

ЧАРУНКИ ДОЛІ

Вахтанг Кебуладзе

Вахтанг Кебуладзе

ЧАРУНКИ ДОЛІ



видавництво
СТАРОГО ЛЕВА

ЧАРУНКИ ДОЛІ

Вахтанг Кебуладзе

Вахтанг Кебуладзе

ЧАРУНКИ ДОЛІ



видавництво
СТАРОГО ЛЕВА

Annotation

«Чарунки долі» — це збірка есеїв, у якій немає наскрізного сюжету, втім, окремі оповідки пов'язані між собою. В них вигулькують ті ж самі імена й історії, але в різних контекстах — так, зрештою, і плететься тканина людської долі та історії. На сторінках книжки зустрічаються філософи й митці з різних країн і часів. Автор змушує їх говорити одні з одними. Із цієї розмови народжуються нові історії, з яких і складено цю книжку.

- [Вахтанг Кебуладзе](#)
 - [Поляки](#)
 - [* * *](#)
 - [Замість вступу. Досвід нерадикального мислення](#)
 - [Користь краси](#)
 - [Контрабанда розуму](#)
 - [Переклад. Міф. Політика.](#)
 - [Пам'ять і забуття](#)
 - [Інтелектуали contra інтелігенція](#)
 - [Завмерле життя](#)
 - [Ікона як спосіб присутності](#)
 - [Вино і таємниця світу](#)
 - [Прихована топографія міста](#)
 - [Модний вік](#)
 - [Мандрівки крізь час](#)
 - [Мінливі цінності чи цінність мінливості](#)
 - [Сенсорний комфорт](#)
 - [Досконалість. Міра. Щастя.](#)
 - [Чи можна перетнути останню межу?](#)
 - [Антисексуальна контрреволюція](#)
 - [Сексуальний конструктор](#)
 - [Порно і «кінець Європи»](#)
 - [Вічне місто, жертва й імперія](#)
 - [Добре суспільство, освіта і здоровий глузд](#)
 - [Влада і насильство](#)

■ [Епілог](#)

- [Інформація видавця](#)
- [Про автора](#)
- [Примітки до електронної версії](#)
- [notes](#)
 - [1](#)
 - [2](#)
 - [3](#)
 - [4](#)
 - [5](#)
 - [6](#)
 - [7](#)
 - [8](#)
 - [9](#)
 - [10](#)
 - [11](#)
 - [12](#)
 - [13](#)
 - [14](#)
 - [15](#)
 - [16](#)
 - [17](#)
 - [18](#)
 - [19](#)
 - [20](#)
 - [21](#)
 - [22](#)
 - [23](#)
 - [24](#)
 - [25](#)
 - [26](#)
 - [27](#)
 - [28](#)
 - [29](#)
 - [30](#)
 - [31](#)
 - [32](#)

- [33](#)
 - [34](#)
 -
-

Вахтанг Кебуладзе

Чарунки долі



Подяки

Дякую моїм близьким, які завжди поруч зі мною: дідові Станіславу, батькам Олені та Іванові, дружині Марті й доньці Марії. Адже щасливою може бути лише та людина, яка пишається своїми предками, відчуває любов близьких і має нащадків, повагу яких повинна заслужити. Особисто для мене творчість без цього неможлива. Адже творити — це спосіб любити й бути щасливим.

Володимире Єрмоленку дякую за те, що він підтримав ідею написати цю книжку, а до того ж запропонував її Видавництву Старого Лева.

Дякую Тетяні Огарковій за допомогу в перекладі франкомовних цитат.

Богдані Матіяш дякую за вимогливе, але водночас дбайливе й обережне редагування цієї книжки.

Видавництву Старого Лева дякую за те, що в наш непростий час воно переймається долею сучасної української літератури й гуманітаристики, надаючи нам змогу друкувати власні твори.

Наостанок хочу скласти щире подяку всім моїм живим і померлим родичам та друзям. Їхні образи стояли у мене перед очима, а їхні голоси лунали в моїй голові, коли я писав цю книжку.

* * *

...ця книга, зрештою, лише альбом.

Людвіг Вітгенштайн

Замість вступу. Досвід нерадикального мислення

Крайнощі — це межі, за якими кінчається життя, а пристрасть до екстремізму, — в мистецтві й в політиці, — це замасковане прагнення смерті.

Мілан Кундера

Процес писання є спробою уникнути влади панівних наративів, здобувши при цьому визнання. Але в самій цій спробі криється пастка: той, хто отримав визнання, сам стає одним із творців нового панівного наративу.

Пишучи, я намагаюся відповісти собі на запитання: Чи можна думати нерадикально, але при цьому цікаво? І водночас: Чи можна, не пануючи, бути визнаним? Ми звикли до того, що наратив цікавий лише у двох випадках: він або домінує, або заперечує домінуючий наратив, приховано чи відверто зазіхаючи на домінацію. Отже, цікаві лише радикальний консерватизм і радикальний нігілізм. Виявляється, що цікаве лише насильство: або придушення згори, або бунт знизу. Мені дуже хотілося б уникнути насильства в будь-якій формі, перетворивши цю обмежену вертикальну лінію насильства на нескінченну горизонтальну мережу сили людей.

Тож письмо має бути нелінійним. Не домінуюча лінія єдиного оповідання, а плетиво різних оповідок. Теми цих оповідок не задані єдиним сюжетом або загальною ідеєю, вони вигульковують випадково. При цьому можливі й навіть необхідні повтори фрагментів одних оповідок в інших. Адже всі ці теми вплетені в тканину оповідання про світ, яку створюють різні оповідачі. Повтори — вузли переплетень. Оповідки — чарунки долі. Оповідач — стрибун, що стрибає від

чарунки до чарунки. Траєкторія його стрибків примхлива, не пряма лінія з чіткою спрямованістю, а зигзагоподібні переплетені вічка. До того ж оповідачів багато, траєкторії їхніх стрибків деколи перетинаються, а деколи скеровані у різні боки. Так у поліфонії оповідок про світ нашого життя створюється мережа нашої сили.

Ця мережа народжується у зустрічах людей.

Зустрічі людей не обов'язково є зустрічами живих. Щодня, розгортаючи книжку автора, який уже помер, я із захопленням відчуваю життя того, кого вже немає. Та для цього відчуття необов'язково читати старі книжки. Досить згадати останню фразу померлого друга або уявити погляд на власну фотокартку свого ще ненародженого нащадка. Зрештою, його погляд незбагнений. Майбутнє незрозуміліше за минуле, адже його ще немає, а минуле вже було. Хоча таке наше зухвале ставлення до минулого також підважене. Скажімо, для давнього грека, який жив у циклічному часі, ми взагалі неможливі. Та чи не потребував той давній грек нас, аби засвідчити власне існування, як ми потребуємо погляду наших нащадків на свої фотокартки? Людині потрібна людина не лише тут і тепер у її безпосередньому довкіллі, людині потрібне людство, яке жило до неї і житиме надалі.

Хоча людині потрібно більше, ніж просто людина. Людині потрібні люди, тварини і рослини, океани й континенти, зірки та космічні порожнечі. Людині потрібен увесь світ. Утім, він потрібен їй на дуже короткий час, лише на одне життя.

Але саме це усвідомлення обмеженості власного життя на тлі нескінченності світу породжує потребу в інших людях, які жили раніше, живуть нині і житимуть згодом. Адже їхні оповідки й створюють історію, в якій ми живемо.

Наша історія довша за наше життя.

Користь краси

All art is quite useless.

Oscar Wilde

У «Критиці сили судити» Імануель Кант розрізняє вільну і залежну красу. Квітка красива, аби принадити бджолу, яка має рознести її пилок, і цим уможливити її розмноження. Це залежний вимір краси. Але людина здатна сприйняти вільну красу квітки, незалежну від користі, яку та краса їй дає.

Тут можна віднайти зв'язок між Кантовими етикою і естетикою. Адже саме ця здатність робить людину вільною, а отже, спроможною до вільного вибору, тобто зумовлює в людині те, що можна назвати моральним чуттям. Ганс-Георг Гадамер указує на те, що, за Кантом, цей зв'язок естетичного й етичного можна виявити лише споглядаючи красу в природі. Виявляючи неумисну узгодженість природи з нашим незалежним від жодного інтересу задоволенням, а zarazом дивовижну для нас доцільність природи, він указує на нас як на останню мету творіння, на наше «моральне призначення». Отже, здатність до сприйняття вільної краси природи, незалежної від жодної мети, пов'язана з моральною свободою людини.

Хоча варто погодитися з Гадамером, що сам Кант убачає зв'язок естетичного з етичним насамперед у красі природи, втім, можна наважитися на твердження, що найавтентичніший вираз це обґрунтування здобуває у мистецтві. Але не в класичному, а в модерному мистецтві, в якому виникає концепція «мистецтва заради мистецтва», а отже, ідея абсолютної некорисності справжнього мистецтва.

До речі, сам Кант погоджувався визнавати вільну красу деяких витворів мистецтва, наприклад, листяного орнаменту або музичної фантазії без теми. Для Канта головним є те, що вони «нічого не презентують, жодного об'єкта відповідно до певного поняття»^[1] і тому являють вільну красу. Втім, тут ми стикаємося з доволі штучним раціоналістичним спрощенням естетичного виміру краси в мистецтві — мовляв, витвори мистецтва, в яких дається взнаки так звана залежна краса, прекрасні лише тому, що презентують щось майже в ідеальній відповідності до певного поняття чи ідеї. Портрет красивої людини — красивий через якомога точніше відтворення в ньому ідеалу людської краси. Але чи не може бути прекрасним портрет потворної людини? На якій стадії своєї трансформації портрет Доріана Грея є справжнім витвором мистецтва — коли на ньому зображено чистого юнака небесної краси чи старого розпусника зі слідами усіх скоєних гріхів на

обличчі? А якщо «портрет» узагалі не схожий на жодну реальну людину, якщо зображене на ньому не можна підвести під жодне поняття? Чи не стикаємося ми тут нарешті зі справжньою вільною красою?

У творі «Дегуманізація мистецтва» Хосе Ортега-і-Гасет уподібнює мистецтво до скла, через яке ми бачимо реальність. На його думку, ідеал класичного мистецтва — це абсолютно прозоре скло, яке створює цілковитий ефект реальності. Натомість у модерному мистецтві найбільше поціновується примхливість візерунків структури самого скла. Чи можна тоді взагалі говорити про те, що краса витвору мистецтва залежна від ідеї того, що він зображає?

У контексті цих розмислів слід розуміти вислів Вайлда, який став епіграфом для цього есею: «Усе мистецтво цілковито некорисне». Саме в цьому сенсі ми можемо потрактовувати думку Ніцше про те, що «лише як естетичний феномен буття і світ виправдані у вічності», якщо світ узагалі потребує виправдання. Адже світ красивий, а краса не потребує виправдання, вона самодостатня. Тому й некорисне мистецтво, що творить красу, є самодостатнім.

Своєрідний розвиток думки Ніцше можна вгледіти в Жориса-Карла Гюїсманса, який віднаходить шлях до релігійної віри через замилювання витворами релігійного мистецтва: «Ах, виправдання Католицизму в мистецтві, яке він створив і якого іще ніщо не перевершило! У живописі та скульптурі — це Примітиви, в поезії та прозі — містики, в музиці — церковний спів; в архітектурі — романський та готичний стилі. Усе пов'язано, все палає одним жмутом на одному вівтарі; все це складається в єдину своєрідну групу думок: побожно мліти, обожнювати, служити Подателю благ, показуючи йому його ще не спаплюжені дари, відображені в душі створіння, наче у правдивому дзеркалі»^[2].

Корисне мистецтво може продукувати лише залежну красу, натомість вільна краса є ознакою мистецтва, яке не має жодної практичної користі. Але саме це некорисне мистецтво виявляється найкориснішим для людини, адже збуджує в ній чутливість до свободи, а отже, перетворює її на моральну істоту, здатну до вчинків на підставі вільного вибору та відповідальну за власні вчинки.

Як показав Кант, абсолютно вільною може бути лише безсмертна істота, яка, навіть у випадку загрози загибелі, здатна до вільного

вибору. Але смертна істота не може реально пережити своє безсмертя в цьому світі. Ми можемо лише припустити безсмертя як таке, що немовби існує. Втім, і витвори мистецтва здобувають свій справжній сенс у вимірі «немовби». З огляду на це стає зрозуміло, чому саме через релігійне мистецтво герой Гюїсманса знаходить шлях до віри.

Нездатність сприймати красу зумовлює моральну ницість. Якщо, спираючись на Кантове розрізнення вільної і залежної краси, спробувати переформулювати вислів того ж Вайлда, можна сказати, що нечутлива до вільної краси людина є морально неповноцінною. «Острах естетики є першою ознакою безсилля», — каже Раскольников перед тим, як піти і зізнатися у скоєному злочині. Це свідчить проте, що морально він приречений. Жодного переродження йому не судилося. Достоевський викazuje сам себе. І зрештою, портрет новонароджуваної людини, що його він малює на останніх сторінках роману «Злочин і кара», виглядає неправдивим, оскільки Раскольников не переживає справжнього каяття через те, що він убив двох людей. Для самого Достоевського дві жінки, яких убив його «герой», є лише засобом його внутрішнього перетворення. І для Раскольникова, і для Достоевського люди є не метою, а засобом. Таке ставлення до людей, хай і таких нищих, як вбиті жінки, і є, за Кантом, проявом аморальності. Раскольников, зрештою, жодного разу й не робить морального вибору. Спочатку він убиває через зухвалу думку про власну вищість, а наостанок покірно приймає вирок через усвідомлення невинуватості своїх зазіхань. Ані одне, ані друге не є моральним вчинком, ані те, ані те не є красивим вчинком. Раскольников і в ролі вбивці, і в ролі мученика викликає огиду, адже він не відчуває всієї огидності свого злочину. Отже, красивий вчинок — це не просто фігура мовлення. Ця словосполука виявляє прихований естетичний вимір етичного.

Те, що в практичному плані є моральною свободою вибору, в теоретичному — постає як автономія розуму. Ця автономія, своєю чергою, має декілька вимірів. По-перше, це незалежність розуму від позарозумових чинників: тілесних рефлексів, чуттєвих потягів, ситуаційних матеріальних зисків тощо. По-друге, це здатність самотужки послуговуватися власним розумом, яку той же Кант уважав найважливішою ознакою людини як розумної істоти, а відтак головним здобутком Просвітництва.

Отже, виявляється, що саме здатність переживати вільну (за Вайлдом, некорисну) красу узаasadничує і нашу моральність, і нашу розумність, і нашу релігійну віру. Користь мистецтва та краси, яку воно створює, полягає саме в їхній некорисності. Тому не дивно, що сучасний німецько-американський філософ і літературознавець Ганс Ульрих Гумбрехт назвав свій центральний курс у Стенфордському університеті «The Things of Beauty» («Красиві речі»). Коментуючи цю назву, він говорить, що впродовж цього курсу взагалі нічого не вчить своїх студентів. Натомість разом із ними він переживає різні красиві речі. Втім, зважаючи на все зазначене, таке спільне переживання прекрасного і є головним шляхом до моральної досконалості й інтелектуальної зрілості.

Проте цю оптимістичну картину треба трохи підважити, а насамперед підваженим має бути позитивне значення зв'язку абсолютно вільної краси з абсолютно автономним розумом. Цей зв'язок має амбівалентний характер. З одного боку, він справді обґрунтовує людську свободу і в теоретичному, і в практичному плані, але з іншого — загрожує свавіллям абсолютного розуму. Цю загрозу в осерді проекту Просвітництва як проекту панування автономного розуму вбачають Макс Горкгаймер і Теодор Адорно, ухвалюючи у творі «Діалектика Просвітництва» жахливий вирок: «Просвітництво — тоталітарне». В абсолютній чистоті чистого розуму розчиняються чуттєві відмінності. Ідеальність ідеї не залишає місця недосконалості реального розмаїття чуттєвого досвіду. Але це, своєю чергою, унеможливорює й естетичний вимір досвіду, адже прекрасне не існує відповідно до раз і назавжди встановленого ідеалу.

У кожного свій ідеал. Тому має слушність уже згадуваний Ортега-І-Гасет, коли в есеї «Естетика в трамваї» пише: «...кожна річ від народження несе свій невідтворний ідеал»^[3]. Причому іспанський філософ віднаходить цей індивідуальний ідеал уже на рівні чуттєвого переживання краси, пишучи про те, що красу людського обличчя ми сприймаємо через збіг конфігурації окремих рис з ідеальним обличчям, так само як, споглядаючи конфігурацію окремих зірок, ми сприймаємо сузір'я. Але те, що стосується краси, чинне і для моралі. На думку Ортеги-і-Гасета, Кант помилявся, вважаючи моральний обов'язок чимось загальним. Натомість кожен із нас має власний ідеал і краси, і добра. Чутливість до цього індивідуального ідеалу є

запорукою і вишуканості смаку, і моральності вчинків, й істинності мислення. Красу, добро й істину нам дано не як загальні ідеї, які мають бути втілені в реальному досвіді, а як раптові спалахи переживань. Якщо ми намагаємося мислити й творити, ми завжди наражаємося на ризик.

