

Невидимі образи історії

Спадком XX століття, серед іншого, є тисячі неозначених могил і мільйони вбитих. Їхні імена часто невідомі. А навіть якщо й відомі, то насамперед у родинних переказах та історіях. Безіменні у числах, вони стають символами та об'єктами пам'ятей, політик та досліджень. Територія сучасної України – це місце і "жнив скорботи", і "скривавлених земель", і "сусідів", де часто візії майбутнього творяться ціною людського життя. Складні, розділені груповими бар'єрами, дисциплінами та політиками теми, пов'язані з масовим насильством, все ще залишаються недостатньо осмисленими, особливо з локальної перспективи. Їх і надалі продовжують використовувати, підпорядковуючи вузьким ідеологічним рамкам та означеним політичним цілям.



[Виставка "\(не\)означені"](#) поєднує рефлексії художника Нікіта Кадана та думки дослідників, які працюють зі складними темами минулого, насамперед пов'язаними зі злочинами сталінізму та нацизму, погромами у Львові, етнічними чистками на Волині та іншими актами масового насилля середини XX століття.

Виставка відбулася у вересні-листопаді 2017 р. у Центрі міської історії у Львові. Кураторка – Софія Дяк. Зараз іде робота над книжкою, що стане частиною проекту.



Невидимі образи історії

Джейсон Франциско

Хоч у спектрі культурної продукції мистецтво і пропаганда перебувають на протилежних полюсах, стосунки між ними плинні. Експресивна діяльність індивідуальної свідомості і дидактична діяльність держав, армій, корпорацій постійно привласнюють і запозичують щось одна в одній. Річ не лише в тому, що пропагандист потребує винахідливості митця, а митець

схиляється до авторитетної позиції пропагандиста (часто її при цьому підриваючи), але й у тому, що мистецтво і пропаганда мають одну спільну естетичну передумову. Як у мистецтві, так і в пропаганді ідея виступає перед формою. І в живописі, і в рекламі намір творця є вихідним пунктом у створенні сенсу.

Фотографія цю ситуацію ускладнює. Навіть якщо фотографія пов'язана з певним мистецьким чи пропагандистським проектом, здебільшого ми насамперед сприймаємо її як джерело інформації про те, що на ній зображено. І тільки згодом ми, можливо, таки розуміємо, що поза тим вона ще й несе в собі певну ідею, намір і упередження у своєму змісті. Інакше кажучи, від інших зображень фотографія відрізняється тим, що тут право на сенс належить світові, а не лише наміру творця. Критики фотомистецтва десятиліттями хвилювалися за небезпеки, що криються у такому розумінні фотографії. Особливо вони переймалися тим, що фотографія породжує хибне враження про об'єктивну даність тих суспільних і політичних сил, які її використовують. Для них важливим та необхідним був і власний авторитет, щоб його застосовувати. На практиці критичне ставлення до фотографії означає наповнення фотознімків коментарями, навіть їх злиття. По суті, перетворення фотознімків на такі собі фото-текстові об'єкти.

Роботи Кадана сприяють критичному підходу в інший спосіб. Його твори починаються з контрвизнання того, що критика може виявлятися поза письмом та поза способом корективного аналізу. Вона може виявлятися і в межах практики створення образів та певного різновиду іконофілії. Його образи звертаються до історичного насилля – до багатьох його векторів, які в різних напрямках перетинають сучасну українську свідомість, зокрема до радянського та німецького насилля проти українців і до насилля, яке українські націоналісти спрямовували під час війни супроти поляків і євреїв. Критичне втручання тут здійснюється не завдяки написаним поверх образів словам, а через створення нових образів на основі старих. Ці нові образи вибудовуються на якостях, притаманних первинним образам.

Метод Кадана – це абстракція, майстерне вилучення інформації, що дає змогу бодай мигцем побачити те, чого ми не бачимо як аспект того, що таки бачимо. Його картини насамперед вказують на те, скільки насилля насправді не було сфотографовано, зафільмовано і відтворено. У цьому сенсі він дбає передовсім про те, щоб спрямувати увагу на хитке становище історичної пам'яті як такої. Картини тут діють опосередковано – негативно, методом видалення, за допомогою того, чого не можна висловити. Применшують візуальну специфічність певних знімків, але зберігають моральну специфічність самої фотографії. Нам залишається лише вивчати втрати, з якими має боротися історична пам'ять про насилля в Україні.



Незгладиме звірство?

Ганс Ульріх Гумбрехт

Одним із перших серед західних інтелектуалів, які працювали над винайденням форм вираження і сприйняття того, що ми нині називаємо "звірством", був Франсіско де Ґойя. У 1808 р. друзі спонукали його відвідати місця, де іспанські селяни чинили опір окупаційним військам Наполеона, щоб задокументувати ті події у "патріотичних" за духом гравюрах. Ґойя так і зробив; утім, скінчилося все це тим, що впродовж семи років він створював (проте так і не опублікував за життя) низку образів, які жодним чином не відповідали честолюбним національним сподіванням. Адже в понад вісімдесятьох картинах, посмертно внесених до канону під назвою *Desastres de la Guerra* ("Лихоліття війни"), було змальовано і шрами та сліди, що залишилися після жорстоких вчинків іспанців (понівечені частини тіл на гіллі дерев, відрізані геніталії), і фізичне насилля, яке застосовували до своїх ворогів французькі вояки (зґвалтовані на очах у дітей жінки, повстанці, яких розстрілювали впритул у голову).

