

## ПАМ'ЯТЬ І МОДЕРНІЗМ: МІСЦЯ НЕДООКРЕСЛЕННЯ

Ірина Старовойт

Львівський національний університет імені Івана Франка (Україна)

**Streszczenie.** Celem artykułu jest zwrócenie uwagi na nowoczesne metafory pamięci, ściśle związane z nowymi wynalazkami narzędzi pamięci (zdjęcie, kino, nagrania) i nowymi technologiami (np. wyświetlanie i przechowywanie filmu), oraz oddziaływanie tychże metafor zarówno na autorów, jak i na czytelników w atmosferze idei oraz wrażliwości europejskiego modernizmu. Autorka poszukuje odpowiedzi na pytania o wzorce modernistycznej pamięci kulturowej i ich formowanie, porównując dwa teksty autobiograficzne: *Wiek męski* francuskiego autora, Michela Leirisa, oraz *Inteligenta* Ukraińca, Leonida Skrypnyka.

**Słowa kluczowe:** metafory pamięci, ciało pamięci, narzędzia pamięci, nowoczesny autobiografizm, плеч культуrowa

З монографії до монографії, з енциклопедії до підручника переходить штаповане визначення модерності як епохи, що здійснила радикальний розрив із минулим. Модерність – це якісна зміна, цивілізована, еволюційна чи революційна. Вона приносить валове оновлення. Вона готова усе і усюди розпочати з чистого листа. Девід Гарві у своїй останній книзі про Париж, столицю модерності<sup>1</sup>, робить глибоку ревізію цього штапу і спростовує його аргументами самих „великих модернізаторів”. І Сен-Сімон, і Маркс писали, що жоден суспільний лад не може досягнути змін, якщо ці зміни, хоча б приховано, не включені вже в наявному устрої. Жодного остаточного розриву ніколи не відбулося, і навряд чи такий узагалі можливий.

Коли модерність ще має якесь непідважене історичне значення, то воно символізує епохальні десятиріччя *творчої* деструкції – хаос та дезорієнтацію, які приносять ріст і зміну. Це „поруйнування світу” відбулося насамперед у кількох європейських столицях, повільно (як на сучасне око) перетворюючи фізичний і ментальний простір цілих країн. У цій статті модерність і цікавить нас перш за все як мізансцена Модернізму.

За афористичним визначенням Теодора Адорно, модернізм – то діалектика новизни: навіть невинно оновлюючись, усе швидко застаріває. Рушієм Модернізму як стилю епохи стає конфлікт між „старим” і „новим”, ідея творчого опору до традиції та її ритуалів. Якщо класик Шарля Сент-

---

<sup>1</sup> Маю на думці книгу: David Harvey, *Paris, capital of modernity*, New York: Routledge 2006.

-Бева<sup>2</sup> мав з легкістю ставати „сучасником всіх епох”, то митець-модерніст мав стати насамперед сучасником *своєї* епохи. Вимога класики – щоби велике було вічним – після низки французьких воєн, революцій і реставрацій нічого, крім скепсису, не викликала. Однак і те, що Сент-Бев фаворизував як нелегкий дар натхнення і творчості, невдовзі перейшло у розряд виліковної патології: (живо)писати життя замість того, щоб просто його проживати – це уже дев'яцять.

Авторитетні філософи модернізму: З. Фройд, Ф. Ніцше, А. Бергсон, В. Бенямін – водночас є філософами пам'яті. Тема пам'яті цікавить їх найбільше як присутність відсутності, як повернення витісненого, як минуле-у-теперішньому.

Здається, доктор Зигмунд Фройд<sup>3</sup> першим поставив пам'ять під підозру, першим поглянув на неї як на хвору. До того ж, пам'ять і спогади раннього дитинства потрапили в анамнези його душевнохворих пацієнтів, з цих анамнезів ставало зрозумілим, що віддалені непевні образи минулого залишають свою мінливу печать і на соматичному рівні. Сам акт терапевтичного спогадування у Фройда сприймається як динамічне возз'єднання, реінтеграція людини з власною підсвідомістю. Адже багато з того, що людина усвідомлює, вона не пам'ятає. І навпаки: чимало з того, що ми пам'ятаємо, насправді не доходить до рівня свідомості. Це возз'єднання відбувається тут і зараз кожен раз по-новому. Щоби пояснити його психічний механізм, Фройд вдався до улюбленої метафори – містичного записника: людська пам'ять – це загадковий пошарпаний записник, це палімпсест, який стирається і переписується у нашій психіці без нашого відома, під впливом наступних досвідів. Пам'ять у Фройда не констатує, а перетворює; коли щось пригадується з минулого, то це щось являє нам наше ж бажання або імпульс у теперішньому, і таке об'явлення змінює нас.