Отже, канонів немає. Ми завжди зухвало намагаємося посісти місце творця. Коли ми справді мислимо або творимо, то щоразу зазіхаємо на нездійснення. Так триває життя. Так ми тимчасово уникаємо смерті, смерті не як припинення фізичного існування, а як марнування часу, як перетворення життя лише на фізичне існування.

З огляду на це стає зрозумілою складність краси, добра й істини. Ми щоразу стикаємося із загадкою, а загальних принципів пошуку правильної відповіді не існує. Ганна Арендт мала рацію, коли писала про банальність зла. Зло банальне, добро складне. Краса невловима, потворність всюдисуща. Істина часто-густо жахає, омана зазвичай заспокоює. Щоразу, вчиняючи добродіє, ми створюємо прецедент добра. І щоразу, здійснюючи моральний вибір, кожен із нас є абсолютно вільним, а до того ж екзистенційно самотнім, адже вибір треба робити, взуваючись на власний невідтворний ідеал, про який писав Ортега-і-Гасет. Попри загальні моральні закони, ситуація морального вибору завжди нова й неповторна. Це дуже витончено описує Франц Кафка в притчі про ворота закону у творі «Процес». Людина приходить до воріт, які ведуть до закону. Перед ними стоїть вартовий. Людина запитує дозволу пройти крізь ворота, але вартовий забороняє зробити це. Людина проводить усе життя біля воріт закону, намагаючись отримати дозвіл увійти крізь них, але так і не отримує його. І вже вмираючи, вона з подивом усвідомлює, що до цих воріт, окрім неї, за всі ці довгі роки очікування ніхто не підходив. Як же так? Адже всі прагнуть до закону. Чому ж тоді ніхто не підходив до цих воріт? На це останнє запитання людини вартовий відповідає, що ці ворота були призначені лише для неї, а після її смерті вартовий замкне їх і піде геть.

Парадокс свободи полягає в тому, що кожна мить нашого існування кожен із нас приречений на підставі автономії розуму вільно обирати те, чи бути справді вільним, прагнучи до добра відповідно до власного індивідуального ідеалу, сприймати який ми навчаємося в естетичному переживанні вільної краси.

Контрабанда розуму

Назву можна представити у вигляді запитання: Хто врятує нашу цивілізацію — герої чи контрабандисти розуму? Це питання, своєю чергою, відсилає нас до жарту сучасного німецького феноменолога Бернгарда Вальденфельса з приводу відомого вислову засновника феноменологічної філософії Едмунда Гусерля середини 30-х років XX сторіччя про те, що нас можуть урятувати лише герої розуму. У книжці «Топографія Чужого» Вальденфельс, іронізуючи з цього приводу, пише, що сьогодні, коли ми пережили стільки воєн, революцій, заколотів і подібних соціально-політичних катастроф, виникає підозра, що нас врятовують не так герої розуму, як його контрабандисти й партизани. На мій погляд, ця сентенція щодо «героїв розуму» пов'язана з вірою Гусерля в абсолютний розум, який дуже нагадує абсолютний дух Гегеля. На політичному ж рівні абсолютний дух втілюється в ідею сильної держави. Тут знаковим є Гегелеве захоплення Наполеоном як утіленням абсолютного духу на білому коні, як утіленням в історії певної абсолютної ідеї.

Апелювання до абсолютного розуму й абсолютного духа містить зародок тоталітаризму. Ті, хто в XX сторіччі претендували на роль героїв розуму, стали найнебезпечнішими політичними злочинцями. Пригадаймо російських більшовиків, які від імені розуму чинили жахливі злочини. Апологети іншої антилюдської доктрини XX сторіччя — нацисти — також намагалися віднайти розумні наукові обґрунтування неповноцінності неарійських рас. Звичайно, і російський комунізм, і німецький нацизм при цьому містили елементи ірраціоналізму та містицизму. Втім, важливо те, що обидві форми тоталітаризму претендували на універсальність власних засад, а в обґрунтуванні цієї універсальності так чи інак апелювали до розуму.

Гусерль не був комуністом і як єврей сам постраждав від нацизму. Але саме він говорив про те, що мета європейської цивілізації полягає в узгодженні нашого життя з вимогами розуму, вживаючи слово «розум» завжди в однині і розглядаючи цей єдиний розум як певну універсальну граничну інстанцію. А за великим рахунком сам Гусерль проговорюється, що розум цей — європейський, кажучи про те, що індус може стати європейцем, а європеєць ніколи не стане індусом. Із позиції цього єдиного розуму все інше визнається нерозумним. Герої

розуму покликані нести розумність у нерозумне, і така експансія розуму часто-густо відбувається через насильство. То, може, все-таки визнати, що немає одного розумного центру, що у світі є острівці розуму, а його носії — це не герої, а контрабандисти, які переправляють уламки розуму з одного острова на інший, з однієї культури до іншої?

На міжнародній конференції в Любляні, у якій я брав участь, серед інших питань обговорювали проблему становища жінки в сучасному ісламському світі. Один із учасників дискусії висловив пропозицію: «А якщо все-таки запитати в самої ісламської жінки, чи вона хоче рівних прав із чоловіками? Мабуть, вона відповість, що хоче». Але звідки в нас така наївна впевненість у тому, що для ісламської жінки цінність відкритої комунікації взагалі буде важливішою за її захищеність у звичній закритості ісламського світу? Я не кажу, що це так, але я не певний, що вона в принципі зрозуміє європейські цінності свободи вибору, особистої відповідальності, відкритої комунікації тощо. Для неї ці речі взагалі можуть не мати ані значення, ані цінності, ані навіть сенсу, що аж ніяк не означає її нерозумності. І навіть якщо ісламська жінка згодиться прийняти європейські цінності, вона зробить це у свій спосіб, спираючись на власну раціональність. Таке прийняття неодмінно трансформує ті цінності. Західній людині слід сягнути дуже високого рівня транскультурної толерантності, аби не стигматизувати цю трансформацію як викривлення, а прийняти й легітимувати таку культурну контрабанду.

У згадуваній уже книжці «Топографія Чужого» Вальденфельс порушує питання про природу чужості. Хто мені ближчий — молодий неонацист, який живе зі мною на одній вулиці і змалку грався з моїми дітьми на подвір'ї, чи афганський перекладач казок братів Грим на фарсі, тих казок, із якими виріс я сам і які я читав своїм дітям, коли вони були маленькими? Із самого стилю запитування зрозуміло, що, напевно, німецькому філософу другої половини ХХ сторіччя має бути ближчий афганський перекладач казок братів Грим, аніж молодий німецький неонацист. У контексті цього запитання і єдиної прийнятної на нього відповіді поняття контрабанди розуму та культурної контрабанди стає насправді обґрунтованим, оскільки переклад казок братів Грим на фарсі в Афганістані є, зрештою, контрабандою. Щось

схоже здійснює сам Вальденфельс, коли у своїх книжках «Феноменологія у Франції» та «Німецько-французькі шляхи думки» повертає у німецький контекст французьку феноменологію, яка відгалузилася від німецької і тривалий час була не надто популярною в Німеччині. Залишається лише зауважити, що німецький неонацист, найімовірніше, в дитинстві також читав казки братів Грим, тобто був для ліберально налаштованого німецького інтелектуала своїм.

Чуже і Своє — це не раз і назавжди встановлені визначення. Межі між ними розмиті, вони прозорі для інтелектуальної і культурної контрабанди. У зв'язку із цим на думку спадає анекдотична історія про те, як ми з колегами не могли видати наш переклад німецької книжки, оскільки українська митниця вимагала сплатити митний збір за придбання авторського права. За логікою митних чиновників, оскільки це право належало комусь у Німеччині, а тепер його надано комусь в Україні, воно перетнуло кордон. Якщо мито не сплачено, то це контрабанда.

Можна сказати, що всі ми, хто переносить у наш — не зовсім європейський простір — породження європейської культури, є контрабандистами. І це стосується не лише філософії та науки. Культуру несуть не тільки на білих конях героїв-переможців, але й у сукняних торбах контрабандистів.

Феномен советського самвидаву також можна зрозуміти як варіант контрабанди й партизанщини. Заборонену літературу завозили контрабандою, підпільно перекладали, видавали і тиражували в доморобний спосіб, аби потому, знов-таки контрабандно, розповсюджувати її, долаючи внутрішні перепони тоталітарної системи цензури та контролю. Советські фарцовщики продавали не лише джинси й футболки із забороненою західною символікою, але й не менш заборонені платівки британських і американських рок-гуртів. Причому тексти пісень цих гуртів часто-густо були критичнішими щодо західної соціально-політичної системи, ніж ідеологічні ескапади советських політпрацівників.

Та й сьогодні, коли ідеологічну заслону цензури в нашій країні знято, феномен контрабанди розуму не втратив свого значення. Ми починаємо розуміти, що немає єдиного розуму, експансія якого неодмінно приведе до розумності всього людства. Існують автономні осередки розуму. Переходячи від одного до іншого, ми завжди щось

втрачаємо, адже цей перехід завжди передбачає переклад із мови однієї культури на мову іншої культури. Тому ми постійно перебуваємо в стані, який можна описати назвою кінострічки Софії Кополі «Lost in Translation». Український варіант «Труднощі перекладу» знов-таки не зовсім точний, і цією неточністю він лише переконує в правильності первинного сенсу — «Загублені в перекладі» або «Втрачено в перекладі». Але в цій втраті ми завжди отримуємо щось нове, адже можлива й інша інтерпретація цієї назви — той, хто загублений у перекладі, цим перекладом захоплений.

Переклад. Міф. Політика.

Перекладач — творець метафор. Переклад починається з усвідомлення метафоричної сутності мови. Перекладати — це переносити сенс зі слова однієї мови на слово мови іншої. При цьому варто усвідомлювати, що в такому перенесенні завжди щось втрачаєш. Адже слово іншої мови ніколи не може мати того ж сенсу, що слово мови оригіналу. Переклад — це завжди надання нового сенсу. Запорукою вдалого перекладу є усвідомлення того, що кожне слово може мати інший сенс, а кожен сенс можна виразити іншим словом, скажімо, словом іншої мови. Втім, і цього замало для вдалого перекладу. Адже кожне слово має певний сенс лише в контексті. Сенс завжди зумовлено горизонтом сенсу. Отже, перекладати окремі слова, речення і навіть тексти неможливо. Переклад — це відтворення горизонтів сенсу іншої мови засобами мови перекладу. Таке відтворення завжди невдале, якщо воно прагне бути атомарно точним, тобто якщо прагне зібрати з відповідних слів мови перекладу речення мови оригіналу, речень мови перекладу текст мови оригіналу. Шлях до досконалого перекладу, якщо він узагалі можливий, лежить через творче перекручення оригінального тексту, сміливе насильство, зухвалу гру зі словами та сенсами. Утім, ця гра повинна мати правила, аби переклад залишався перекладом, а не перетворювався на безсоромне й беззастережне ошуканство. Перекладач має бути перевізником, а не вбивцею сенсу, хоча транспортацію сенсу завжди супроводжує його зміна. Мутації сенсу під час перекладу мають бути не надто сильні, аби не вбити сам сенс. Отже, перекладач має підпорядковуватися правилам, які убезпечують сенс від загибелі. Ці

правила, своєю чергою, задано вже наявною традицією перекладу. Справжнього перекладача стосується те, що Томас Стернз Еліот колись написав про справжнього поета: «Передумовою традиції є історичне чуття, яке ми можемо визнати майже обов'язковим для кожного, хто хотів би залишатися поетом і після досягнення двадцяти п'яти років»^[4]. Справжня адекватність перекладу можлива лише завдяки тонкому відчуттю історичного контексту, адже час плине і слова змінюють свій сенс. Так само змінюється і переклад цих слів. Ця стала мінливість є водночас і пасткою, і дарунком перекладачеві. Адже перекладач завжди не лише відтворює, але водночас створює традицію перекладу. Переклад — це одвічне джерело нових сенсів, ніколи остаточно не здійснений перехід від мови до мови, від слова до слова, від звуку до звуку, адже навіть голоси тварин різними мовами артикульовано по-різному. Ми що, чуємо інакше? Чи ми перекладаємо мову тварин не так, як інші. Дуже складно перекладати тексти, складніше — окремі речення, ще складніше — окремі слова, але найскладніше — вигуки, адже нам бракує чітких відповідників. Повертаючись до мови тварин, запитаю: Чому ми перекладаємо англійське «Bow-wow!» українським «Гав-гав!»? Що, собаки в Англії гавкають інакше? Чи вони взагалі не гавкають, а бовкають чи бововкають? Річ у тім, що тут ми взагалі не перекладаємо у звичному сенсі слова. Тобто не віднаходимо в рідній мові відповідник слову з чужої мови. Наш переклад опосередковано тут досвідом нашого слухання. Ми саме так чуємо голос собаки, а отже, відтворюємо те, як це чує англієць, звуками, дуже далекими від тих, які виражають його спосіб чути. Але чи не так відбувається будь-який переклад? Словники вводять нас в оману, породжуючи ілюзію того, що кожному іноземному слову можна знайти відповідник із рідної мови, не опосередковуючи переклад досвідом вживання цих слів. Інакше кажучи, двомовні словники створюють ілюзію семантики, чистої від прагматики. І лише найкращі, тобто найрозлогіші з них, упроваджують прагматичний вимір завдяки залученню ідіом і мовних зворотів, у яких уживаються слова. Проте горизонт сенсу кожного слова — це мова загалом і той життєсвіт, у якому ця мова функціонує, який висловлює, а отже, почасти й створює. Лише в контексті всієї тотальності мовного досвіду можна зрозуміти, що друге значення німецького прикметника «sauert» (кислий) українською варто перекладати прикметником

«злий», а не «сумний». Отже, маємо ще один рівень метафорики, а саме внутрішню метафорику кожної окремої мови, метафорику, яку не завжди можна адекватно відтворити метафориною іншої мови. Несумірність мов особливо дається взнаки в перекладі ідіом, сталих виразів, приказок і прислів'їв. Це, зрештою, вже й не переклад, а переказ. Маючи на увазі майже те ж саме, англієць скаже: «beggars can't be choosers» («жебраки не обирають»), німець: «in der Not frisst der Teufel Fliegen» («у скруті диявол жере мух»), а українець: «голодному й опеньки м'ясо». Ми бачимо, як при переході від мови до мови сенс і метафорика вислову дещо модифікуються. В українській ідеться про цілком реальну їжу для людей. Натомість у німецькій хоча й ідеться про їжу, але вона така, що насправді її не можна їсти, та й споживає її вже не людина, а диявол. В англійській узагалі йдеться не про їжу, а про неспроможність жебраків щось вибирати. Проте, попри розмаїття сенсових відтінків, в усіх чотирьох мовах зберігається майже однаковий загальний сенс вислову.

Міф, як і переклад, розпочинається з метафори. Щоденна мова стає мовою міфу, коли починає бути метафоричною. Прагматична комунікація у чистому вигляді має бути позбавлена метафор, адже метафора — це загроза неоднозначності. У прагматичному спілкуванні повсякдення кожне слово повинне мати конкретний сенс, як товар на ринку — конкретну ціну. У щоденній мові є слова, які, позначаючи щось дуже конкретне, втрачають для нас будь-яке значення, перетворюються на позбавлений сенсу зойк. Натомість найважливіші людські переживання можна виразити лише метафорами. Кохання — це метафора. Вона надає певним щоденним жестам, рухам, словам і вчинкам універсальний сенс, який не можна звести до цих конкретних жестів, рухів, слів і вчинків. Вимога однозначності зводить сенс кохання нанівець, перетворюючи його на товар, що має на ринку певну ціну. Отже, міфологізація дійсності потребує метафоричності мовлення, а метафора, у найширшому сенсі, споріднена з перекладом.

Міф, як і переклад, надає словам нового сенсу, перетворює імена пересічних людей на імена героїв і богів, а звичні топоніми — на назви сакральних місць. Міфічні персонажі — це не просто люди чи боги, це метафори, їхня метафоричність зумовлює їхню поза- або надісторичність. Тому їх так легко перекладати, тобто переносити до власної мови. І сьогодні кожен із нас може відчувати себе Одисеєм,

Ясоном або Агамемноном. Ба більше, ми здатні створювати нові міфи, надаючи старим іменам нові сенси, вписуючи їх у нові контексти, в нові горизонти сенсу. Яскравим прикладом цього є Едипів комплекс Фрейда. Міфічний цар із давньогрецької трагедії зазнає нового народження у позначенні причини психічних розладів в одній із найвпливовіших наукових концепцій XX сторіччя.

Утім, наскільки міф близький до перекладу тим, що базується на метафорі, настільки переклад здатний міфологізувати дійсність. Це дається взнаки насамперед у перекладі чи транслітерації географічних назв.

Сучасне людство живе у містах, або точніше, воно живе містами. Сучасні міста людей — це точки перехрещення мережі нашої культурної топографії. Вона охоплює весь світ, тому міста набувають метафоричного, а через це й загального значення. Назви міст конституюють культурно-історичний простір існування людства. Столиці держав деколи перебирають на себе значення самих держав. Адже кажучи «Вашингтон», «Київ», «Пекін», ми часто-густо маємо на увазі Сполучені Штати, Україну, Китай. Проте не лише офіційні столиці відіграють роль таких культурно-історичних топосів. Адже, наприклад, кажучи «Канни», ми зазвичай маємо на увазі славнозвісний кінофестиваль. Назва «Давос» позначає не так маленьке швейцарське містечко, як всесвітній економічний форум. Оксфорд — це вже не просто місто, а радше символ університетського життя.