Від початку XIX століття звірство й справді постало у формі прояву насилля, позбавленого

будь-якого, ба навіть тенденційного, виправдання, себто насилля як абсолютного "злочину проти людства". Років за сорок до того італійський учений-правник Чезаре Беккарія вперше взявся стверджувати, що жодна державна влада не має права застосовувати смертну кару. Для нього людське життя не могло бути фізичним об'єктом деструкції з боку влади або інших людей. У такий спосіб уже тоді він сформулював, хоч і не безпосередньо, майбутній сенс поняття "звірство".

Я не поділяю поширеного в академічних колах і заснованого на добрих намірах твердження, нібито звірство уникає можливості візуального або вербального відтворення. Навпаки, лише через відтворення, через образи чи тексти й можна викрити насилля як звірство. Справжня проблема виміру звірства полягає радше в тому, що, трансформуючи насилля, скоєне і болісне на індивідуальному рівні у "злочини проти людства", відбувається відтворення, яке згладжує жах актів фізичної агресії. Адже надає їм статусу абстрактних понять, які більше не кидають нам екзистенційного виклику. Так ми опиняємося вже в ролі спостерігачів.

Уникаючи такої пастки абстракції, Кадан використовує низку прийомів, які викликають коливання між індивідуальним болем і сукупним стражданням людей, між існуванням під своїм іменем і неназваністю в межах певної групи. Мені серед цих прийомів найбільше до вподоби гротескне, як це буває в анімації, пом'якшення обрисів тіла, яке начебто надає їм ефекту тривимірної присутності, а отже реальності. Тіла, ніби створені уявою художника-аніматора, химерно пом'якшені, виглядають так, наче можуть ще повернутися до життя. Натякають, що йдеться не так про неприкрашену, задокументовану правду, як про спосіб протидіяти абстракції, анулювати її, викликати образ життя як життєвості – і як потенційного об'єкта деструкції.

Написи під трьома заключними гравюрами "Лихоліття" Гойї насправді спершу ставлять запитання, чи "Правда", зображена у вигляді блідої алегоричної постаті, померла й воскресла. Щоб потім вказати на молоду жінку з оголеними грудьми (можливо, вагітну) словами "esto es lo verdadero" ("ось це – правда").



Історія жертв

Михайло Мінаков

Ви чули, що історію пишуть переможці? Це справді так. Але будьмо відверті: історія влади пишеться не тільки в освячених наказами підручниках, багатотомних історіях із золотим титулом чи в патріотичних коміксах. Історію переможців написано передовсім на тілах жертв.

Чи можлива історія жертв? Де і як її прочитати? Чиєю рукою її записано? У яких закутках переможені її зберегли?

Аби читати таку безславну історію, треба знати абетку тортур і побоїв, слід уміти читати мапи шрамів на тілах упокорених. Читач такої історії має бодай на якийсь час стати патологоанатомом і криміналістом, знавцем мови радикального зла.

Тіло жертви – єдиний архів, що береже спогад про зворотній бік виданих друком парадних історій. Це тіло сповнене болю, нерозказаного і невимовного. У тих, хто вижив, це тіло, що прагне тіні й мовчанки. У тих, хто не вижив, це і тіло, яке стало ґрунтом, і кров, яка стала соком чорнозему. Коли переможці звітують про свій колектив на "крові і ґрунті", слід розуміти, що за гумус тримає фундамент їхньої влади.

Страшне ХХ століття потребує нової історії. Не історії вождів і переможців, а історії гулагівських доходяг та рабів концтаборів. Не історії інавгурацій та парадів, а історії так і не справлених тризн. Не історії надбудов, а щирої оповіді про основи основ.

Це – спроба розказати історію жертв. Занесена для удару рука. Втомлений погляд ката. Джокондівська усмішка рани, що вже не кровоточить. Купа тіл, що ніколи не знатимуть останньої інтимності буття – власної могили.



Джейсон Франциско – есеїст, дослідник, фотохудожник. В Університеті Еморі Франциско є доцентом на факультеті кіно- та медіадосліджень, афілійованим з Інститутом *Artes Liberales*, Інститутом юдаїки та Центром етики. У Стенфордському університеті викладає на кафедрі образотворчого мистецтва та історії мистецтв.

Ганс Ульріх Гумбрехт – американський філософ, теоретик літератури та історик культури. Професор французької, іспанської, німецької, італійської та португальської літератур Стенфордського університету. Є почесним професором низки університетів, зокрема Санкт-Петербурзького (Росія), Лісабонського (Португалія), Монреальського (Канада), Грайсфальду (Німеччина) та ін.

Михайло Мінаков – філософ, публіцист, доктор філософських наук, доцент кафедри філософії та релігієзнавства Національного університету «Києво-Могилянська академія», голова Кантівського товариства в Україні, головний редактор часопису "Ідеологія і політика", автор трьох монографій і численних статей з історії модерної європейської філософії, філософії освіти, політичної та соціальної філософії.