бути ефективним засобом маніпуляцій, коли іґнорує забування як визначальний чинник пам'яті, який неможливо подолати навіюванням емоцій і безпосередністю почуття. Ліками проти чар такого безпам'ят-

ства є піднесений історичний досвід. який стимулює розсудливість та мислення взагалі і не є прерогативою лише професійного історика. Згадаймо міркування Ганни Арендт про небезпеку прагнення знайти результати, які б робили подальше міркування непотрібним [Арендт, 2013: с. 174]. Піднесений історичний досвід залишає відкритою можливість міркування і перегляду власної позиції, утримуючи факт забуття (розриву, інакшості) як ключовий момент у відносинах з минулим. Немає сенсу, та й можливості повернути втрачене, проте є необхідність пам'ятати про забуття, щоб мати противаги спокусливому пануванню настрою і почуття.

Піднесений історичний досвід у цьому розумінні є емоційно холодним. Він реалізує пам'ять крізь призму забуття і приймає його як долю. Це кардинальний розрив із минулим, водночас травматичний і неусувний. Забуття тут — позначення відштовхування, що оберігає свободу розсудливості і можливість розпоряджатися собою.

ДЖЕРЕЛА

Анкерсмит Ф.Р. Возвышенный исторический опыт. — М.: Европа, *2007*. — 612 с.

Анкерсмит Ф.Р. История и тропология: взлёт и падение метафоры. — М.: Прогресс-Традиция, *2003*. — 496 с.

Арендт Х. Жизнь ума. — СПб.: Наука, *2013*. — 517 с.

Валери П. Проблема музеев // Валери П. Об искусстве. — М.: Искусство, *1993*. — С. 205–208.

Доманска Э. Философия истории после постмодернизма. — М.: Канон+, РООИ «Реабилитация», *2010*. — 400 с.

Мальро А. Зеркало лимба. — М.: Прогресс, *1989*. — 520 с.

Ницше Ф. О пользе и вреде истории для жизни // Сочинения : В 2-х т. — М.: Мысль, *1990*. — Т. 1. — С. 159–230.

Нора П. Проблематика мест памяти // Франция-память. — СПб.: Изд-во Санкт-Петербург. ун-та, *1999*. — С. 17–50.

Adorno Th.W. Valéry Proust Museum // Adorno Th.W. Prisms. — Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, *1988*. — P. 173–186.

Clifford J. Museums as a contact zones // Clifford J. Routes: Trevel and Translation in the Late Twentieth Century. — Cambridge, MA: Harvard University Press, *1997*. — P. 188–219.

Crimp D. On the Museum's Ruins // The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture / Ed. by H. Forster. — Seattle: Bay Press, *1987*. — P. 43–56.

Dewey J. Art as Experience. — London: A Perigee Book, *2005*. — 371 с.

Gere Ch. Museum, Contact Zone and Internet // Museum Interactive Multimedia 1997: Cultural Heritage Systems. Design and Interfaces. Selected papers from ICHIM 97. — Paris, 3–5 September 1997. — P.56 — 66. // ARHIVES&MUSEUMS INFORMATICS, *1997*. — Режим доступу: http://www.arhchimuse.com/publishing/ichim97/gere.pdf.

Nagel T. What is it like to be a bat? // The Philosophical Review LXXXIII. — № 4. — *1974*. — P. 435–450. Режим доступу: http://organizations.utep.edu/Portals/1475/nagel_bat.pdf.

Walsh K. The Representation of the Past. Museums and Heritage in the Post-modern World. — New York: Routledge, *2002*. — 204 p.

Ірина Бондаревська *— доктор філософських наук, професор кафедри філософії та релігієзнавства Національного університету «Києво-Могилянська академія». Сфера наукових інтересів — естетика, філософія культури.*