Міста зникають і виникають, збільшуються, залучаючи в себе і розчиняючи в собі інші міста й містечка, і зменшуються, перетворюючись із потужних культурних, політичних та економічних центрів на провінційні притулки невдах або втомлених від сучасної культури людей. Ми живемо не так у фізичному, як у культурно-історичному просторі, в якому немає усталених позицій, де все мінливо.

Проте історію тут слід розуміти вже не як послідовність фактичних подій, а як переплетення наративів, що найчастіше суперечать один одному. Сама історія структурується вже не діахронно, а синхронно. Її структурує не лише час, а й простір, але простір не фізичний, а культурний, який має вивчати не фізична географія, а культурна топографія. Яскравим прикладом літературного втілення такого бачення історії є твір Мілорада Павича «Хозарський

словник», у якому історію хозар представлено в трьох паралельних наративах: християнському, юдейському та мусульманському.

Тож історія постає як певна «історія», як оповідь (history as a story), яку завжди оповідають певною мовою. Спільна історія людства, якщо вона взагалі є, сплетена з різних історій, що їх розповідають різними мовами в різних місцях різні оповідачі. Єдина, спільна історія, отже, або взагалі неможлива, або потребує якоїсь універсальної мови загального наративу. Інколи в історії людства виникали інтелектуальні спроби створити таку метамову. Таку роль в Європі певний час відігравала латина. Утім, як відомо, насправді вона саме у ролі такої метамови виявилася мовою невеличкого осередку інтелектуалів, і поступово її місце навіть в академічному дискурсі посіли нові живі мови, носіями яких були не лише науковці, але й усі учасники й оповідачі історії та історій. За такого культурного й мовного розмаїття саме переклад відіграє роль каталізатора процесу утворення з різних історій єдиної спільної історії. Різні мови і різні наративи конкурують між собою в утворенні такої єдиної загальної історії. Цей процес сповнено вже згадуваних міфологізацій, а подеколи й відвертих або витончено прихованих містифікацій. Приклад такої містифікації наводить Ларі Вулф у творі «Винайдення Східної Європи», покликаючись на одну з карт цього регіону, яка вийшла друком за доби Просвітництва в Західній Європі. На цій карті для реальної тогочасної Богемії довелося вигадати стародавню Бойгомум, аби приховати той факт, що латиною ця країна взагалі ніяк не називалася, а отже, її не було залучено до артикульованої латиною західноєвропейської оповіді про цю територію.

Із цього прикладу стає зрозуміло, наскільки для культурного, а разом і політичного опанування певної території важливо залучити її до власного наративу, ба більше, показати, що вона вже з давніх-давен була до нього залучена. Переназвати на власний штиб — означає зробити перший крок культурного засвоєння, яке є важливим чинником геополітичного привласнення.

В агресії Росії проти Грузії кінця XX — початку XXI сторіччя, хай би як це було дивно, переклад також відіграє особливу роль. Імперським націям узагалі притаманно не відтворювати географічні назви, а називати їх наново, так Мткварі перетворюється на Куру, а Тбілісі — на Тіфліс. У сучасній російській мові столиці Грузії

повернено її автентичну назву, а колишня заміна, на перший погляд, здається майже непомітною. Утім, ця заміна нехтує легендою заснування грузинської столиці. Адже назва «Тбілісі» походить від прикметника «тбілі» (теплий). За легендою, грузинський цар Вахтанг Горгосалі заснував Тбілісі на місці теплих сірчаних озер. Ця легенда живе в назві «Тбілісі». Перекласти це слово інакше — означає не просто змінити літери в назві, а й позбавити значення історичну подію заснування стародавнього міста. Трансформація сенсу, що відбувається внаслідок такого перекладу, залишається майже непомітною на географічних картах. Натомість для культурної топографії ця трансформація має неабияке значення. Назва втрачає питому метафорику, перетворюючись на просту позначку місця у фізичному просторі. Новітня історія Грузії дає нам ще один приклад того, як переклад або заміна топонімів на інші слугує політичним цілям, легітимуючи військові вторгнення і захоплення чужих територій. Частина Грузії, яку сьогодні захопили російські війська і яку Росія визнала за незалежну державу «Південна Осетія», має стародавню грузинську назву «Самачабло». В перекладі з грузинської це означає «Земля Мачабелі», тобто земля, що належить грузинському роду князів Мачабелі. Назва «Південна Осетія» натомість виводить цю територію з історії Грузії і легітимує її захоплення російськими військами.

Переклад — це не лише інтелектуальна чи мистецька, але й політична справа. Тут міфологія зустрічається з політикою.

Пам'ять і забуття

Місця пам'яті — це останки.

П'єр Нора

Уміння забувати доповнює здатність пам'ятати. Щось забуте — це не так біла пляма пам'яті, як її питомий момент. Забуття — це дисципліна пам'яті, адже пам'ятати все неможливо, а щось пам'ятати й не варто. Пам'ять — це вузька стежка в хащах забуття чи радше стежки, деякі з яких губляться у забутті, а деякі виводять на широкий шлях індивідуальної чи спільної історії.

Можна вбачати у забуванні лише наслідок травми, якого слід позбутися. Можна наполягати на тому, що слід звільнити свідомість від неврозу, а суспільство від репресивності через усвідомлення травматичних переживань. Та чи не може усвідомлення травматичного досвіду призвести до нової форми психічної та соціальної патології? Чи не варто все ж таки щось забути назавжди?

Проте відмова від запам'ятовування всього без винятку не обов'язково означає пасивне прийняття меншого зла заради уникнення більшого. Адже забуття травматичного досвіду часто-густо призводить до психічного розладу на індивідуальному рівні та до тоталітарних і авторитарних практик на рівні соціальному. Стратегія неврозу — це забуття травми, негативною енергією якої він живиться. Стратегія самолегітимації майже всіх тоталітарних і авторитарних режимів полягає в керованому забуванні їхніх злочинів заради збереження інтегрованості суспільства та його здатності протистояти зовнішнім загрозам, що їх майже завжди вигадують або провокують самі злочинні режими. Втім, хвороба лише певною мірою може бути формою адаптації окремої особистості, а тоталітарна чи авторитарна форма правління — формою адаптації окремого суспільства. Здорова особистість і здорове суспільство сміливо приймають свободу. Скоритися свободі — це й означає здійснити власну долю. Психічна хвороба і тоталітарне або авторитарне правління є, натомість, формами принципової несвободи, а отже, втрати власної долі. Тому психічно хворі й скорені злочинній владі є у прямому сенсі знедоленими.

Забуття, як і пам'ять, не тотальне. Не можна забути все, як не можна й усе пам'ятати. Звісно, ми не такі прагматичні у своєму забуванні й запам'ятовуванні, як Шерлок Голмс, який, за його власним висловом, старанно забув чимало загальновідомих знань, аби звільнити в пам'яті місце для того, що конче потрібно для професії детектива. До того ж простір пам'яті не ідентичний фізичному просторові. Забуваючи щось, ми не обов'язково звільняємо місце для інших спогадів, а деколи просто послаблюємо власну пам'ять аж до цілковитої нездатності взагалі щось запам'ятати. Амнезія може бути патологією індивідуальної свідомості, а може мати суспільний характер, коли цілі спільноти втрачають історичну пам'ять, а разом глибинні засади власного існування. Пригадаймо плакат із нагадуванням «Бог є» в селищі Макондо з роману Габріеля Гарсії

Маркеса «Сто років самотності». Мешканцям того селища довелося встановити цей плакат, коли вони почали забувати геть усе.

Пам'ять чи забуття завжди зумовлено й забарвлено емоціями. Намагаються забути щось неприємне, прагнуть запам'ятати щось миле. Втім, запам'ятовуючи приємне, я забуваю його відразливі риси, забуваючи огидне, я раптом можу згадати щось привабливе, пов'язане з ним. Суспільна пам'ять часто притлумлює щось надто болісне через часткове забуття минулого.

Пам'ять і забуття мають і суто прагматичний аспект. Кожен чи кожна з нас певною мірою дисциплінує свою пам'ять на кшталт Шерлока Голмса, запам'ятовуючи насамперед те, що, на його чи її власну думку, вкрай важливо для подальшого існування, і забуваючи непотрібні для сьогодення та майбуття моменти минулого досвіду. Соціальний запас знання — це не хаотичне нагромадження всього знаного дотепер, а впорядкований набір релевантних для сьогодення думок, навичок, умінь, рецептів, ритуалів і практик. Причому це впорядкування пам'яті здійснюють у відповідних інститутах відповідальні за це фахівці. Пам'ять кожного настільки історична, наскільки пов'язана з пам'яттю інших. Та ця пов'язаність не може і не має бути безпосередньою. Ми не маємо пам'ятати все принаймні тому, що існують, так би мовити, офіційні місця пам'яті (музеї, меморіали, пам'ятники, які самою назвою виявляють свою питому функцію) та професійні пригадувачі (історики, бібліотекарі, музеєзнавці тощо). Отже, можна сказати, що «добре обізнаний громадянин» має знати не про минуле, а про експертів із минулого, до яких завжди можна звернутися у відповідних інституціях. Одна з головних відмінностей демократичного суспільства від тоталітарного й авторитарного полягає в тому, що в першому ці експерти — справжні науковці, які формують свої наративи в конкуренції з наративами інших інтелектуалів, натомість у тоталітарних і авторитарних суспільствах експерти з історії обслуговують панівний наратив, що легітимує тоталітарну чи авторитарну владу. Такі експерти навіть не є науковцями у властивому сенсі, адже вони не відкриті до вільного обговорення власних ідей, це державні чиновники, що займаються не так наукою, як ідеологією.

До того ж таке тоталітарне ставлення до історичної пам'яті викривлює її природу. Адже, як уже було зазначено, запам'ятовування і

забування ніколи не є тотальними. Отже, не може існувати єдиного тотального метанаративу.

У нетотальності пам'яті й забуття дається взнаки їхня топографічність. Речі пасивно розташовані у просторі, натомість ми активно уміцвлюємо себе, посідаючи певні позиції. Позиція — це не просто точка у просторі, це певне місце, яке я свідомо обираю і з якого я здатний висловити власну думку. Пам'ять — це низка свідомо обраних, пригаданих, але й почасти вигаданих позицій. Тож фантазія не лише накреслює горизонт можливого майбутнього, але й утворює горизонт прийнятного минулого.

На перший погляд, пам'ять і забуття як способи даності минулого мають, доповнюючи одне одного, репрезентувати континуальний плин часу віддавна аж дотепер. Натомість вони висвітлюють або затемнюють окремі місця минулого. Пам'ять вихоплює з темряви небуття певні місця минулого, засліплює нас ними, аби потому забуття знову притлумило світло пам'яті, надаючи історичному поглядові змогу щось углядіти. Забуваючи якісь аспекти минулого, ми здатні уважніше роздивитися інші його риси. Забуваючи про злочини, — згадуємо досягнення, забуваючи про перемоги, — вшановуємо їхніх жертв. Ба більше, сама пам'ять має форму забування, адже оповідка про минуле ніколи не тотожна самому минулому. Наші наративи завжди певною мірою забарвлені презентизмом. Наївний герменевтичний оптимізм, згідно з яким ми здатні до цілковитого вчування в минулу історико-культурну ситуацію, має поступитися тверезому визнанню того, що наше передрозуміння завжди задає режим нашого сприйняття історії. При цьому саме передрозуміння завжди вкорінене в історії свого виникнення. Тож маємо взаємозумовленість нашої історії і нашого переживання власної історії, тобто історії та пам'яті.

Місця пам'яті — це не просто рештки минулого, що збереглися у власній автентичності аж до сьогодення. Це забальзамовані останки, але спосіб бальзамування зумовлює та культурна епоха, в яку воно відбувається. Останки минулого розповідають нам не так про це минуле, як про нас самих, про нашу теперішність і майбуття.

Усвідомлюючи це, маємо водночас у нашому розумінні значення історичної пам'яті для сучасності та майбутнього позбутися наївного прогресизму, зумовленого ставленням до історії як до низки колишніх

об'єктивних подій. Мовляв, ми можемо адекватно відтворити їх, а через це маємо навчитися того, як нам діяти далі, використовуючи здобутки предків і уникаючи скоєних ними помилок. Утім, ми маємо запитати про сам статус історичної об'єктивності, тобто об'єктивності того, що вже відбулося. Це означає не те, що нам не варто «оглядатися назад», аби краще зрозуміти своє теперішнє та передбачити своє майбутнє, а те, що цей огляд минулого має супроводжувати критичне усвідомлення того, що сам цей огляд почасти й утворює минуле, яке оглядає.

Річ не в тому, що минулого вже немає, а в тому, що коли ми починаємо писати його історію, його ще немає. Певною мірою ми й розпочинаємо писати історію, або радше історії, аби надати минулому змогу бути, аби переказати своїм нащадкам те, що нам вдалося зберегти від своїх предків. Сучасні історичні дослідження минулого здійснюються заради майбутнього. Отже, темпоральний вектор обертається. Нам лише здається, що історія — це наука про минуле, насправді вона є наукою для і заради майбутнього. Ми пишемо історії із зухвалим переконанням, що їх хтось читатиме, і з хтивою надією, що хтось напише історії про нас.

Так постає те, що ми називаємо культурою. Вона народжується з нашого вшанування минулого. Це вшанування, своєю чергою, зумовлено нашим страхом перед майбутнім. Як орач оре землю предків, аби могли нагодувати своїх дітлахів, так і ми вдивляємося у витвори попередників, аби створити власні твори. За влучним виразом Томаса Стернза Еліота, аби бути поетом після 25 років, варто мати відчуття традиції. Ми вшановуємо те, в чому нас іще не було, аби зберегти себе в тому, в чому нас уже не буде. Але цей проект приречений на невдачу. Адже наші нащадки поставляться до нас так само, як ми ставимося до наших попередників: вони шануватимуть нас не заради нас самих, а заради їхнього власного виживання у недсяжному ані для нас, ані навіть для них майбутньому. Тому Жан Бодріяр почасти має слушність, коли говорить, що культура — це простір інтимності й безсилля.

Утім, цей сумний діагноз аж надто сумний, аби бути щирим і правдивим. Адже якщо все так погано і ми справді ні до чого не здатні в просторі культури, то навіщо взагалі в ньому перебувати? Навіщо писати про неможливість самого письма? Адже якщо воно справді

неможливе, про його неможливість не можна написати. Тут дається взнаки нещирість будь-якого радикального мислення, оскільки воно підважує саме себе. Воно постає не просто як заперечення і навіть не як заперечення заперечення, а як заперечення можливості заперечення, тобто як неможливість самого себе.

Ми живемо в обмеженому й ритуалізованому просторі культури, прагнемо виявляти його таємниці, спокушатися і спокушати, ініціюватися й ініціювати, а також обмінювати свої досягнення на досягнення інших, досягнення, які завжди мають вельми символічний характер.

Так ми створюємо власну історію. Зрештою, історія — це низка символів, які означають щось інше, до чого ми прагнули, але так і не досягли. Воля, рівність, справедливість, братерство, кохання, довіра, право — все це надто людське, аби бути справді людським. Справжнє звільнення — це звільнення від символів. Ми маємо повернутися до подеколи тихого, подеколи бурхливого плину щоденного досвіду і віднайти в ньому справжні засади людськості. Не існує волі як такої. Існують вільні вчинки вільних людей. Не існує кохання як такого. Існує ніжний потяг до коханої людини. Не існує ідей рівності чи справедливості самих по собі, натомість ми маємо щоразу відновлювати їх у наших вчинках. Не існує братерства поза єдністю тих, хто довіряє один одному, а отже, може назвати один одного братом без апелювання до кровної спорідненості чи причетності до одного клану, класу тощо.

Звільнення від символів — це звільнення від їхнього значення. Коли символ уже нічого не означає — це вже й не символ, а просто річ, яка втрачає свою магічну владу над нами.

Утім, тут, кажучи мовою Ганса Ульриха Гумбрехта, ми переходимо від культури значення до культури присутності. Ми відчуваємо себе уприсутненими або уміщевленими в цьому світі, коли переживаємо певне місце не як символ чогось іншого, а як живу присутність і власну співприсутність у ньому або поруч із ним. У цьому модусі буття ми не нав'язуємо витворам мистецтва та місцям пам'яті, які доволі часто також є витворами мистецтва, якихось значень, а просто співіснуємо з ними.

То що, символічність — це забобон тоталітарного мислення? Втім, з іншого боку, символ є конститутивним елементом будь-якої

мистецької практики. Може, саме в цьому вкорінено тоталітарність мистецтва? Нас дивує те, що видатні митці щиро прославляли тоталітарні режими. Та чому тут дивуватися? Прагнення втілити в недосконалому матеріалі досконалу ідею відповідає тоталітарному прагненню підкорити недосконалу людську природу досконалому задумові абсолютного панування над нею.