Фрідріх Ніцше у парадоксальній праці *Про користь і шкоду історії для життя* (1874) нарікає на гіпертрофію історії, заледве відрізняючи її від гіпертрофії людської пам'яті. Її він також тематизує як небезпечну недугу: він пише про ваготу колективної пам'яті і про безвихідь пам'яті без забуття. Вона “належить живому в троїстому сенсі: як істоті діяльній і націленій, як істоті, що оберігає і почитає, і, врешті, як істоті, що страждає і потребує вибавлення, цій потрібності сенсів відповідає троїстість родів історії, так як можна розрізнити *монументальну, антикварну і критичну історію*”<sup>4</sup>. Як завжди етично амбівалентний, Ніцше кличе до *творчого* забуття, до цілеспрямованої селекції спогадів. У роздумах

<sup>2</sup> Ш. Сент-Бев, *Литературные портреты*: Критические очерки, Москва: Худ. литература, 1970, с. 314.

<sup>3</sup> Найважливіші ідеї З. Фройда про пам'ять і пригадування викладені у сьомому розділі *Психопатології повсякдення*, а також у низці статей: *Поза принципом насолоди, Я і Воно, Зауваги щодо “містичного блокнота, З історії дитячих неврозів (Вовкулака)*.

<sup>4</sup> Фридрих Ницше, *Сочинения*: В 2-х томах, Т. 1, Мысль, Москва 1989, с. 168.

*Про користь і шкоду...* класичний філолог Ніцше вловив ті головні переродження, яких зазнає пам'ять ХХ ст.: націоналізацію, естетизацію і утілення.

Майже на 20 років пізніше у своїй статті 1896 року *Matière et mémoire* Анрі Бергсон визначив пам'ять як "стан нашого тіла"<sup>5</sup>. Для інтуїтивіста Бергсона пам'ять була інкарнацією, минулим, акумульованим у кожному тілі, минулим, яке ми відчуваємо і яке змушує нас до дії. Подібно виглядала вона і для великого грона еволюціоністів кінця ХІХ – початку ХХ ст., що сповідували принцип всесвітньої акселерації. Теорії органістичної пам'яті спиралися на аналогії до археології та природничих наук. Не камінний мавзолей, і не поклади архіву, а саме людське тіло сприймалося як накопичувальний пристрій пам'яті, і саме тому спогади, закодовані в тілі, підлягали ученому відчитуванню, дешифруванню, наче достосування минулого до нашого часу, до тут-і-тепер. (Ніцше сказав про це в унісон: „рівно стільки минулого, скільки треба для звершення теперішнього“<sup>6</sup>).

Можна припустити, що така нова концептуалізація пам'яті напряму пов'язана з модерною оптикою, з новою глибиною "наскрізного" бачення – бінокль, лупа, мікроскоп, фотозбільшення, рентген; а також зі загальним ажіотажем навколо археологічних та геологічних розвідок – досягнути прихованих верств, зробити невидиме видимим. В усіх науках розвиваються

нові засади відчитування значень і масштабування, завдяки їм читання стає способом декодування зв'язків між послідовними напластуваннями значень, що лежать *поза межами видимої поверхні теперішнього* (письмівка моя – І. С.)<sup>7</sup>.

Прикметно, що саме в часі *fin de siècle* дві протилежні метафори пам'яті – як місця і як запису-сліду поєднуються в ідеї палімпсесту-екрану (Беньямінове „оптичне несвідоме“, „спалахи пам'яті“): поверхні, що зберігає усі попередні записи, хоча щоразу відкривається як чиста сторінка/кадр для нових. На тридцять років пізніше за Анрі Бергсона Вальтер Беньямін, радикальний критик будь-якого історизму, займається самовиявленням (*Selbstdarstellung*) пам'яті, або мнемографією. Його *Московський щоденник*, а потім *Берлінське дитинство на зламі ХХ сторіччя* просочені трепетним образом минулого, що „мчить від нас“ і „загрожує щезнути“<sup>8</sup>. Проблема в тому, що автобіографічну пам'ять не вдається розповісти:

Той, хто хоч раз розкривав віяло пам'яті, згодом ніколи не дійде до останнього сегмента; його не задовольнить жоден образ, бо ж він бачив, як віяло може розгорнутись, і знає, що тільки в складках сховано правду<sup>9</sup>.

<sup>5</sup> H. Bergson, *Matter and Memory*, 1896; Zone Books, New York 1988, p. 239.

<sup>6</sup> Ф. Ніцше, *Сочинения...*, Т. 1, с. 783.

<sup>7</sup> T. Bennett, *Memory, the body and the evolutionary museum*, in: *Regimes of Memory* / Ed. By Katharine Hodkin and Susannah Radstone, Routledge, New York 2003, p. 47.

<sup>8</sup> В. Беньямін, *Про поняття історії*, у: *Idem, Вибране*, Львів: Літопис, 2002, с. 41.

<sup>9</sup> W. Benjamin, *One-Way Street*, New Left Books, New York 1979, p. 305.

Віяло ми розкриваємо порухом тіла, і застосовуємо для добра тіла, для зберігання притомности у задусі. Сама можливість тілесної пам'яті (пам'яті, яка міститься в тілі і передається від тіла до тіла) стає захопливою ідеєю у модернізмі. До того ж Бенямінові йдеться радше про емоційну, аніж предметну пам'ять (*схована* не значить похована) і радше про зорову, ніж про опосередковану мовою. Бароківі філософи протиставляли візуальне і мовне досвідчування як пряме („я бачив”, хай навіть внутрішнім зором, *in the mind's eye*, у *Гамлеті* в Шекспіра) і опосередковане мовою („я чув”, „я читав”, „я намагався описати”).

Велика ересь про пам'ять тіла докорінно змінила мнемонічний всесвіт європейських інтелектуалів. Саме вона породила асоціативний зв'язок між текстом, спогадом і тілом у модернізмі – тілом бажання і тілом страждання – як тендітними, змінними і зникими. Саме вона підказала, як можна спробувати інтегрувати досвід тіла (візуальну, емоційну і просторову пам'ять) і досвід мовлення про цей досвід.

Ще для романтиків спогади були монадами, одиничними і моментальними. Кожен спогад був світ у собі. Скажімо, Стендаль бачить спогади як окремі образи, сліди, листи, позначки, що мають свою непідробну „ауру”<sup>10</sup>. У спогад можна накоротко *увійти*, до нього можна подумки *повернутися*. Робота пам'яті уявлялася ненастанною мандрівкою в часі від одного спогаду до іншого. Однак для модерністів ця мандрівка відбувається уже в просторі, у калейдоскопічному особистому ментальному просторі пам'яті, в якому час минулий аж ніяк не досяжний, і треба задовольнитися його реконструкціями, теперішнім минулого – інтуїція Пруста, повторена на різні лади, згодом названа модерною кризою пам'яті. Колись непорочна, пам'ять починає бути непевною. І хоча модерністи „відкрили”, що пам'ять завжди була опосередкована, модерні спогади стали відрізняти від домодерних – актуальних і нічим не протезованих.

Матеріальний слід одночасно є унаочненням. Модерні засоби утривалення пам'яті, спочатку фотографія, тоді кіно, а далі звукозапис зробили переворот у стосунках минулого і теперішнього: минуле стало фізично присутнім у теперішньому до такої міри, що це годі було б собі уявити століття перед тим. Фактично, часові межі, як їх досвідчує людина, стали зсідатися, так само, або ще суттєвіше, як почали раптово „скорочуватися” просторові віддалі з винайденням поїзда, автомобіля і літака. „Картина йде скаженим темпом, намагаючись наздогнати життя”<sup>11</sup>.

І світлини, й кіно, і запис звуку були насамперед пов'язані з карбуванням тілесности: людського погляду, жести і голосу. Нове покоління техніки розвинуло такі потужності і дало такі можливості. Пам'ять виявилася не

<sup>10</sup> Стендаль, *Анри Брюллар*, в: *Idem, Собрание сочинений*: В 15-ти томах, Т. 13, Правда, Москва 1959, с. 130.

<sup>11</sup> <http://www.utoronto.ca> – Leonid Skrypnyk (Levon Lain) *Intelligent*.