Десимволізація сучасного мистецтва — це прагнення до цілковитої свободи. Сучасне мистецтво руйнує межі між витворами мистецтва й предметами щоденної реальності. Справжній сенс цієї руйнації полягає не в тому, що будь-який елемент щоденної реальності може стати витвором мистецтва, а в тому, що витвір мистецтва сам перетворюється на елемент щоденної реальності. Зверхність класичного мистецтва полягала в нав'язуванні брутальній реальності еталонів вишуканого смаку, зухвалість сучасного мистецтва полягає в ствердженні того, що вся буденна реальність є витвором мистецтва. Втім, і тут є зародки тоталітаризму. Мистецтво нав'язує себе щоденній реальності. Мистецтво перетворюється на диктатора.

То що, заради звільнення ми маємо відмовитися від символічного характеру місць пам'яті, адже така символічність є одним із головних аспектів мистецтва, що саме через цю символізацію прагне до тоталітарного поневолення нашого існування? Але на що тоді перетворюються такі десимволізовані місця пам'яті і на що перетворимося ми самі?

Тож маємо бути дуже обережні в нашому ставленні до минулого, адже з нього виростає наше майбутнє. З одного боку, слід пам'ятати певне значення місць пам'яті, яке зрештою й робить місце пам'яті тим, чим воно є. Адже важливий конститутивний аспект місця пам'яті полягає саме у сталому нагадуванні його історичного значення. А з іншого боку, через забуття маємо звільнитися від тиску символічної навантаги, аби бути здатними переживати живу присутність цього місця у теперішньому. Через тотальне запам'ятовування минуле поневолює наше теперішнє, а повне забуття знищує сам сенс місця пам'яті.

Втім, почати все від самого початку нам не судилося.

Ми приречені блукати стежками пам'яті у хащах забуття.

Інтелектуали contra інтелігенція

Знання не тільки дає нам силу, яка, до речі, може бути спрямована проти нас самих. Сам процес пізнання є проявом сили й реалізується з позиції визнаного в науковій спільноті авторитета. Як формується цей авторитет? Чи завжди він зумовлений тим, що науковці, які виступають від його імені, надають нам найоб'єктивніші та найефективніші знання? Чи, навпаки, визнання того, що якась парадигма знання дає нам найадекватнішу картину світу, зумовлено інтелектуальним авторитетом прихильників цієї парадигми? Ці питання постійно лунають у сучасній науці й філософії, окреслюючи інтелектуальний простір, у якому відбувається конкуренція різних поглядів, підходів, методологій і парадигм. У цивілізованому світі така конкуренція унеможливорює тривале домінування однієї із цих позицій, як політична конкуренція запобігає загрозі авторитаризму й тоталітаризму.

Ситуація в сучасній Україні відрізняється тим, що наша країна постала на уламках тоталітарного Советського Союзу, в якому науковий дискурс також будувався за тоталітарними принципами, якщо взагалі можна говорити про справжню науку в суспільстві з тоталітарною політичною системою. Насамперед це стосується, звісно, гуманітарних і соціальних наук. З одного боку, безпосередня ефективність результатів дослідження в них не настільки очевидна, як у науках природничих. З іншого боку, саме гуманітарні й соціальні науки в Советському Союзі були особливо вражені метастазами ракової пухлини советського псевдомарксизму, який претендував на статус універсального та єдиного істинного вчення про історію, людину й суспільство, тобто на роль єдиної справді наукової методології соціального і гуманітарного пізнання. При цьому слід зауважити, що з огляду на принципово дискурсивний характер наукового пізнання така претензія на виняткову істинність суперечить претензії на науковість. Советський псевдомарксизм було перетворено з наукової концепції на ідеологію панівної комуністичної партії. Ця ідеологія у псевдонауковому вбранні викривляла весь інтелектуальний простір, у якому «науковий» авторитет можна було здобути не у вільній конкуренції з альтернативними поглядами, а винятково завдяки підлесливому відтворенню ідеологічних ритуалів. Сила тоталітарної влади советських комуністів установлювала незаперечний авторитет советського псевдомарксизму, який стверджував непохитність

ідеологічних засад злочинної комуністичної влади. Диявольське коло знання і сили замикалося, перетворюючи силу на насильство, а знання — на псевдонаукову систему небезпечних забобонів. У такій ситуації науковці-гуманітарії та й усі діячі культури перетворювалися на чиновників ідеологічного державного сектора. В Україні ситуація погіршувалася ще й придушенням української національної культури як прояву антикомуністичного «буржуазного націоналізму». Це призвело до жахливої ситуації, яку дуже влучно описує Василь Стус, перебуваючи в комуністичному концтаборі: «Регулярні адміністративні кампанії з фізичного та духовного винищення української інтелігенції призвели до того, що сьогодні між нашим народом і його духовним наставником виросла прірва: сама духовно-виховна місія нашої інтелігенції, розтрачена після кожної репресивної акції, перестала бути для цієї інтелігенції дієвим імперативом. Більше того, перебуваючи в умовах постійної сваволі з боку влади, ця інтелігенція, особливо творча, опустилася до рівня чиновного класу, що допомагає владі в будь-якій справі»^[5].

Та чи не приречена інтелігенція на таку долю? Чи не є інтелігенція породженням викривленого суспільства? Адже пояснити освіченому громадянину сучасної західної демократії, що таке інтелігенція, вкрай важко. Соціальне явище, позначене цим поняттям, народжується в царській Росії — державі, яка є далекою від сучасних уявлень про вільне й демократичне суспільство. Саме в цій державі виникає певний прошарок населення, який усе розуміє, але ні за що не відповідає. Небезпеку розуму компенсує безсилля. Будь-яка антидемократична влада готова миритися з таким «свійським розумом»; він наче маленький собака — гавкати може, але не дуже голосно, а якщо й вкусить, то не надто боляче. Може, саме тому один із найжахливіших російських терористів, Владімір Ленін, так негативно ставився до російської інтелігенції. Втім, він сам був її породженням, невдячним сином, що люто лає матір. Він не міг вибачити їй безсилість, але підступно запропонував натомість не справедливую силу, а злочинне насильство. Сучасний російський філософ Дмитрій Галковський дуже влучно означає Леніна як горлату порожнечу російської мови («Ленин это орущая пустота нашего языка»^[6]). Ця порожнеча — це не лише відсутність змісту, але й відсутність сили, компенсованої насильством, що пронизує всі тексти, промови й дії одного з головних політичних

злочинців XX сторіччя. Це насильство породило один із найжахливіших режимів світу — Советський Союз, який був черговою реінкарнацією Російської імперії. У ньому представників так званої інтелігенції або фізично знищили, або ув'язнили, або ж вони стали приречені чи то на зовнішню, чи то на внутрішню еміграцію, отримавши новий статус дисидентів, або перетворилися на тих збезчещених прислужників тоталітарної системи, про яких писав Василь Стус.

Отже, історична формула розвитку російської інтелігенції така: безсилля, компенсоване насильством, що призводить до ще більшого безсилля. Лист ганьби на підтримку російської агресії проти України, який підписали сотні так званих російських інтелігентів, є жахливим підтвердженням цього. Те, що вони вміють добре грати на музичних інструментах і знімають дорогі бойовики, які пропагують війну і насильство, аж ніяк не свідчить про їхню належність до цивілізованого людства. Росія — це не антицивілізація, а тінь цивілізації. Як така вона відтворює форму цивілізації, наповнюючи її жахливим тіньовим змістом. Тінь цивілізації і у витворах мистецтва, і в соціальних структурах та політичних інституціях відтворює контури цивілізації, проте лише контури, всередині тіні — темрява, занепад і смерть. Тінь, позбавлена сили, вона здатна лише на насильство, яке врешті-решт позбавить сили й того, хто застосовує насильство. Ганебна деградація і смерть Леніна та перетворення його поплічників із тих, хто видавав себе за борців за свободу, на катів на початку XX сторіччя, як і підла підтримка військових агресій Путінового режиму, яку висловлюють так звані російські інтелігенти на початку XXI сторіччя, — це прояви тієї слабкості, на яку насильство перетворює силу в темряві цивілізаційної тіні. Певна річ, і серед російської інтелігенції, як і серед інших верств російського суспільства, є чесні і шляхетні люди, які протестують проти злочинного російського режиму. Втім, як свідчить список підписів під листом ганьби, про який ішлося вище, і покірне мовчання великої кількості тих, чийх імен немає в тому списку, шляхетних людей серед так званої російської інтелігенції аж ніяк не більшість. Це мало би бути дивно, адже саме інтелігенція, здавалось би, повинна виконувати в суспільстві критичну функцію й утримувати владу від злочинних дій. Утім, це не так, бо інтелігенція — це також лише безсила тінь. Але тінь чого?

Інтелігенція — це тінь інтелектуалів. Тут навіть у первинності однини дається взнаки прихований тоталітаризм. Про інтелектуалів в однині навіть і не скажеш. Адже інтелектуалів багато, і вони різні, інтелігенція натомість одна. Розмаїття тут неможливе. Можна або належати до інтелігенції, або ні. Це каста, члени якої мають відтворювати у своєму житті усталені ритуали. Наприклад, знати напам'ять твір Пушкіна «Євгеній Онєгін». Навіщо це треба, ніхто не знає. Ба більше, аби належати до тієї касты, не обов'язково знати напам'ять той твір, але обов'язково слід знати, що знати його напам'ять обов'язково.

Інтелектуали свідомі того, яку справжню силу можуть і повинні мати їхні вислови. При цьому вони завжди знають, що цю силу компенсує відкритість наукового дискурсу, в якому змагаються різні центри сили. Остаточна перемога одного з них — кінець відкритого дискурсу, а отже, кінець науки як дискурсивної практики. В авторитарному чи тоталітарному суспільстві сила, зосереджена в руках влади, перетворюється на насильство. Влада має монополію на силу. Наука залежить від влади і служить їй. Тому вона позбавляється виміру свободи, який загрожує народженням альтернативного центру сили. Але жодна влада нездатна знищити свободу як вимір людського існування. За влучним висловом Сартра, людина приречена на свободу, і можна додати, насамперед, на свободу думки. Вилучена з наукового дискурсу, ця свобода віднаходить собі іншу соціальну нішу й втілюється в інтелігентському дискурсі. Утім, він настільки вільний, наскільки позбавлений сили, а отже, відповідальності. Інтелігенція незалежна, доки від неї нічого не залежить. Залучення інтелігентів до владного дискурсу сили, яка в недемократичному суспільстві перетворюється на насильство, перетворює їх або на прислужників, або на жертв насильницької влади. Для інтелігентів можливий інший вихід із цього скрутного становища: самим узурпувати владу й перетворитися на ще більших насильників. Усі ці три соціальні типи інтелігенції присутні в російській історії ХХ сторіччя. Ті, хто йдуть у прислужники до влади, стають збезчещеними пристосуванцями, хто пасивно критикує і не приймає її, — упослідженими дисидентами, а хто повстає проти неї, — терористами, які в разі перемоги перетворюються на ще жахливіших узурпаторів і катів, ніж ті, проти

кого вони повстали. Диявольська логіка історичного розвитку цивілізаційної тіні невблаганна.

Україна також тривалий час перебувала і в певних аспектах залишається у сфері цивілізаційної тіні. Тому й історичному досвідові нашої країни притаманні ті самі темні риси. Як позбутися цих темних рис нашого минулого й сьогодення? Це питання має багато вимірів, а отже, багато можливих відповідей. Тут хочу торкнутися лише одного з цих вимірів. Повертаючись до цитати зі Стусового таборового зошита, запитаймо, як повернути українській інтелігенції її питому роль у суспільстві. Коротка відповідь така: перетворити інтелігенцію на інтелектуалів.

Але хто такі ці інтелектуали і яку роль вони мають відігравати в сучасному суспільстві?

Інтелектуал є продуктом наполегливої інтелектуальної праці багатьох поколінь, адже інтелектуальна культура — це не просто набір знань і навичок, який можна засвоїти, а результат історичного становлення, до якого треба належати. Тут дається взнаки фундаментальна відмінність освіти від навчання. У процесі навчання, рівень якого був досить високий і в Советському Союзі, той, хто навчається, отримує набір професійних знань і навичок, необхідних для того, аби бути професіоналом. Натомість освіту не можна отримати, до неї треба мати органічний стосунок. Інтелектуал має бути вкорінений у певній інтелектуальній традиції, відчувати і знати її, жити в ній, як людина живе в історії своєї родини, свого народу, своєї культури. Втім, справжня інтелектуальна традиція ніколи не обмежується лише національною культурою. Інтелектуал — людина світу, яка відчуває свою причетність до культурної та інтелектуальної традиції всього людства.

При цьому інтелектуал є висококласним експертом у вузькій галузі науки. Він не лише освічений, а й навчений. До його експертного знання також обов'язково належить знання про експертів із інших галузей, до яких він ставиться з повагою, а отже, в разі потреби може звернутися до них за порадою або про допомогу. Інтелектуал усвідомлює і силу власних знань, і її обмеженість, і тому поважає й цінує силу знань інших інтелектуалів.

Інтелектуал дуже добре розуміє, що його погляди навіть на предмети, які належать до його експертної галузі, завжди можуть

підважити інші експерти, а тому розглядає власну неправоту не як ганьбу, а як неодмінний етап власного інтелектуального зростання, яке, до речі, має відбуватися впродовж усього його життя. Науковець не той, хто вчить інших науки, а той, хто стало вчитися науки сам. Зрештою, дослідження і навчання часто-густо важко розрізнити.

Інтелектуал далекий від думки, що інтелектуали мають керувати суспільством, ба більше, сьогодні він уже доволі скептично ставиться до власних можливостей безпосередньо впливати на тих, хто прагне керувати суспільством, а також до ідеї, що суспільством узагалі треба керувати. Адже до експертного знання будь-якого інтелектуала має належати й розуміння того, що справжня влада — це не жорсткий апарат насильницького керування слабким суспільством, а гнучкий інструмент самоорганізації суспільства сильного.

Інтелектуал, отже, не є політиком у вузькому сенсі слова, але обов'язково є політиком у широкому сенсі. Інтелектуал на відміну від інтелігента не може зануритися у внутрішню еміграцію, відсторонившись від несправедливого зовнішнього світу, адже його позиція завжди має бути критичною. При цьому інтелектуал не може бути й чиновником, який просто виконує свою функцію, адже, знов-таки, його позиція завжди має бути критичною. Інтелектуал не впливає на владу безпосередньо, але діє опосередковано через інститути громадянського суспільства. Деякі з цих інститутів створюють самі інтелектуали, об'єднуючись з іншими інтелектуалами в неформальні організації науковців для ефективнішої реалізації конкретних наукових, інституційних і освітніх завдань. Завдання інтелектуалів — здійснювати сталий тиск на владу і через критику й експертні оцінки, що можуть ставати відомими широким верствам суспільства завдяки засобам масової інформації, утримувати її від злочинних і помилкових рішень.

Інтелектуал не прагне бути «духовним наставником народу». Те, що інтелігенція має бути таким наставником, є романтичною ідеєю, яка органічно випливає зі спроб самоусвідомлення інтелігенцією своєї ролі в суспільстві і яка, на жаль, також має тоталітарний присмак. Народ сам собі наставник і поводитир, інтелектуал — то його патерия.

Завмерле життя

Сьогодні нашу увагу перенавантажують зображення. Візуальна реклама оточує нас на вулиці й лине до нас з екранів телевізорів і комп'ютерних моніторів. Нескінченний потік фото й відео накриває нас своїми хвилями. Виринути з нього нам не судилося навіть у снах, які відтворюють у чудернацьких, а часом жахливих комбінаціях ті картинки, які ми бачимо, коли не спимо.

Витвори мистецтва, колись віддалені від щоденної колотнечі, прослизують у наше буденне життя, що саме стає предметом естетизації в сучасному мистецтві. Ми вже не знаємо, чи канапа — це губи на картині Далі, чи то губи з картини Далі — це канапа в реальній кімнаті. Художні практики XX сторіччя розмили межі між мистецтвом і життям. За Хосе Ортега-І-Гасетом, класичне мистецтво — це прозоре скло між глядачем і реальністю, і що воно прозоріше, то краще; мистецтво модерну — то вітраж чи викривлене скло, і що більш воно викривлене, тим цікавіше. Якщо спробувати розвинути цю метафору, можна сказати, що постмодерн намагається взагалі розбити це скло. Втім, уламки неодмінно залишаються і стирчать чи то з витвору мистецтва, чи то із самої реальності.

Коли я був на одному з Венеційських бієнале, мене заскочило дещо дивне відчуття. Я вештався павільйонами, розташованими в старому Арсеналі, і раптом потрапив до технічної зони, але не відразу второпав, що це вже не інсталяції, а нагромадження уламків якихось старих заіржавілих механізмів. Але чи сприйняв би я ці уламки саме так, якби вони не були розташовані поруч із витворами мистецтва?

Здійснімо часткову сенсову інверсію попереднього пасажу й запитаймо: чи можна розглядати купу картонних скриньок Енді Воргола як витвір мистецтва поза межами виставкового простору? І не втримаюся від іще одного риторичного запитання з цього приводу: чи варто було, аби створити естетичний ефект, везти ці скриньки зі Сполучених Штатів до Києва, адже такі самі скриньки можна було віднайти або відтворити й тут?

Мені на думку спадає інше переживання. Ми з другом уперше потрапили до Третьяковської галереї в Москві. Коли ми опинилися біля картини Шишкіна «Ранок у сосновому лісі», друг не втримався від коментаря, що в нього таке враження, наче ми потрапили у світ велетенських цукерок. Живопис Шишкіна колись увійшов у наше дитяче життя з обгортки цукерки. Саме вона була для нас

екзистенційно первинною. Оригінал картини, натомість, постав перед двома вже дорослими, але ще доволі дитинячими молодиками як симулякр самого себе. Це дуже яскраво ілюструє бачення сучасної ситуації, яке Жан Бодріяр пропонує у творі «Симулякри і симуляції»: «Зникає ціла метафізика. Немає більше дзеркала сутності й видимості, реального та його концепту. Немає більше уявної рівнооб'ємності: виміром симуляції стає генетична мініатюризація. Реальне породжується на основі мініатюризованих чарунок, матриць і спогадів, моделей управління — і може безліч разів відтворюватися на цій основі»^[7]. Природа симулякра полягає в тому, що він як знак уже не позначає певний фрагмент реальності, а заміщує його.

Для сучасного мистецтва це розмивання меж між реальним і знаком реального означає експансію такої симульованої реальності на територію мистецтва. Тож до того, як постмодерне мистецтво спробувало увірватися в реальність, сама реальність уже порушила суверенітет мистецтва. Це сталося, мабуть, саме тоді, коли, якщо скористатися влучним виразом Вальтера Беньяміна, витвір мистецтва увійшов у «добу свого технічного репродукування». Сучасні спроби подолати межі між мистецтвом і щоденністю — це лише запізніла відповідь мистецтва на те, що вже й так сталося. Ведмедики Шишкіна вже понад півсторіччя подорожують цукерковими крамницями. Те, що самих ведмедиків намалював не Шишкін, а Савицький, іще раз в іронічний спосіб говорить нам про смерть автора. Але про це іншим разом.

Коли ж репродукування сягнуло рівня цифрових технологій, дистанція між мистецтвом і життям майже цілковито зійшла нанівець. Мистецтво увійшло до кожної оселі. Монітор комп'ютера перетворився на портативний особистий музей, до того ж з усіх боків обвішаний всюдисущою рекламою, яка також залучає і перетравлює витвори мистецтва. Тож яке значення у нашій сучасній культурі має художній музей? Ми повинні розуміти, що це питання має доволі широкий контекст, адже відповідь на нього наближає нас до відповіді на запитання про те, яку роль мистецтво і культура загалом відіграють в нашому житті.

На позначення одного з головних жанрів сучасного живопису ми використовуємо запозичене з французької слово «натюрморт», що в перекладі означає «мертва природа». Англійці зі своїм «still life» і

німці зі своїм «Stilleben» стриманіші. Обидва терміни в перекладі означають «застигле життя». Я конструюю із цих понять щось проміжне — «завмерле життя». Цим поняттям я й хочу позначити музей, аби схопити його значення в сучасній культурі.

Навіщо пересічний глядач чи глядачка приходить до музею? Навіщо йому чи їй витратити час і гроші на те, аби побачити оригінали картин, репродукції яких він чи вона завжди має напохваті? Заради якості зображення, відчуття фактури фарби тощо. Для багатьох це несуттєво, а інколи в музеї цього навіть не отримаєш. «Джоконда» в Луврі висить під склом, яке постійно блимає. До того ж біля цього шедевра завжди стоїть натовп, у якому навряд чи знайдеш вигідну для споглядання позицію. То чого ми очікуємо від музею?

Втомившись від цифрової штучності, ми прагнемо доторкнутися тут до аналогової природності. Зображення на наших моніторах наче живі, але це жива смерть, бо ми не переживаємо в них живої тілесності. Картини в музеях — це крихка тілесність завмерлого життя. Цифрове зображення — це, зрештою, набір електромагнітних сигналів, які за певних умов є вічними. Фарби на картині за будь-яких умов вицвітають, тріскаються, руйнуються і зникають. Вони живуть своїм внутрішнім життям.

Уперше я потрапив до музею Мікалоюса Чюрльоніса в Каунасі ще школярем. Удруге я завітав туди, маючи понад сорок років. Мене вразило те, що картини були не такі яскраві, якими я їх пам'ятав. Спочатку я вирішив, що то змарніла моя власна оптика, адже зрілий чоловік сприймає світ не так яскраво, як палкий юнак. Утім, незабаром я переконався, що насправді зблякли самі фарби. Завершуючи огляд експозиції, я раптом зрозумів, що не побачив однієї з моїх найулюбленіших картин Чюрльоніса «Казка королів». Я швидко пройшовся залами музею вдруге, марно сподіваючись на те, що я просто проминув цю картину, та її й справді не було. Тоді я запитав про неї у співробітниці музею. Вона відповіла, що цей твір довелося заховати у запасники, оскільки він зовсім збляк.

Фарби, якими намальовано картини, живуть власним життям, натомість зображене на картинах життя знерухомлено. Проте художній ефект полягає саме в тому, що ця нерухомість немовби вагітна рухом. Глядач розчиняється у застиглій миті, яка обіцяє рух, але ніколи не зрушиться з місця. Споглядання картини — це напружене розчинення

в застиглій миті очікування неможливого руху. Мабуть, саме це фантастичне відчуття намагався передати Акіра Куросава у фільмі «Сни», в якому головний герой одного з епізодів, молодий японський художник, потрапляє у картину Ван Гога «Ворони», і там все зрушується з місця, художник мандрує краєвидом, зображеним на картині, і наприкінці зустрічає самого Ван Гога. У фільмі Дерек Джармена «Караваджо» ми навпаки стаємо свідками того, як живі епізоди життя художника застигають у матерії його картин. Але в обох кіносюжетах ми переживаємо безпосередню співприсутність із твором мистецтва, з тим, що на ньому зображено, та із самим митцем.

Із цього приводу спадає на думку розгляд картини Веласкеса «Меніни», з якого Мішель Фуко розпочинає свій твір «Слова і речі». На цій картині ми бачимо художника перед полотном та групу світських дам біля нього. Полотно повернено до нас зворотним боком, натомість художник стоїть обличчям до нас. «Він вдивляється у невидиму точку, яку ми, глядачі, можемо легко визначити, адже ця точка — це ми самі, наші тіла, наші обличчя, наші очі»^[8], — пише Фуко. Погляд художника з далекого минулого уприсутнює нас перед його картиною в нашому сьогоденні.

Чи не заради такого переживання співприсутності й власної присутності ми приходимо до художнього музею? Кажучи мовою сучасного філософа та мистецтвознавця Ганса Ульріха Гумбрехта, сучасний музей не має значення в культурі значення, він має значення лише в культурі присутності. Значення мають знаки й числа, які легко відтворити в цифровому форматі. Художні картини, звісно, мають певні значення, їх також можна розглядати як знаки, а зображене на них — як їхні денотати. Втім, нам тут важлива не так семантична схема знак-значення-денотат, як екзистенційна структура присутності. В музеї ми переживаємо безпосередню живу присутність витворів мистецтва і власну присутність поруч із ними, а отже, відчуваємо себе уприсутненими в цьому світі, тобто живими. Натрапляючи в музеї на завмерле життя, ми оживляємо його власним поглядом і через це надаємо власному життю більшої глибини й барвистості.

Таку ж роль відіграє культура загалом. На перший погляд, вона протистоїть життю. Порядок Аполлона протистоїть хаосу Діоніса. Але ці боги потребують один одного. Культура живиться енергією життя, а людське життя зберігається, лише впорядковуючи себе через культуру.

Гельмут Плеснер мав рацію. Людська природність має штучний характер. Продукти культури — це не милиці й протези, а живі продовження нашої екзистенції. Створюючи їх, ми перетворюємо байдужий до нас світ природи на людський світ, тобто на той світ, у якому ми здатні вижити.

Ікона як спосіб присутності

Жан Бодріяр вписує протистояння іконопоклонників та іконоборців у власну схему перетворення образу на симулякр, тобто найпотужніше втілення симуляції будь-чого. На його думку, фази цього перетворення такі:

- образ є відображенням глибокої реальності;
- образ маскує і спотворює глибоку реальність;
- образ маскує відсутність глибокої реальності;
- образ позбавлений зв'язку з будь-якою реальністю: він є чистим симулякром самого себе.

Відповідно до цієї схеми, іконопоклонники ставилися до ікон як до образів Бога в тому модусі, який задає перша фаза: ікона є відображенням глибокої божественної реальності, тому вона має бути об'єктом поклоніння, адже через неї ми маємо доступ до божественної реальності. Натомість іконоборці дивилися на ікони в модусі другої фази: ікона маскує і спотворює глибоку божественну реальність, тому її слід знищити, аби звільнити шлях до цієї реальності. Однак сам Бодріяр пропонує ще витонченішу, але при цьому вельми презентистську інтерпретацію іконопоклонників у модусі третьої та четвертої фаз: «Можна, однак, міркувати у зворотному напрямі, що іконопоклонники були найбільш відважними умами, адже вони під виглядом проявлення Бога у дзеркалі образів уже розігрували його смерть та його зникнення у великому явленні його репрезентацій (про які вони, можливо, знали, що вони більше нічого не репрезентують, що вони є чистою грою, однак саме в цьому й полягала велика гра — було відомо також, що розвінчувати образи небезпечно, адже вони приховують, що за ними нічого немає)»^[9].

Утім, ця схема перетворення образу на симулякр має сенс лише в тому разі, якщо розглядати образ як знак, який через певне значення вказує на певний реальний відповідник. Тоді з позиції представника

сучасної «секулярної доби», в якій розмивається і зникає значення сакрального, ікона втрачає і свій відповідник, тобто божественну реальність, яку вона репрезентує через означування. У цьому сенсі знову можна говорити про вже зазначений презентизм Бодріяра в його інтерпретації історичної колізії іконоборства та іконопоклоніння. Говорячи про секулярну добу, я маю на увазі концепцію Чарльза Тейлора, яку він викладає у книжці під такою ж назвою. Причому для нас найрелевантнішим є перший вимір секулярності, на який указує Тейлор: «Отже, одним зі способів є розуміння секулярності в термінах громадських просторів. Вважається, що дотепер вони повністю позбулися Бога чи будь-якого посилення на найвищу реальність. Або з іншого боку: ті принципи та норми, що ми їх дотримуємося, ті рішення, що ми їх виробляємо, коли діємо в різних сферах — економічній, політичній, культурній, професійній, оздоровчій, — взагалі не пов'язані з Богом чи будь-якими релігійними переконаннями»^[10]. Якщо розглядати церкву як один із найголовніших громадських просторів, а ікону в ній як результат художньо-естетичної діяльності, що є знаком, який через сакральне значення має репрезентувати або вказувати на денотат божественного, то з позиції нашого секулярного часу цей семантичний зв'язок — ікона—сакральне—Бог — справді розпадається. Ікона як симулякр уже не вказує на реальність божественного, а приховує її відсутність або створює власну гіперреальність, якій уже ніщо не відповідає в самій реальності. Вишукану художню рефлексію щодо можливості такої «десакралізованої» ікони віднаходимо в картині Сальвадора Далі «Розп'яття, або Гіперкубічне тіло».

Утім, як було зазначено, Бодріяр, інтерпретуючи в секулярний спосіб події, що відбувалися не в секулярну добу, практикує доволі зухвалий презентизм. Але мене тут цікавитиме дещо інше перекручення, пов'язане із застосуванням семантичної схеми знак—значення—денотат там, де, на мою думку, адекватнішим було би застосування екзистенційної структури присутності. Ікона не так вказує на божественне, як безпосередньо уприсутнює його перед нами. Тут, звісно, ми наражаємося на небезпеку повернення до поганства у вигляді вже не іконопоклоніння, а ідолопоклонства, в якому майже не розрізняють зображення божества і саме божество, а отже, зникає та дистанція, яка уможливорює появу священного або святого. Там, де

матеріальний образ ототожнено з ідеальним змістом, він втрачає свій статус ідеалу, тобто сталого, але недосяжного об'єкта прагнення, й іманентизується у вигляді окремих сенсорних переживань, які розчиняються в щоденному досвіді. Це яскраво ілюструє цитата з роману Фьодора Сологуба «Мілкий біс»:

«— Коли ты язычница, зачем же ты в церковь ходишь?

Людмила перестала смеяться, призадумалась.

— Что ж, — сказала она, — надо же молиться. Помолиться, поплакать, свечку поставить, подать, помянуть. И я люблю все это, свечки, лампадки, ладан, ризы, пение, — если певчие хорошие, — образа, у них оклады, ленты. Да, все это такое прекрасное. И еще люблю... Его... знаешь... Распятого...

Людмила проговорила последние слова совсем тихо, почти шепотом, покраснела, как виноватая, и опустила глаза.

— Знаешь, приснится иногда, — Он на кресте, и на теле кровавые капельки»^[11].

Сологуб описує дрібні деталі церковного побуту і раптом перестрибує до образу Христа, причому перестрибує навіть графічно, розбиваючи окремі слова, що зриваються з вуст героїні, крапками, аби потому подати божественний образ у вигляді візуалізації у сновидінні кривавих крапель на оголеному тілі. Людмила говорить про це з відчуттям провини, близьким до того солодкого сорому, який збуджує статевий хіть.

Але чи не спантеличили ми себе знову, розірвавши живу єдність присутності на наявний знак, що через означування репрезентує прихований сенс? Адже насправді, якщо образ є лише матеріальним втіленням ідеального змісту, ми потрапляємо в пастку, обидва шляхи з якої ведуть у нікуди. Якщо прихований зміст не репрезентовано в образі, образ перетворюється на симулякр самого себе, якщо ж зміст цілковито репрезентовано в образі, то зникає дистанція між ними, яка єдина уможливорює специфічний ідеальний характер змісту. Сам образ тоді перетворюється на просту фізичну річ, яка означає лише саму себе. Тож таке розчинення змісту в образі не лише веде до поганства, а взагалі унеможливорює будь-яку метафору, а відтак будь-який художній і релігійний досвід, зокрема поганський.

Присутність — це не семантична презентація змісту в образі або сенсу в знаку. Але нехай нас не вводять в оману й етимологія цього

слова в українській мові. Тут ідеться не про перебування при сутності. Не випадково Ганс Ульріх Гумбрехт, перекладаючи свій твір «Production of Presence» з англійської на німецьку, не використовує ані терміна «Dasein» Гайдегера, який, безперечно був прообразом концепту присутності самого Гумбрехта, ані іншого німецького терміна «Anwesenheit», який точно відтворює українське слово «присутність», а застосовує латинізм «Prasenz», що в сучасній німецькій, як і «Presence» в англійській, означає теперішній час.

Присутність — це сконцентроване перебування в теперішньому. Таке перебування можливе в різних практиках, зокрема в спорті. Гумбрехт наводить фантастично влучний опис цього стану славетного американського плавця Пабло Моралеса, який якийсь зізнався в тому, що повернувся до спорту після тривалої паузи не так заради нових перемог і нагород, яких він і так уже мав удосталь, як заради того, аби знову пережити «занурення у зосереджену напруженість».

Варто лише додати, що відчуття присутності у зазначеному сенсі повноцінного переживання теперішнього, яке збуджує в нас ікона, ми можемо пережити й в інший спосіб. Кажучи інакше, іконою може бути будь-який образ. Тут мені спадає на думку картина Кееса ван Донгена «Жінка з блакитними очима», яка в дивовижний спосіб дуже простими художніми засобами фавізму створює потужний ефект присутності. Пригадую, як я вперше побачив цей портрет, увійшовши до однієї з виставкових зал «Альбертини» у Відні. Він висів на протилежній від входу стіні на відстані декількох десятків метрів від мене, але відразу прикував до себе мій погляд. Я вже не бачив нічого обабіч того шляху, який я пройшов, наближаючись до цього обличчя. Решта картин просто зникла для мене на тлі присутності цього жіночого обличчя, яке вабило й манило мене до себе.

Порушуючи музейні правила, я сфотографував цей портрет, і він досить довго прикрашав екран моєї мобілки, яку я згодом загубив, не забувши цього обличчя. Залишімо без відповіді питання, чи нагадувало воно мені жіноче обличчя з мого життя.

Отже, маємо уточнити: іконою може бути зображення будь-якого обличчя. Це означає те, що ми можемо пізнати божественне насамперед через зв'язок з іншою людиною.

Образ Бога — це образ Іншого.

«Людині потрібна людина», — каже герой фільму «Солярис» Андрія Тарковського. У цьому сенсі дуже показовою є присвята на початку вже згадуваної книжки Гумбрехта «Виробництво присутності»:

This book is dedicated to
LAURA TERESA
whose presence tells me that I am alive,
every morning — [\[12\]](#)

Цю книжку присвячено
ЛАУРІ ТЕРЕЗІ,
чия присутність говорить мені, що я живий,
щоранку.