тільки не безтілесною, але й не безстатевою. Історично модерність пропонує дві великі процедури для створення істини про стать (М. Фуко). Одна суспільна, з виразною претензією на істинність, інша – варіативна, мистецька, „взята як практика та зібрана як досвід”<sup>12</sup>. На час написання своїх ключових текстів Леонід Скрипник (1893–1929) і Мішель Лейріс (1901–1990) належать до цієї *генерації*: „Шматок життя людини розміром, приблизно, в 35 років”<sup>13</sup> (*Інтелігент*). „Мені щойно стукнуло 34 роки, півжиття”<sup>14</sup> (*Вік чоловіка*)<sup>15</sup>. Обидва живуть у суспільствах різких трансформацій. Обидва активно публікуються як критики, належать до авангардних мистецьких угруповань і обидва не професійні письменники (Скрипник – інженер, згодом фільмар, Лейріс – антрополог). До 34-х обидва опиняються на периферії сповідуваних замолоду культурних та політичних ідеологій: Лейріс демістифікує сюрреалізм, революцію і фройдизм, Скрипник – футуризм, революцію і марксизм.

Наскрізність бачення – питома риса для обох текстів; воно передбачає і прозирання крізь верстви часу, і зазирання глибоко *в душу*. Лейріс називає свій роман автоетнографією, Скрипник – екранізованим романом. Упродовж п’яти років Лейріс проходить понад сто сеансів у доктора Бореля, особистого психоаналітика багатьох сюрреалістів, зокрема й Жоржа Батая. Більшість тексту *Віку чоловіка* написана в зв’язку з цими сеансами. Психоаналітична археологія підсвідомості проявлює і актуалізує його „буржуазне” дитинство у намаганні відчитати і записати себе як книгу. Лейріс каже, що хоче написати найчіткіший і найточніший портрет чоловіка від раннього дитинства до 34-х років. Упродовж п’яти років Леонід Скрипник займається кіно і фотографією, пише і видає *Порадник фотографа* (1927) і *Нариси з теорії мистецтва кіно* (1929). Автоетнографія для Лейріса – це етнографічний психоаналіз, пояснення і опис себе як Іншого. І етнографія, і психоаналіз дешифрують сліди минулого в теперішньому і колективного в приватному. Жест (авто)біографування стає насправду суспільно значущим ехросе. Екранізований роман для Скрипника – це робота уяви у домені пам’яті. Прийом Лейріса – колаж: пам’ять, яка гортає себе у зворотному порядку, фіксує щось, робить хаотичні дигресії, актуалізує і конкретизує. Прийом Скрипника – монтаж. Кіноплівка стає метафорою погамованого людського спогаду, образу послідовного, глибокого, динамічного та непомітного, аж доки його не проявити і не спроектувати на екран.

3. Фройд теж пише про секретне чорнило пам’яті: спогади висихають, але до кінця не зникають, проявляючись при нагоді. Така

<sup>12</sup> Мішель Фуко, *Історія сексуальності*, Том 1, *Жага пізнання*, Око, Харків 1997, с. 120.

<sup>13</sup> L. Skrupnyk (Levon Lain), *Intelligent...*

<sup>14</sup> М. Лейріс, *Возраст мужчины*, Наука, Санкт-Петербург 2002, с. 25.

<sup>15</sup> Третій приклад, який я тримаю в умі, це, звичайно ж Вітольд Гомбрович (1904–1969). Він теж починає свої літературні спроби зі спогадів і самоаналізу – збірка оповідань *Щоденник періоду дозрівання* (1933), а на тридцять третьому році життя видає свій перший роман *Фердидурке* (1937).

аналогія Фрейда завдячує своєю появою особливостям технології проявки і фіксації у нових візуальних медіях. Екранізована, чи екранна пам'ять у психоаналізі – це пам'ять *про* дитинство. Вона здається звичайною, але часто пов'язана з самоцензурою несвідомого. Екран пізнішого спогаду витісняє або маскує якийсь важливіший спогад – конденсований, болючий, нестерпний. Спогади-екрани Фрейд називає *pseudos*. Вони залучають два моменти, найчастіше – дитинство і зрілість, у процес подвійної проєкції. Механізми витіснення і пригадування стають рівно важливими до змісту дитячих спогадів. До того ж колективна, або спільна пам'ять відмінна від нейропсихічної особистої, але впливає на неї. Обидві формуються в лоні того, що можна собі уявити.

Пам'ять пов'язана з суб'єктивністю, але нею не обмежена. Глибоко приватне поширюється на колективне, перфорує його і дає йому взірць для наслідування<sup>16</sup>.

Своє дозрівання як чоловіка Лейріс співвідносить із двома типами воявоначої жіночності: Лукрецією і Юдит, які до того ж втілюватиме для нього одна жінка. Про першу знаємо з давньоримської легенди: цнотлива патриціанка, що, збездечена етрусським царем Тарквінієм, прохромилла себе мечем. (Це багата культурна алюзія. Про неї писав Овідій у *Фастах*, Чосер у *Легендах про славних жінок*, прозовий варіант легенди є у збірці новел Пейнтера *Палац утіх*. Відома Шекспірова поема *Згвалтування Лукреції* (1613)). Сюжет про Юдит та Олоферна старозавітний і має низку інтерпретацій у бароковому живописі. Книга Лейріса – це автопортрет з невдачами. У підсумку Лейріс ототожнює себе з Олоферном. Він визнає свою поразку і як етнограф, і як психоаналітик. Він не знає відповіді на запитання, що таке дорослий мужчина і про що свідчить його *вік*. Однак сеанс (психо-?, кіно-?) можна почати спочатку.

Лейріс:

Я наскрізь бачу все притворство, яким затуляю власне життя. Тканино мізерних подій, я прикрашаю тебе завдяки магії мого погляду. Муха, яку я пацнув своєю рукою, підтверджує мій садизм. Випита залпом склянка спиртного ставить мене на один шабель з великими п'яницями Достоевського... Я *чистий* не більше і не менше за іншого; але мені хочеться вважати себе чистим<sup>17</sup>.

Саме трактування „культурного” чоловіка, людини у напрасованому костюмі, капелюсі і пенсне, людини-оболонки з добрими манерами в обох цих текстах загострено пародійне. Ця пародія зводить рахунки з кліше французького романтичного реалізму (у випадку Лейріса) і з російським класичним реалізмом та його образом інтелігента (у випадку Скрипника). У розділі *Мій дядько акробат* Лейріс пише:

<sup>16</sup> R. Samuel, *Theatres of Memory*, Verso, London 1994, p. 11.

<sup>17</sup> М. Лейріс, *Возраст мужчины*, Наука, Санкт-Петербург 2002, с. 160.

я відчуваю себе близьким до цього дядька, який усе життя захоплювало вперто шукав того, що для решти було тільки *падінням*, і підбирав своїх жінок – одну на тирсі арени, іншу – майже на панелі – настільки тягло його до всього *оголеного і справжнього*, і він уважав, що знайти це можна лише серед *простих людей*<sup>18</sup> (письмівки мої. – І. С.).

Не тільки на перший погляд письмо Лейріса і Скрипника діаметрально не схоже. Мішель Лейріс зайнятий інтроспекцією, Леонід Скрипник – експлікацією, Лейріс перейнятий манією сповіді, Скрипник ховає себе за підставним оповідачем – тлумачем німого кіно. Лейріс углибає, Скрипник навмисно редукує. Однак є щось не менш важливе, що дозволяє думати про них у співставленні, у просторі тієї пізнавальної перспективи, яка оприявнює не тільки зв'язки літератур, але й певний тип дискурсу культури. Вони обоє соромляться свого дещо буржуазного дитинства, мають напрочуд близький репертуар ідей, схожий екзистенційний досвід, підіймають і символізують ті самі проблеми психічного і фізичного дорослішання, пропрацьовують лексикон тіла. Їдку іронію поєднують з проникливою серйозністю. Обоє вони залежні у своїх модерних спробах самопізнання від взірців виховання і насичених мистецьких алузій, добуваючи універсальне з особистого. „Мій дорогий читачу!.. мені хочеться побалакати з вами про загадкову тягу культурного індивідуума до *бруд*. Чудна властивість, що ріднить його з відомою домашньою твариною... Культурний індивідуум, що так цінує блага цивілізованого побуту, що любить ванну, чисту білизну, манікюр... і раптом – Петровська чайна”<sup>19</sup>, – покривляється Скрипник. Далі його іронія розжарюється: „всі в кого емоції могутні й темперамент яскравий, всі хто заслуговує на високе ймення Людини, – мусять час від часу валитися у власній блювотині... Це ж бо прекрасно, поетично, пахтить Парижем, Монмартром... Не подобається? Мені теж...”<sup>20</sup>.