Вино і таємниця світу

*...вино здається мені справді космічною
проблемою.*

Хосе Ортега-і-Гасет

Іспанський філософ Хосе Ортега-і-Гасет вважає, що поступ полягає не у виникненні нових ідей, а в удосконаленні нашої спроможності сприймати обмежену кількість таємниць, «які пульсують, як вічні серця, у таємних глибинах історії». Однією з таких таємниць, на його думку, є вино. Але якщо вірити тому, як сам іспанський філософ бачить зміну нашого ставлення до вина, то це не поступ, а занепад. Вино, яке було богом у стародавні часи, перетворилося на банальну проблему алкоголізму. У цьому дається взнаки загальна нищість сучасності: ми втратили чутливість до таємниці світу, сприймаючи лише примарний шар буденності. В есеї «Три картини про вино» Ортега-і-Гасет спостерігає процес цієї деградації на прикладі трьох картин: «Вакханалія» Тиціана, «Вакханалія» Пусена та «П'яниці» Веласкеса.

На Тиціановій картині «Вакханалія» зображено людей за містом, які відпочивають і п'ють вино. Вони розкуті й щасливі. Напруження

щоденності спало, вони потрапили у чарівну казку вседозволеності. Дехто з них уже скинув одяг. Усі тіла прекрасні: і кремезні тіла молодиків, і привабливі тіла юнок, і тіло маленького хлопчика. Оголені, напівоголені й вбрані в красивий одяг люди перебувають на тлі природи, що постає не як ворожа стихія, а як казковий простір їхніх розваг. Зелене листя дерев блищить від сонця на тлі блакитного прозорого неба й білих незагрозливих хмар. На задньому плані біле вітрило майорить на спокійному морі. Люди пустують, але в цих пустошах — найвища мудрість: «вино, що саме є мудрим богом, наділило їх здатністю миттєвого інтуїтивного осягнення великої таємниці».

Сп'яніння не заважає спогляданню, а посилює його. Цей сюжет ми успадковуємо від Давньої Греції. Мабуть, не випадково на амфорах, гідриях, ольпах та інших посудинах для вина часто було зображено людські очі або їхню метафору у вигляді концентричних кіл як символ споглядання. Цей мотив зринає у вірші Пауля Целана «Глеки» як чудернацька інверсія сенсу — не люди п'ють вино з глеків, а глеки випивають наші очі:

*За довжелезними столами часу
бенкетують господні глеки.
Вони випивають очі зрячих та очі незрячих,
серця владарюючих тіней,
дуласту щоку надвечір'я.
Вони — наймогутніші пияки:
вони підносять до уст порожнечу, як повню
й не піняться через край, як ти або я^[13].*

Так це бачить один із найпесимістичніших поетів ХХ сторіччя. Завершення вірша вже відсилає нас до сьогоднішнього розуміння споживання вина як пияцтва, що знищує думку. Натомість у давньогрецькій культурі вино часто-густо супроводжувало філософування, витоком якого, безперечно, є споглядання. Учасники Платанового діалогу «Бенкет», щоправда, спочатку відмовляються від вина, аби віддатися насолоді філософської бесіди, але потому до кола

друзів приєднується сп'янілий красень Алквіад, і подальшу розмову супроводжує пиття вина. У кожному разі, метафора бенкету філософів є засадовою для всієї європейської інтелектуальної традиції.

На картині «Вакханалія» Пусена бенкетують уже не люди, а боги: Аріадна та Вакх у супроводі сирен, німф і сатирів. Ортега не помічає на картині людей. Йому важливо вказати на те, що для Пусена, на відміну від Тиціана, справжній бенкет можливий лише для богів, а не для людей: «Пусен творив за доби, коли відродження вже минуло, а з ним завершилася людська вакханалія. Він живе у час, що настав після Тиціанової оргії, і своїм мистецтвом він оплакує її результати — нудьгу й бездушність». Для богів вакханалія — це не миттєвий спалах щастя, не прозріння через сп'яніння, а звична щоденність. Вони п'ють, але не п'яніють, як не можуть переповнитися «господні глеки» Целана. На думку Ортеги, на цій картині важливим є також зрівняння богів і тварин. Адже сатири — напівтварини. І навіть маленький хлопчик на картині має цапові копитця. Ортега згадує Руссо, який закликав людину повернутися до природи, тобто до тваринного стану, і озвучує вирок людській культурі та людині: «Природа досконаліша за культуру, ... звір ближче до бога, ніж людина». Тож таємницю світу розгадано?

Утім, як зауважував Гельмут Плеснер, людська природність завжди опосередкована культурою, а тому має штучний характер. Звіряча безпосередність перетворює людину не на органічну тварину, а на жахливого монстра. Та чи не залишається нам тоді лише нудьга та бездушність?

Становище людини — це хитке балансування між божественним і звірячим. Культура, перетворюючи природу, запобігає нашому озвірінню, але потребує природності, аби самій не перетворитися на бездушну штучність. Вино — це жердина, яка допомагає нам у цьому балансуванні. Вино збуджує веселість, але, за влучним виразом Мераба Мамардашвілі, це трагічна веселість або веселий трагізм. Він вважає це головною рисою грузинської культури. Адже в маленького народу, який упродовж усієї своєї історії веде криваві війни з гігантськими сусідами за виживання та збереження власної свободи й незалежності, немає жодних підстав бенкетувати й веселитися. Втім, цих підстав і не потрібно. Достатньо столу, обличчя друга, пляшки вина й відчуття власної присутності в цьому світі, попри все. З усього

цього народжується грузинське застілля. Лунають пісня і сміх тих, хто бенкетує, сміх, який завжди містить трагічні нотки. Але те, що Мамардашвілі говорить про грузинів, насправді стосується всіх людей. Наше життя завжди у небезпеці. Воно крихке й швидкоплинне на тлі вічності світу. Веселий трагізм — це мудрість, із якою ми маємо сприймати цю небезпеку. Вино — магічний напій утаємничених у мудрість веселого трагізму. Через сп'яніння ми не відкриваємо таємницю світу, а навчаємося сприймати його таким, який він є, приймаємо від нього вино як дар і не вимагаємо нічого більшого. Та й що іще ми мали би вимагати? Адже вино — це кров Бога.

На Веласкесовій картині «П'яниці» немає богів. На ній — пройдисвіти, гульвіси й нероби зі спитими обличчями. В центрі композиції — напівоголений юнак із зів'ялим тілом. Сп'янілі жартівники одягли йому на голову вінок із виноградного листя. Він — ница пародія на Вакха. На картині немає жінок. Еротизм і сп'яніння вже не поєднуються в містичній вакханалії. Ерос і Вакх забули один про одного. У десакралізованому світі вони вже не боги, а втілення тваринного потягу чи природного гріха. Чарівний дотик Вакха перетворюється на алкоголізм, а еротична містерія — на проституцію чи шлюбний обов'язок. Вино — вже не містичний медіум, що відкриває нам таємницю світу і поєднує нас із Богом, а звичайна речовина, яка просто допомагає нам на коротку мить позбутися болю і страху. Розвінчання Вакха, чи Діоніса не зумовлює піднесення Аполона. Якщо Діоніс із бога природного хаосу перетворюється на біса пиятики, то Аполон із бога космічної гармонії — на нудного викладача музики чи математики або на усміхненого культуриста з обкладинки гламурного журналу. За висловом Чарльза Тейлора, ми живемо у секулярну добу. У світі, де немає богів, а відкриття таємниць світу залежить від рівня розвитку науки, питання про вино — це економічне питання про виноробство та виноторгівлю або медичне питання про алкоголізм.

Проте в цьому десакралізованому світі надія залишається. Шарль Бодлер чує у співі душі вина, який проривається зсередини закоркованої пляшки, «вітання і тепле проміння» знедоленим. Вино збуджує «гордість у злиднях». Це дає людині змогу навіть у злиднях відчувати себе рівним богам. Бодлер, мабуть, перший розглядає вино як

засіб емансипації знедолених та упосліджених, хоча й тут, як завжди у його віршах, піднесене захоплення стримує гірка іронія.

Тож чи не жартує Ортега-І-Гасет, коли називає вино космічною таємницею? Мабуть, все-таки ні. Це було би жартом лише у тому разі, якби пізнання було лише калькуляцією чуттєвих даних, кохання — умовою продовження роду, релігійна віра — запобіжником страху смерті, а вино — зіпсованим виноградним соком. Утім, це не так. Діагноз Ніцше чинний і нині: наш світ є суперечливим поєднанням хаосу Діоніса й гармонії Аполлона. Тож вино і надалі даруватиме нам нові загадки та примарні обіцянки неочікуваних розгадок.

Прихована топографія міста

«Карта цікавіша за територію», — проголошує в романі «Карта і територія» сучасний французький письменник Мішель Уельбек. У самому романі в апокаліптичній візії автора територія таки поглинає карту: європейські індустріальні міста розчиняються в природному середовищі. Головний герой роману, паризький художник, починає з фотографування карт «Мішлен», а завершує дивовижними відеоінсталяціями, в яких досліджує розпад речей і їхнє остаточне розчинення у невблаганній і байдужій до всього органіці. Втім, цей твір переконує: люди живуть не так у фізичному просторі, як у штучній топографії, породженій власною творчістю, а деколи й фантазією, а якщо не фантазією, то спомином. Кажучи мовою сучасного німецького філософа Бернгарда Вальденфельса, речі пасивно розташовані у просторі, люди самі активно уміцвлюють себе, створюючи власну топографію. Щодо цього можна іронізувати, але від цього не можна відкараскатися. Чиєсь життя зумовлюють карти «Мішлен», чиєсь — карта зоряного неба, чиєсь — глобус зі шкільного класу, чиєсь — карта світу, чиєсь — карти таро, а чиєсь — лише три карти: «трійка», «сімка», «дама».

Мій спомин малює мені містичну вісь київської богемі останніх двадцяти років минулого сторіччя. Вона залягла в осерді міста примхливою кривою, що проходила через три центральні гастрономи: «Морозовський» на розі Льва Толстого та Володимирської (хто не знає, Морозови були власниками цього будинку до більшовицького заколоту 1917 року), гастроном на розі Пушкіна та Прорізної, «БЖ» на розі

Володимирської та Великої Житомирської («БЖ» — скорочення від російської назви цієї вулиці «Большая Житомирская»).

У 1980-му — році Олімпіади, деякі змагання якої відбувалися в Києві, — у цих трьох гастрономах вперше було встановлено італійські електричні кавоварки. Кияни нарешті отримали змогу замовити справжній «Еспreso», який аж дотепер у деяких недолугих київських меню зветься «Експресо», натякаючи префіксом «екс» на свою неминучу вторинність. Але й тоді іноземна назва не прижилася, і ми хутко замінили її на власну «подвійну половинку», що звучить як дебільна тавтологія, але означає подвійну порцію кави в половині чашки води. Може, так ми намагалися досягнути міцності невідомого нам тоді «Ристрето»? Менше з тим, «подвійну половинку» можна було замовити в усіх цих гастрономах, а це додавало певної вишуканості звичному вживанню алкогольних напоїв. Відтоді спектр алкогольних витівок розширився. До набридлої альтернативи — жлобський совковий, а потому постсовковий ресторан *versus*, пляшка горілки на кухні — додався грайливий спалах: кава+коньяк навістоячки, а до того розмова, несподіване знайомство... Далі домальовуйте самі.

Так воно й сталося, що ці три гастрономи притягнули до себе богему Києва. Але кожен свою. Мабуть, через близькість університету, відділу рукописів Центральної наукової бібліотеки та зали засідань Академії наук довкола «Морозовського» збиралися ті, кого сьогодні ми наважимося назвати інтелектуалами. На розі Пушкіна і Прорізної зазвичай відбувалися здибанки театральних митців, адже російський театр імені Лесі Українки був лише за квартал звідти, та й український театр імені Івана Франка був не надто далеко, з Бесарабки та з Ярославового Валу могли швидко підтягнутися прудконогі студенти театального інституту імені Карпенка-Карого, а невдовзі нових членів цієї кавово-коньячної спільноти став постачати Молодий театр, який нарешті вичавив із Прорізної кінотеатр «Комсомолец України». Наостанок, «БЖ» збирав довкола себе музикантів і художників. Пейзажна алея, що простяглася позаду цього гастроному, самою назвою збуджувала мистецький настрій, Художня академія була неподалік, а на схилах, які спадають на Поділ, а головне на східцях, що ведуть в урочище, можна було сидіти, пити каву й не лише каву, теревенити, грати на гітарах, співати, курити...

Так воно мені згадалося, чи я все це вигadaв? Цих гастрономів уже немає. На місці «Морозовського» — ресторан «Желток». Випадково чи ні, але барну стійку в ньому розташовано на тому ж місці, де був відділ із кавоваркою та коньяком у колишньому гастрономі. Чи то дух місця продиктував свою вибагливу топографію, чи то дизайнер, який проектував нову ресторацію, мимоволі зреалізував свій притлумлений спомин? Замість «Театрального» також ресторан. На місці «БЖ» — «Кофехауз». Це цілком природний процес, місто модернізується, гастрономи зникають, на їхніх місцях виникають ресторації та мережеві кав'ярні. Втім, і сьогодні, проходячи Володимирською від університету до Андріївської церкви, я відчуваю цей прихований нерв міста. Таких нервів було і є вдосталь. І цей не найважливіший. Та саме його необов'язковість збуджує мою прихильність до нього. Адже часто-густо найбільше любиш щось зайве. Проте і для мене він уже поступово зникає, адже я торую нові власні маршрути. А юнаки та юнки, які нині вештаються вулицями міста разом зі мною, накреслять нову віртуальну карту, на якій будуть важливі інші місця. Однак і вони житимуть не так у геометричному просторі вулиць і будинків, яку чудернацькій топографії, яку творитимуть їхні бажання, страхи, фантазії та сподівання.

Модний вік

Про людський вік можна дізнатися за кількістю зморшок на обличчі. Вік дерева можна встановити за кількістю кіл на зрізі стовбура. Але для цього дерево слід зрубати, позбавивши його життя. Чи не так і з людиною? Доки вона жива, вона тікає від точних оцінок того, хто вона й наскільки вона молода чи стара. Доки людина жива, вона здатна дурити час. Життя, зрештою, і є постійним, та все-таки тимчасовим обдурюванням часу, сталою грою на випередження. Втім, переможця в цій грі наперед визначено. Коли людське життя завершено, час остаточно бере гору і ставить чіткі оцінки, адже точно можна встановити лише вік небіжчика. Головний герой роману Оскара Вайлда «Портрет Доріана Грея» все життя у магічний спосіб залишався молодим завдяки старінню власного портрета. Та коли він спробував знищити власне зображення, то загинув сам,

перетворившись на огидного стариганя, а портретові повернулась уся чарівність молодості.

Чи після смерті також можна уникнути влади часу, його невблаганної визначеності? Але як? Вносячи і в життя сталу невизначеність? Чи не є новітня життєва стратегія *downshifting*, окрім решти, ще й одним зі способів утечі від чіткого визначення свого життя відповідно до певних соціальних ролей? Що криється за цим небажанням визначити себе в рамках усталеної соціальної системи? Чи не страх старіння і смерті? Не визначаючи себе чітко у цих рамках, не прагнучи соціального та фінансового успіху, тобто не роблячи кар'єру, людина заразом не визначає і власного віку. Адже робити кар'єру — це писати CV.

Часом буває, що й після смерті вік людини залишається невизначеним. Іноді це зумовлено красивими легендами. Скажімо, досі достеменно невідомо, коли народилася мексиканка Консуело Веласкес Торес — авторка найпопулярнішої пісні XX сторіччя «*Besame mucho*» («Цілуй мене міцно» в українському перекладі) — у 1916 чи в 1926 році. Може, справа в тому, що достеменно відома саме дата створення цієї пісні — 1940 рік. Сама ж Консуело розповідала, що написала її під впливом сюїти іспанського композитора Енрике Гранадоса «Гоеські», коли вона ще ні з ким не цілувалася. Історія про неціловану чотирнадцятирічну дівчинку, яка створила головний еротичний гіт сторіччя, звучить дуже романтично. Але романтичний ефект, м'яко кажучи, трохи марніє, якщо Консуело написала цю пісню у 24 роки.

Жінки, як знаємо, часто схильні приховувати власний вік, прагнучи здаватися молодшими. Той-таки Оскар Вайлд геніально жартує із цього приводу в п'єсі «Як важливо бути серйозним», вкладаючи в уста однієї з героїнь іронічну заувагу щодо віку великосвітських дам: «Тридцять п'ять — це дуже привабливий вік. У лондонському суспільстві є багато жінок найшляхетнішого походження, які за власним бажанням багато років поспіль залишаються тридцятип'ятирічними. Леді Дамблтон, наприклад. Наскільки мені відомо, їй усе ще тридцять п'ять саме відтоді, як їй сповнилося сорок, а це було вже багато років тому»^[14]. Однак у сучасній культурі молодяться не лише жінки. Головне захоплення сучасної людини — це захоплення молодістю. Якщо не бути, то принаймні здаватися молодим — ось слоган сьогодення. Головне

виробництво сучасності — це не виробництво зброї чи високих технологій, а виробництво молодості або ілюзії молодості. Пластична хірургія, косметологія, дієтологія, shaping і Photoshop є галузями цього виробництва.