У Лейріса є навіть окремий пасаж про плювок і потворні компоненти нашого тілесного складу. Про рот, що займає привілейоване положення, адже він місце мови, дихальний отвір, орган поцілунку, але *плювок* враз провалює його „на сам спід органічної драбини, наділяє функцією викиду ще огиднішою, ніж роль дверці, куди проштовхують їжу”<sup>21</sup>. Плювок близький до еротичних проявів, ховає в собі значення виділення, подібного до любовного, він скандальний, волого-нестійкий, нечіткий на колір і безформний.

Обидва автори прописують на папері тіло чоловіка без досвіду буття чоловіком і як воно досвідчує і витримує певну емоцію – інтелектуальну і еротичну водночас. *Вік чоловіка* та *Інтелігент* не задовільняються

<sup>18</sup> *Ibidem*, с. 82.

<sup>19</sup> L. Skrypnyk (Levon Lain), *Intelligent...*

<sup>20</sup> *Ibidem*.

<sup>21</sup> М. Лейріс, *Слюнки текуть*, „Иностранная литература” 2002, № 6, с. 177.

простим воскресінням спогаду, спогади вони викликають, добувають, тематизують. Це активний пошук.

У статті *Священне в повсякденні*, писаній паралельно з *Віком чоловіка* Лейріс фокусує дослідницьку увагу на особистому сакральному, яке неможливе, якщо розглядати усіх людей *загалом*. Кожне дитинство повне власних ідолів, фетишів і почитання. Мішель Лейріс реконструює, що в його приватному санктурії священний смисл мали, наприклад, батьків циліндр, мамина ванна кімната та іподром.

Протагоніст у Скрипника залишається нібито анонімним, невідомим, однак ми пізнаємо його дуже інтимно. Інтимність опису водночас і вабить, і стримує, викликає у читача відчуття вуаеризму:

В очах Інтелігента чайна подвоюється, дрижить, ляпки мигтять і блимають. Більшості з вас знайомий цей стан. Чудний стан одночасної єдності і подвійності предметів видимого світу. Фізіологія пояснює це просто: розлад здатності мозку сполучувати в єдине два образи зовнішніх об'єктів, що їх ми одержуємо двома очима... Для фізіології все просто. Психологія трохи складніша. В людській психіці образи предметів теж можуть подвоюватись. І навіть більше того – не тільки лише одно явище може роздвоюватись, але й, що небезпечніше, і два предмети можуть бути сприйняті, як певна „синтеза”, як один...<sup>22</sup>.

Скрипник настійно акцентує оцю двоїстість: роль батька й сина (Інтелігента) грає один актор, роль його матері і дружини (можливо, в цілях економії) одна актриса. Стара і нова країна, – дореволюційна і пореволюційна – її взірці повсякдення, теж химерно накладаються, здаються чомусь одними і тими ж. І події, що їх ми оглядаємо на уявному екрані, ближче до розв'язки роману створюють *déjà vu*. От тільки в епілозі, вболіваючи над тяжкими пологами дружини, Інтелігент „хоче перехреститися на порожній куток”, бо ікон на покуті уже немає.

Модерний патос годується бажанням жертвовного розриву. Револьюційна сучасність намагається здолати традицію. Поступове розчарування револьюції девальвує ідею розриву, але й не повертає довіри до традиційних основ. Це проблема, яку годі вирішити. Оповідач у Скрипника не раз прохоплюється про те, про що нема як сказати, але про що не сила забути.

Мій дорогий читачу, я ще раз відчуваю своє безсилля. Я не можу примусити вас побачити й відчути, коли ви тільки самі в свій час цього не бачили й не відчували, навіть таку, наприклад, просту й звичайну річ: кілька годин, проведених вами пораненим в атаці, позбавленим можливості рухатися, — обличчям до обличчя (до того, що було обличчям) якогось солдата, з якого тече зеленкувато-руда сукровиця, а щоки, рот і очі рухаються інколи від впливу газів, гноїння та праці хробаків... – Я не вмю розказати про ваші відчуття, я не зможу описати навіть запаху... Я чесно визнаю своє банкрутство... – А коли ви це пережили, то ви це *пам'ятаєте*...<sup>23</sup>.

<sup>22</sup> L. Skrypnyk (Levon Lain), *Intelligent...*

<sup>23</sup> *Ibidem*.



Чи можна пережити це, і залишитися хлопчиком? Чи можна перетривати це, і стати чоловіком?

Безперервна реальність існування мучить, неможливість дистанціюватися від неї бентежить і докучає. Свій специфічний невроз пам'яті Лейріс називає „ваганням між відразою і ностальгією”<sup>24</sup>. Герой сповіді *Вік чоловіка* ненавидить себе і сучасність, не зважаючи на самогубство, і любить те, чого нема, хоч би воно було й гіршим, за те, що є.

Десь на споді ці еготексти свідомі своїй пропорції *маленької людини*, це наче *Bildungsroman* навпаки. „Моє життя – то суцільна банальність, банальність і ще раз банальність. Тільки в моїх очах воно повне катаклізмів”<sup>25</sup> – каже Лейріс. Разом з тим, обидва пережили війну, впритул бачили розпад і смерть, і їх тексти – це також відповідь на німе запитання, як можна поставити минуле (хай недавнє минуле) на місце, як можна відновити віддаль між ним і собою.

Погляд Лейріса ретроактивний, погляд Скрипника попервах видається проспективним, але це оманливе враження. Обидва увивають лінійний час у коло, змішуючи і переплітаючи критичний і мітологічний дискурси. Пам'ять тіла має „щось від бунту, від жаданої волі, від майбутньої епохи”<sup>26</sup>, зближує революцію та інше тіло. Автобіографічне письмо стає особливим ритуалом тілесної пам'яті – продовженням статі на письмі. Це ритуал ініціації у зрілість, позбування неповноліття як неповноцінності, в тім, звісно, і в стосунках з жінками:

Таким чином, перед лицем жінки я весь час у стані якоїсь неповноцінності; щоб між нами відбулося щось рішуче, треба, щоб це вона простягнула мені руку; так що мені ніколи не випадає звичайна роль самця, який добивається перемоги, і в цьому зіткненні двох сил я завжди представляю приборкану стихію<sup>27</sup>.

Цікаво, що й Скрипник описує стосунки між статями у тих самих категоріях неоголошеної війни:

Знаменита річ оце лукавство, наслідок відчуття жінчиною своєї переваги, що її вона, по властивій їй тонкості, одверто не показує. Іноді буває, ви можете помітити це лукавство навіть в моменти повної перемоги над нею. Начебто парадоксально – почуття переваги й факт переможеності... Нікоторого парадоксу! Жінчина відчуває свою перевагу в ті моменти, коли мужчина абсолютно ширий і безпосередній. – Тому бійтесь, дорогі читачі, таких моментів. Мужчина в такі моменти голий і обеззброєний. Коли він короткозорий, тим гірше, бо безпосередність лишає його й без пенсне...

А жінчини – їх нехай попереджують письменниці-жінки...<sup>28</sup>.

У своїх коментарях автор увесь час апелює до чуттєвого досвіду читачів і читачок, хто „замолоду був молодий” і кому є що згадати. Разом

<sup>24</sup> М. Лейріс, *Возраст мужчины ...*, с. 163.

<sup>25</sup> *Ibidem*, с. 160.

<sup>26</sup> М. Фуко, *Історія сексуальності...*, с. 67.

<sup>27</sup> М. Лейріс, *Возраст мужчины ...*, с. 163.

<sup>28</sup> L. Skrypnyk (Levon Lain), *Intelligent...*

з тим його модерні читачі, мабуть, постійно відволікаються, помиляються у припущеннях, роблять передчасні висновки, тож тлумач мусить їм допомагати, виправляти і скеровувати до нових обріїв.

Обидва тексти вмонтовують автентичні спогади у пам'ять, опосередковану письмом, візуальними засобами і загалом культурою. У *Віці чоловіка* початком *особистого* пригадування стає Античність, опосередкована театром:

я чув, що треба бути не тільки дорослим, але й напрочуд обдарованим, щоби збагнути всю його глибину; це ставало для мене чимось таким, як таємниця Св. Миколая і таємниця дітнародження, чимось таким, що його сенс я міг хіба що смутно передчувати, будучи не в змозі у свої малі роки по-справжньому збагнути його<sup>29</sup>.