Але так було не завжди. Існували епохи й культури, в яких модною була не молодість, а інший вік. Молодість може бути немодною. Молодості можна соромитися. У японському фільмі «Легенда про Нараяму» одна з героїнь, жінка похилого віку, вибиває собі зуби, оскільки у старої не можуть бути добрі зуби. Виглядати молодо в старості непристойно, а в деяких культурах навіть небезпечно — можуть сприйняти за відьму і стратити. У Давній Греції, як відомо, моментом найвищого розквіту всіх духовних і фізичних сил людини вважали вік сорока років. У давніх греків навіть був спеціальний термін, який позначав цей вік — акме, що можна перекласти як вищий ступінь, верхівка, розквіт тощо.

Акме — це вік зрілості. У цьому віці людина має сягнути найвищого рівня реалізації своїх здібностей. Якщо вона спромоглася зробити це, її життя минуло не марно, якщо ні, то не було чого жити. Але чи не призводить це до вікового расизму? Чи не змушують нас ось так оцінювати все розмаїття наших переживань лише з огляду на короткий період зрілості? Чи не має кожен етап нашого життя від народження до вмирання власну цінність? Може, усвідомлення цього й означає справжню зрілість. Не вік визначає людину, а людина власний вік своїм ставленням до життя, смерті і безсмертя. Той, хто приймає життя в усіх його проявах таким, яким воно є, сповнений життя у будь-якому віці. Така людина самодостатня і в юнацтві, і в старості.

Утім, триб життя будь-якої людини завжди зумовлено тією культурою, в якій вона живе. Можна припустити, що модність того чи того людського віку в певній культурі зумовлено історичним віком самої культури. Для культур, що лише зароджуються, типовим є культ давнини, для культур, які старіють і занепадають, — культ молодості. В історії є багато прикладів цього. Нова культура Відродження шукає обґрунтування в Античності. Для багатьох культур, які зберігаються сторіччями, характерний культ дитинства. В одній і тій же культурі елементи вмирання можуть співіснувати з моментами незрілості. Це пов'язано з тим, що різні аспекти однієї культури можуть мати різний вік. Вишукане й витончене мистецтво на межі декадансу може

співіснувати з нерозвиненою політичною та правовою культурою, розвинута індустрія і високі технології — з варварськи примітивними уявленнями про моральність, фізична досконалість більшості членів суспільства — з їхньою духовною інфантильністю. Лише справді зрілі культури досягають справжньої гармонії і тому здатні сприймати себе такими, якими вони є. Тільки вони без страху вдивляються у власне відображення в магічному дзеркалі історії, не запитуючи, чи вони найкращі у світі. Поклоніння старості, як і бунтарське небажання визнати її неминучість, є проявами незрілості. Лише людина, здатна з гідністю прийняти свій біологічний вік, і культура, здатна прийняти свій історичний вік, справді здійснилися.

Мандрівки крізь час

Перше, що спадає на думку, коли замислюєшся про мандрівки крізь час, — це, звісно, машина часу, яку створила геніальна фантазія Герберта Велса. Український письменник кінця ХХ сторіччя Фелікс Кривін використовує вигадку британця, аби створити власну фантастичну історію. У його повісті «Я вкрав машину часу» історик із майбутнього краде машину часу і втікає на ній у минуле, аби дізнатися, хто є зрадником у партизанському загоні часів Другої світової війни. Він опиняється в цьому загоні, будучи певним, що всі партизани приречені на загибель. І саме це знання робить із нього зрадника. Потрапивши в полон із дівчиною-партизанкою, в яку вже встиг закохатися, він, аби врятувати її від тортур і наблизити неминучу смерть, розповідає ворогові всі таємниці загону. Відтак усі партизани гинуть, а недолугого історика, попри його бажання, рятує таємний агент, надісланий із майбутнього. Цей фантастичний сюжет змушує поглянути на минуле не як на послідовність фактів, а як на нашу оповідь про них. Минуле — це не те, що відбулося, а те, що ми розповідаємо про нього нині. Але тоді наше майбуття є лише розповіддю про наші теперішні очікування.

У менш відомому творі Велса, оповіданні «Новий пришвидшувач», ідеться про винайдення засобу, через уживання якого людина вповільнює для себе перебіг часу, встигаючи за миті пережити години. Чи не опинилися ми сьогодні в схожій ситуації? Чи не призвело стрімке пришвидшення всіх процесів нашого життя до того, що змінився сам перебіг часу, минуле й майбутнє стиснулися до теперішнього? Сучасний літературознавець і філософ Ганс Ульріх Гумбрехт говорить про те, що сьогодні змінилася сама сутність часу. Іще в середині ХХ сторіччя люди жили в часі, який велично плинув від минулого до майбутнього. Минулі роки ховалися від них під серпанком забуття і губилися в культурно-історичній далечині, а майбутнє здавалося чимось непередбачувано новим. Сьогодні ми натомість живемо в дуже щільному й водночас місткому Тепер. У ньому зникає межа між теперішнім, минулим і майбутнім. Забуття компенсують технічні засоби збереження інформації, а культурно-історична дистанція зменшується аж до відсутності в нескінченних

римейках, реміксах і ремастерингах. Як сказав Вальтер Беньямін, настала доба технічного репродукування витвору мистецтва, і це створило новий спосіб його сприйняття. А поширення технічного репродукування на всі сфери нашого життя створило новий спосіб переживання часу. Наші діти часто-густо слухають ту саму музику, яку слухали наші батьки, дивляться оновлені версії старих фільмів. Минуле не віддаляється від нас. Воно тут, напихваті, в електронному фотоархіві, в аудіо- або відеофайлі. При цьому сучасні технічні засоби уможливають збереження минулого майже без втрати якості. Коли аналогові носії замінили цифровими, минуле увірвалося в сучасність. Живий час наче поступився штучній цифровій вічності. Майбутнє також непомітно змінило свою природу. Воно тепер не збуджує фантазію новизною можливих сюжетів, а відлякує катастрофою, сутність якої очевидна в сучасності. Андрей Тарковський передбачив це, коли вклав до вуст одного з героїв фільму «Сталкер» такі слова: «Це раніше майбутнє було лише продовженням теперішнього, а великі зміни майоріли десь там, попереду, а тепер майбутнє злилося з теперішнім». Цю думку відтворює Ларс фон Трир у фільмі «Меланхолія», показуючи, що кінець нашого світу примітивно простий і передбачити його надто легко: на Землю налетить величезна зірка на ім'я Меланхолія і поглине її. Втім, очікування цієї катастрофи, яке породжує меланхолію, приходить не з майбутнього. Це очікування пронизує сучасність. Меланхолія розлита в сучасності, вона вже тут, і кожен герой фільму відчуває її по-своєму.

Однак, можливо, така трансформація часу — це не так уже й погано. Може, ми нарешті потрапили до божественного вічного Тепер. Адже Бог не живе у часі, для нього не існує ані минулого, ані майбутнього. Він одвічно перебуває у всеохопному теперішньому. Проте, не варто забувати, що наше вічне Тепер відрізняється від божественного своєю штучністю. Ми неспроможні зупинити перебіг часу. Ми здатні лише навіки зафіксувати його моменти. Що це нам дає і чим загрожує? Фантастичний сюжет роману аргентинського письменника Біоя Касареса «Винахід Мореля» вказує нам на одну із жахливих можливостей такої штучної фіксації часу. Герой цього твору потрапляє на острів, на якому стикається з дивною реальністю, що складається з окремих стало повторюваних фрагментів. Поступово він здогадується, що цей ефект створюють хитромудрі апарати, які

програють ті ж самі зафіксовані в незбагнений спосіб сюжети. Люди, які з'являються у цих сюжетах, день-у-день промовляють одні й ті ж слова і здійснюють ті самі вчинки, з ними відбуваються ті самі події. При цьому ці люди настільки реальні, що їх можна не лише почути і побачити, але й відчутти на дотик. Самі ж вони, звісно, не сприймають нічого, що не є моментом колись зафіксованої реальності. Ба більше, нам невідомо навіть те, чи вони взагалі щось сприймають, зокрема самих себе й плин часу, в якому вони існують. Це питання залишається без відповіді, як і питання сучасного австралійського філософа Девіда Чалмерса про те, чи мають досвід зомбі. Я можу уявити зомбі, який діятиме так само, як я, але мені ніколи не вдасться збагнути, на що це схоже: бути зомбі. В середині зомбі панує суцільна темрява. Я не можу наважитися на твердження, що зомбі, як і я, переживає себе в цьому світі як того, хто переживає цей світ, тобто неможливо говорити про те, чи є в зомбі самосвідомість. А це також означає, що нам невідомо, чи переживає зомбі плин часу.

Героєві роману Касареса вдасться втекти з цього острова живих привидів або віртуальних зомбі. А згодом він дізнається про те, що неподалік від місця його тимчасової ізоляції в океані було знайдено корабель на дрейфі, весь екіпаж і пасажирів якого вразила дивна хвороба. Усі вони почали поступово зникати, наче невидимий невблаганний ластик стирає їхні тіла з картини світу. Це, здогадно, і були ті люди, чиї зображення герой роману побачив у повторюваних сюжетах на острові. Зберігши у вічному відтворенні декілька днів зі свого життя, самі вони зникли. Страховинна карикатура на нашу цифрову вічність, чи не так?

Проте нас уже багато разів лякали кінцем усіх часів, кінцем світу або кінцем історії, а час, як і раніше, все тече. І найзахопливішою мандрівкою в ньому є життя кожного або кожної з нас, найзахопливішою саме через її неповторність. Чи має рацію Фридрих Ніцше, говорячи про вічне повернення? Усе пережите й здійснене повторювалося й повториться нескінченну кількість разів. На думку Мілана Кундери, саме це нескінченне повторення здатне надати сенс кожному нашому переживанню, саме це повторення звільняє нас від «нестерпної легкості буття». Einmal ist keinmal. Одного разу — це ніколи. Що швидкоплинне, те легковаге. Насправді існує лише те, що, здійснившись одного разу, здійснюватиметься незліченну кількість

разів. Чи все навпаки? Може, лише неповторне має значення? Чи не надає кожному життю його неповторного сенсу лише те, що ніколи не повториться у часі? Готових відповідей на ці запитання в нас немає. Ми шукаємо їх у наших мандрівках крізь час без надії віднайти їх. *Contra spem spero*. Без надії сподіваюсь, як казала Леся Українка. Втім, самі ці пошуки та мандрівки й надають сенсу нашому існуванню. Та ми можемо подорожувати часом, лише перебуваючи в теперішньому. Адже лише теперішнє є для нас справжнім і дійсним. Теперішнє — це кабіна машини часу, перебуваючи в якій, ми рухаємося нашим минулим і майбутнім.

Мінливі цінності чи цінність мінливості

Мене тішить і водночас засмучує образ французького філософа Дені Дидро з фільму Габриеля Агійона «Розпусник», який він зняв за однойменною п'єсою Ерика-Емануеля Шміта. Великий вільнодумець пише для енциклопедії статтю про мораль, розриваючись між обожненням вільного кохання і строгістю у вихованні власної чотирнадцятирічної доньки, яка вже прагне скуштувати те, що так несамовито й необережно пропагує її нещасний геніальний батько. У цьому сюжеті — споконвічна екзистенційна драма людини.

Ми завжди знищуємо цінності попередніх поколінь і створюємо їх для поколінь прийдешніх.

Переоцінка всіх цінностей Фридриха Ніцше — це лише фортель, викрутас, трюк інтелектуального факіра, який намагається магічним жестом здійснити нездійсненне: зруйнувати старі цінності, замінивши їх новими, марно сподіваючись на те, що для нащадків ці нові цінності не перетворяться на старі, які, за логікою самого Ніцше, мають бути зруйновані. Не варто забувати, що німецький філософ проголосив не смерть Бога, а смерть старого бога, замінити якого має новий. Але, як кажуть, усе нове — це добре забуте старе. Нове приречене стати старим, а старе може виявитися новим — ось іронічна логіка історії, що проступає крізь наївні захопливі зойки про невпинний поступ. Сам Ніцше говорить про вічне повернення. Ця ідея обертає будь-який радикалізм щодо минулого проти самого себе. Що радикальніше ми заперечуємо минуле, то радикальніше майбутнє заперечуватиме нас і наше заперечення нашого минулого. Та чи повертає заперечення

заперечення до того, що заперечувало перше заперечення? Якщо вірити Гегелю, то ні. Заперечення заперечення об'єднує обидва заперечення і синтезує щось нове. Це нагадує життя Сабіни з роману Мілана Кундери «Нестерпна легкість буття». Її шлях є шляхом зради. Спершу зради патріархально-комуністичного світу батьків заради божественного чоловіка, потому втеча від набридлого чоловіка, що, втім, не повернула її до світу батьків, а вела далі від зради до зради, від нового до ще новішого, аж поки сама новизна перетворилася на щось застаріле. Але якщо новизна може стати звичною, то це не означає, що звичне старе може без змін залишитися з нами.

Старе не повернеться. Старі цінності, колись знехтувані, зникнуть у бездонній вирві часу. Намагання відродити їх через заперечення їх заперечення створюють щось неочікуване й неймовірне, а деколи навіть жахливе. У новелі «Рагнарбок»^[15] Хорхе Луїс Борхес розповідає про свій сон. У ньому він із колегами з факультету філософії і літератури стає свідком повернення великих поганських богів сивої давнини, яких тривалий час переслідували християнство й іслам. Попервах інтелектуали зустрічають богів оваціями, але потім із жахом розуміють, що «вони підступні, тупі й жорстокі, як старі хижі звірі, і якщо ми боятимемося їх або співчуватимемо їм, вони знищать нас»^[16]. Сторіччя переслідувань призвели до їхньої деградації та виродження. Сон закінчується тим, що вчені вихоплюють пістолети і з насолодою вбивають богів.

Перед нами знову Ніцшева метафора філософа, який убиває Бога. І хоча Ніцше йдеться про християнського Бога, а Борхесу про поганських богів, їх об'єднує глибинний сенс, глибина якого має декілька рівнів. Перший із них задано протистоянням розуму і віри. На цьому рівні раціональна аргументація знищує ірраціональні образи віри. Але на глибшому рівні розумній вірі в Бога-творця протистоїть ірраціональне тяжіння до життєдайного хаосу. Застигла гармонія розуму уособлює смерть. Мінливий хаос чуттєвості чи вольового пориву втілює життя. У ранньому творі «Народження трагедії з духа музики» Ніцше пише про те, що наша людська культура має два витoki: гармонію Аполона й хаос Діоніса. Та чи завжди розум консервативно стійкий, а чуттєвість і воля революційно мінливі? Ми переходимо на наступний рівень, де чуттєвість рабськи прикута до своїх об'єктів: погляд — до візуального образу, слух — до звуку, дотик

— до тактильного предмета, нюх — до запаху, а смак, даруйте за тавтологію, прикутий до смаку. Воля ж у вигляді бажання прикута до об'єкта бажання. Натомість розум вільний у грі з власними ідеями. Чуттєвість — заручниця об'єктів чуттєвої насолоди, воля — заручниця об'єктів бажання, які, якщо вірити Луїсу Бунюелю, бувають вельми темними^[17]. Насолода розуму — продукт гри його уяви. Проте не варто забувати, що сутінки розуму породжують чудовиськ.

У цьому сенсі показовим є один із перекладів назви американського фільму «Beautiful Mind» (дослівно «Блискучий розум»), а точніше її «переспів» «Ігри розуму»^[18]. Блискучий розум геніального науковця в цьому фільмі не тільки відкриває математичні закони, які уможливлюють економічну діяльність, але й через гру уяви породжує чудернацькі галюцинації, які перетворюють його життя на суцільний жах. Науковцеві вдається вирватися із цього жаху, коли він усвідомлює, що одна з його постійних галюцинацій, дівчинка-підліток, упродовж довгих років не дорослішає, тобто не змінюється. Світ божевілля застигнув незмінним, натомість реальний світ стало змінює вигляд. Реальні люди старіють і вмирають, речі стають непридатними, значущі для нас цінності трансформуються, а інколи їм на зміну приходять нові.

Може, в цій мінливості й полягає головний принцип усього живого. Всі цінності мінливі, незмінна лише цінність мінливості, тобто самого життя, адже життя — це нескінченна низка змін.

Утім, у будь-якій зміні все-таки має залишатися щось незмінне, а саме те, про зміну чого ми говоримо. Інакше йшлося би не про зміну чогось, а про невпорядковане нагромадження абсолютно різнорідного. Людина народжується, дорослішає, старішає і вмирає, але протягом усього життя залишається тією самою людиною, що й дає нам підставу говорити, що це саме вона народжується, дорослішає, старішає і вмирає. Культура зароджується, переживає власний розквіт і або безповоротно гине, або дає життя іншій культурі. Однак, зазнаючи всіх цих змін, вона залишається саме цією культурою.

Тут ключовою для нас буде одна з найулюбленіших метафор того ж Борхеса — метафора землероба й вершника. Культуру створюють осілі миролюбні землероби, але при цьому кожна культура як ковток свіжого повітря, як руйнівної, але й поновлювальної сили потребує войовничих кочових вершників. У деяких культурах є, так би мовити,

власні вершники. Наприклад, в Аргентині таку роль відграють гаучо — відважні пастухи. Але більшість культур потребують чужоземних вершників. Саме вони вливають свіжу кров у занепад культури і в руйнівному пориві очищують ґрунт для нового культурного творення. Племена ахейців, дорійців та іонійців у Мікенській цивілізації, північні варвари в Римі. Історія рясніє такими прикладами. Але не лише історія. Поетична фантазія Ніцше в пошуках надлюдини створює міфічне плем'я гіпербореїців, людей, які живуть по той бік північного вітру, по той бік добра і зла. І все-таки, якщо вірити Борхесу: «Фігура чоловіка на коні загадкова й патетична. Проминає Бич Божий Атила, проминає Чингісхан, проминає Тимур, вершник із потужним галасом руйнує і засновує великі царства, але його руйнування і творіння — лише ілюзії. Його справи примарні, як і він сам. Від землероба^[19] походить слово «культура», від міст^[20] — слово «цивілізація», а вершник, як буревій, промчить і зникне»^[21].