Усе, що хоче з'ясувати про себе Лейріс засобами літератури, витікає з давньогрецької трагедії, з неспівмірності людського і Божого промислу, з потрясіння, якому ніхто і ніщо не може зарадити, і з гіркоти поразки, якого не позбутися тому, хто вцілів.

Діагноз боязні перед життям, що його ставить собі Лейріс – грубий і мало натхненний. Робота пам'яті може цьому якось зарадити. Пам'ять засвідчує зрілість, спроможність зрозуміти минуле і вистояти під його тягарем. Здатність глибоко відчувати якось залежить від здатності пам'ятати попередні пережиття і їх сенс. З віком ми стаємо пам'ятаючі, тямимо те, що раніш було невтямки, маємо багатший досвід і спогади – і це одна з головних переваг змужніння.

Попри несхожість текстів *Інтелігента* і *Віку чоловіка*, моделювання пам'яті у цих двох текстах надзвичайно схоже: візуальні спогади інертні, вербальні більш агресивні, наступальні. І Лейріс, і Скрипник нарікають на „непевну” пам'ять. Перший оскаржує свою власну, другий бере під підозру спроможності пам'яті свого героя і читача. Але конфігурації пам'яті повторюють ті самі мотиви. Обидва в певний спосіб виборюють кожен спогад і його значення у іншого пам'яті – у забуття.

Історія пам'яті веде уверх по сходах, що йдуть донизу. Пам'ятання ставало саме модерним досвідом у тій частині, де пам'ять можна було опосередкувати новими, до цього ще не бувалими засобами. Модернізм реагує на нав'язливу ідею нового початку, втілюючи її у нових способах письма. Традиційні „сюжетні” моделі авто-біо-графії, звичайні „історії” поступилися місцем „потоків свідомості” і іншим спонтанним наративам алогічного й амбівалентного суб'єктивного досвіду. Пам'ять у Модернізмі гірко-солодка. Робота пам'яті не може досягнути справжнього образу минулого не тому, що вона недолуга, а тому, що такого образу не існує, усвідомлення цього дає можливість до нових спроб і з'ясувань. Текст, спогад і тіло реконфігурують одне одного. Пам'ять має цей інший

<sup>29</sup> М. Лейріс, *Возраст мужчины ...*, с. 46–47.

можливий початок, цю додаткову запасну спробу саме тому, що в неї немає єдинопочатку, що її початок невідомий, не зафіксований, незбагнений.

Риторика модерності побудовано на доктрині наукового, історичного і суспільного розвитку – на доктрині оновлення і осучаснення. Але ця доктрина, як і кожна інша, маячила на горизонтах епохи, залишаючись для неї нездійсненою. Кожен по-своєму, Скрипник і Лейріс зробили на письмі подвійну експозицію пам'яті і модернізму, пересуваючи межу між приватним і публічним, інтимним і виставленим на показ. Що уможливило їм пам'ять модерного (авто)біографа? Насамперед, ідея важливості особистого досвіду і загроза його остаточної втрати. Маршал Берман описав дуалізм життєвих можливостей і життєвих ризиків у Європі ХХ віку, назвавши цю суперечність головною ознакою модерності:

Бути модерним значить опинитися в ситуації, яка обіцяє нам пригоду, силу, радість, зростання, докорінне перетворення нас самих і нашого світу, а одночасно загрожує зруйнувати усе, що маємо, усе, що знаємо, усе, чим ми є<sup>30</sup>.

#### MEMORY AND MODERNISM: PLACES OF AMBIGUITY

**Summary.** The paper aims to draw some extra attention towards modern metaphors of memory being closely related to the recently invented tools of the early XX c. memory, such as photography, motion pictures and sound recording as well as modern technologies (film development and fixation etc). The author reflects how these newly born images and technologies influenced both authorship and readership of autobiographical texts within the climate of opinion and sensitivity of European modernisms. It is precisely these questions about the modeling and patterning of the cultural memory in modern times that this paper is trying to give an answer while comparing two particular cases of writing-the-self in Michel Leiris' *L'Age d'Homme* and Leonid Skrypnyk's *Intelligent*.

**Key words:** metaphors of memory, body of memory, tools of memory, modern self-writing and cultural gender

---

<sup>30</sup> M. Berman, *All That is Solid Melts into Air. The Experience of Modernity*, Verso, London 1983, p. 15.