Сенсорний комфорт

Розум не універсальний, універсальна лише чуттєвість. Універсальність розуму — головна помилка епохи Просвітництва. Головна помилка антипросвітницьких проектів — заперечення універсальності як такої. Саме через це заперечення всі ці проекти є заручниками Просвітництва. Їхня логіка хибна, оскільки визнає універсальність лише розуму. Істеричний вигук Достоєвського «якщо Бога немає, то все дозволено» цілком відповідає його месіанській максимі: «Краса врятує світ». Настільки ж претензійно звучить і сентенція Ніцше про те, що «лише як естетичний феномен буття і світ виправдані у вічності». Це голосіння тих, хто втратив віру в універсальність розуму і нездатний визнати примирливу невибагливість чуттєвості. Вона вчить нас простого сприйняття світу таким, яким він є для нас. Світ не потребує спасіння або виправдання. Він і без цього є й існуватиме надалі. Його існування і без цього виправдано. Ми приходимо в нього, щоб жити в ньому, а не для того, аби виправдовувати його чи, боронь Боже, рятувати. Та й згубити його ми навряд чи здатні, хіба що лише той світ, у якому ми самі здатні жити, тобто самих себе. Світ прекрасний і жахливий водночас, незалежно від того, як ми його оцінюємо. Але нашу чуттєвість

породжує сам світ, аби ми були спроможні сприймати як його неймовірну красу, так і його жахливу потворність, адже ми самі є створіннями цього світу.

Запорука того, що на підставі чуттєвості неможливий тоталітаризм, полягає в тому, що в нас є декілька форм чуттєвості. Окрім того, уявити чисту чуттєвість неможливо, бо вона завжди опосередкована розумом. Зрештою, і чистий розум — це лише штучний конструкт, продукт узурпації, до якої схильний розум. Він здійснює цю узурпацію, стверджуючи вдавану незалежність власних ідей від чуттєвого досвіду. Втім, якщо розум має природну схильність до такої узурпації, то чуттєвість до неї нездатна, адже, як уже було зазначено, по-перше, вона сама по собі плюралістична, а по-друге, завжди потребує керівництва розуму. Розгляньмо перший аспект, а саме множинність форм нашої чуттєвості. Тут справа полягає в тому, що цих форм не просто п'ять, але й що, з одного боку, їх не можна звести одну до одної, а з іншого — жодну з них не можна виокремити в чистому вигляді. Звісно, відмирання деяких форм чуттєвості й компенсаторне посилення інших можливе в результаті вроджених або набутих патологій. Але тут ми розглядаємо чуттєвий досвід здорової людини, яка постає перед нами не як випадкова констеляція настільки ж випадкових природних чинників, а як прояв глибинної людської природи, а отже, світу, частиною якого ми є.

Домінування однієї з форм чуттєвості у здорової людини перетворює її на чудовисько, що яскраво демонструє Патрик Зюскінд у романі «Аромат». Головний герой роману має фантастично розвинутий нюх, що дає йому змогу зробити кар'єру парфумера. Втім, він робить її у доволі екстравагантний спосіб: убиваючи красивих молодих жінок, які гарно пахнуть, щоб законсервувати їхні природні аромати й створити, змішуючи їх, найдосконаліші парфуми всіх часів. Тут можна побачити вкорінення моральності в чуттєвості й, відповідно, етичного в естетичному. Якщо спробувати сформулювати цю вкоріненість у негативний спосіб, то можна сказати, що фізично здорова людина з нерозвинутою гармонійно чуттєвістю вироджується і в етичному плані. Якщо шукати позитивне формулювання зв'язку моральності з чуттєвістю, то, безсумнівно, маємо апелювати до Кантового вчення про вільну й залежну красу, адже саме здатність людини до чуттєвого сприйняття краси як такої, що не зумовлена жодною практичною

метою, робить із неї, на думку Канта, моральну істоту. Натомість естетична ницість зумовлює моральне зубожіння і окремої людини, і всього суспільства. У світі індивідуальних золотих унітазів і смердючих громадських убиралень моральність неможлива.

Крайнощі вбивають моральність, а добрий смак не терпить крайнощів. Отже, добрий смак хоча й не обов'язково породжує моральність, але створює для неї сприятливі умови. Смак — це не необхідна, але зазвичай достатня підстава моралі. Втім, якщо бодай одна з наших форм чуттєвості є упослідженою, ми нездатні розвинути в собі добрий смак. Тож запорукою моральності є сенсорний комфорт. До того ж сенсорний комфорт для всіх є умовою рівності людей. Він не означає чуттєвої розбещеності, навпаки, заручники чуттєвих насолод втрачають рівновагу, необхідну для комфорту. Наша чуттєвість демократична, адже здатність чуттєвого сприйняття у всіх людей коливається в певних межах. Надто розвинена окрема форма чуттєвості є радше винятком, а не правилом, як нюх у Зюскіндового парфюмера. До того ж таку надрозвинутість одного чуття зазвичай компенсує притлумлення інших. Людина з абсолютним слухом може мати доволі примітивний візуальний смак або бути байдужою до витончених запахів. Дегустатор, який розрізняє тисячі відтінків смаку вишуканих страв, навряд чи витрачатиме час на вдосконалення інших форм чуттєвості. Іншими словами, він чинитиме розумно, розвиваючи досконаліше від природи чуття й нехтуючи розвитком інших. Саме розум підкаже йому таку стратегію поведінки, адже розум керує чуттєвістю. Але що це означає для звичайної людини, в якій не розвинуте окреме чуття, що зумовлювало б якийсь особливий хист? Брак акцентуації одного чуття мав би сприяти гармонії. Гармонія чуттів є справою розуму, але досягнення такої гармонії можливе лише за умов сенсорного комфорту.

Сенсорний комфорт є не метою людства, а умовою людяності.

Люди мають прагнути до сенсорного комфорту не заради нього самого, а заради того, аби нарешті справді стати людьми. Сенсорний комфорт — це умова щастя. Але з іншого боку, щастя є умовою сенсорного комфорту. А щасливим не можна бути наодинці. Не можна бути щасливим, коли тебе оточують нещасні люди. Не можна відчувати сенсорний комфорт, якщо у світі живуть люди, які не можуть задовольнити елементарні потреби, зумовлені їхньою чуттєвістю.

Сама наявність таких людей унеможливорює сенсорний комфорт. Спостереження страждання завдає страждання.

У романі «Можливість острова» Мішель Уельбек створює образ неолюдини. Кожна неолюдина є черговим клоном самої себе. Кожна неолюдина живе на самоті, не потребуючи інших неолюдей. Неолюдина не потребує інших неолюдей, аби подолати власну смерть, адже задля цього вона просто клонує сама себе. Формулою безсмертя клонів є самотність. Клоноване безсмертя вбиває потребу в іншому і водночас позбавляє клонованих неолюдей решток чуттєвості. Така собі остаточна перемога чистого розуму й zarazом жахлива пародія на надлюдину Ніцше. Але в світі неолюдей залишилися й справжні люди, які народжуються та вмирають. Утім, у цьому світі вони геть здичавіли, майже перетворившись на тварин. Вони зберегли чуттєвість, від них тхне, і вони прагнуть примітивного злягання, а не вишуканого клонування. Залишивши свій маєток, захищений найновітнішими технологіями, і потрапивши у світ людей, неолюдина може вижити, лише вбиваючи людей, як диких тварин. Чи це не є розвитком ідеї Ніцше? Аби стати людиною, людина має вбити Бога. Аби стати надлюдиною чи неолюдиною, людина має вбити Людину.

Складається враження, що в «Можливості острова» Уельбек списав надрозвинутих, але усамітнених і нещасних неолюдей, кожна з яких є черговим клоном самої себе, і здичавілих людей із персонажів «Прекрасного нового світу» Олдоса Гакслі. У цьому новому світі все облаштовано дуже розумно. Люди народжуються штучно у велетенських інкубаторах. Від народження вони отримують здібності відповідно до функцій, які мають виконувати. Відповідно до цих функцій їх поділено на верстви, межі між якими неможливо перетнути. А секс як найвища насолода доступна лише найвищій із них. Секс не є проявом кохання або товаром, що продається. Секс — це просто наслідок угоди між двома індивідами, які прагнуть насолоди. Немає зобов'язань, отже, немає страждань. Але коли у цей світ потрапляє красивий Дикун із жахливого світу страждань, що існує паралельно із цим розумно облаштованим світом, він не витримує цієї розумної облаштованості й убиває себе.

Не варто будувати царство розуму на Землі, бо воно може хутко перетворитися на раціонально впорядкований концтабір. Краще спробувати, керуючись розумом, облаштувати наш спільний світ так,

аби всі могли досягнути в ньому сенсорного комфорту. Найвищим винаходом людства дотепер є каналізація, яка дає змогу перетворити тваринний акт випорожнення на людський акт, під час якого можна читати книжку.

Досконалість. Міра. Щастя.

Людині притаманно прагнути до досконалості. Мабуть, саме завдяки цьому прагненню, а не завдяки розуму вона кардинально відрізняється від тварини. Удосконалюючись, людина змінює себе і світ, створюючи нові умови власної реалізації та подальшого самовдосконалення. Здебільшого науково-технічний поступ, завдяки якому наше життя стає дедалі комфортнішим, а наші можливості пізнання себе та світу неймовірно розширюються, також зумовлено нашим прагненням до досконалості. Воно аж ніяк не вмотивоване лише прагматичним інтересом. Найвеличніші наукові відкриття і геніальні витвори мистецтва часто-густо є продуктами забаганки, впертого прагнення людини до досконалості заради самої досконалості. Ми можемо витрачати неймовірні зусилля і купу часу на вдосконалення вміння, від якого не залежать ані наше фізичне виживання, ані наш матеріальний добробут, ані наша життєва успішність, ані життя, здоров'я чи успіх наших близьких. Найяскравіше ця характерна людська риса дається взнаки у грі, яку видатний нідерландський історик культури Йоган Гейзинга вважає найважливішим проявом людської сутності. Відповідно до цього він визначає людину не як *homo sapiens* — людину розумну, а як *homo ludens* — людину, що грає. Для нього і правосуддя, і війна, і наука, і мистецтво, і, зрештою, вся наша культура є лише формами гри.

Сучасна масова культура в ігровій формі реклами, телесеріалів, ток-шоу, інтернет-блогів і безлічі іншої медійної продукції нав'язує нам зразки досконалості, до яких ми маємо прагнути. Ідеальне тіло, ідеальний одяг, ідеальні манери, ідеальний секс, ідеальна оселя, ідеальна родина, ідеальні діти, ідеальна старість, ідеальна смерть. Здається, що ми почасти вже живемо в тому «прекрасному новому світі» англо-американського письменника-фантаста Олдоса Гакслі, в якому страждання, хвороби та старіння подолано, розваги й насолоди доступні для всіх рівною мірою, а смерть перетворено на солодке

засинання під дією безпечного наркотика. Але все це нам лише здається!

І вже напихваті інші медійні матеріали: новини про війни, теракти, природні катаклізми й епідемії, які забирають життя безлічі людей, попсові фільми жахів і сила-силенна розтиражованих літературних та кінематографічних антиутопій і апокаліптик, у яких людство або повністю гине, або перетворюється на зграї хижих монстрів. Серед цих творів трапляються і справжні шедеври. Згадаймо бодай фільм «Меланхолія» Ларса фон Трира, в якому гине не лише людство, але й уся наша планета, яку поглинає величезне небесне тіло на ім'я Меланхолія. Зникає не просто життя на нашій планеті, зникає вся планета, а разом надія на будь-яке відродження життя.

Утім, втрата людяності можлива й на шляху вдосконалення. Романи Мішеля Уельбека «Елементарні частинки» і «Можливість острова» про клонування, що породжує безсмертних і досконалих неолудей, — це жахлива пародія на Ніцшеву ідею надлюдини. Сама досконалість може виявитися найжахливішою формою занепаду.

Та чи можна досягнути досконалості в усьому? Чи не означає досконалість однієї із власних здібностей відмову від удосконалення інших здібностей? Чи не є така вузька спеціалізація запорукою досконалості в окремій сфері людської самореалізації? Досконалість — дороге вино, яке потребує довгої витримки. У советській ідеології панувала концепція гармонійного розвитку всіх здібностей людини. Ідеальний член комуністичного суспільства поставав як універсал, який зранку може працювати робітником на заводі, вдень встановлювати спортивні рекорди, ввечері створювати шедеври мистецтва, вночі здійснювати наукові відкриття, а на додачу до цього брати активну участь у політичному житті суспільства, ухвалюючи доленосні історичні рішення. Та чи не призводить така універсалізація до цілковитої депрофесіоналізації? Чи не є наслідком такої тотальної депрофесіоналізації в нашому постсовєтському суспільстві безрукі працівники, вічно втомлені спортсмени, безталанні митці, неосвічені науковці й безграмотні політики?

Та й узагалі, чи завжди прагнення до досконалості навіть в окремій сфері веде до бажаного результату? Чи завжди невпинні справи ведуть до досконалості й чи не є вміння вчасно зупинитися ознакою вищої майстерності? Якщо дослухатися до народної мудрості,

то, з одного боку, варто визнати правдивість вислову: «Хто має терпець, той буде митець». Але з іншого боку, є і зайва старанність, яка унеможливорює досягнення бажаного результату. Колись я запитав у свого батька, який усе життя присвятив хірургії: «Чим досвідчений хірург відрізняється від недосвідченого?». Він абсолютно серйозно відповів: «Досвідчений хірург завжди знає, коли слід зупинитися». Тут спадає на думку іронія славетного німецького філософа Едмунда Гусерля щодо створеної ним феноменології — однієї з найвпливовіших філософських доктрин ХХ сторіччя. Як відомо, він упродовж усього життя вдосконалював феноменологічний метод дослідження, а наприкінці свого творчого шляху, вже маючи світову славу, полюбляв розповідати учням історію зі свого дитинства. Гусерль згадував, як, будучи маленьким хлопчиком, мріяв про складаний ніжик. Отримавши його в подарунок, він був такий щасливий, що постійно заточував його і тому зламав. У цій дитячій історії він убачав комічний прообраз того, як у зрілі роки безупинно вдосконалюватиме винайдений метод, ризикуючи втратити його ефективність і сенс.

У творі Альбера Камю «Чума» один із невиліковно хворих героїв пише роман, який розпочинається фразою про прекрасну жінку, яка скаче на коні через сад. Власне, в його романі не з'являється жодного іншого речення. Він безліч разів переписує його в пошуках якомога вдалішого формулювання. Роман не рухається вперед. Час застигає. Може, так приречений на смерть намагається зупинити час власного вмирання. Недосяжна досконалість єдиної фрази перетворюється на квінтесенцію всього його життя, а прагнення до цієї досконалості, нехай ілюзорно, відтерміновує його власну смерть, що робить його щасливим. Але чи не є це відтермінування смерті головним мотивом будь-якого творчого акту?

Людині справді властиво прагнути досконалості. Але людині також притаманно прагнути бути щасливою. Англійський письменник індійського походження, Нобелівський лауреат з літератури Відіадхар Сурадхпрасад Найпол узагалі вважає, що «в ідеї прагнення до щастя полягає головна привабливість цивілізації». Говорячи це, він наслідує Аристотеля, який намагався побудувати етику на засадах евдемонізму, тобто вчення, відповідно до якого людська мораль має базуватися на прагненні людини до щастя (давньогрецькою «евдемонія» означає «щастя»). За Аристотелем, досягнути щастя можливо лише завдяки

дотриманню міри. Будь-яке недотримання міри спричиняє страждання, що унеможливорює щастя. Отже, і наше прагнення до досконалості має бути поміркованим, а перфекціонізм має бути пом'якшений самоіронією та самокритичністю, розумінням того, що немає нічого досконалого в цьому недосконалому, але все-таки найкращому з можливих світів.

Та й узагалі, що для нас важливіше: щастя чи досконалість? І чи завжди досконалість приносить щастя? Чи не завершується сп'яніння від коштовного вина досконалості тяжким похміллям розчарування? Можна спробувати пограти в граматичну гру — прибрати крапки в назві цього короткого скетча. Досконалість міра щастя. Проголошуючи це, варто замислитися над тим, чи справді досконалістю можна виміряти щастя. Чи справді той, хто досягнув досконалості, є щасливим?

Утім, попри всі ці розсудливі застереження, людина невгамовна. Може, саме ця невгамовність і є запорукою успіху людства? Може, творіння несамовитих таки затьмарять творіння розсудливих? Та чи цей успіх зробить нас щасливими? Повторюючи нескінченну кількість разів це питання, ми не наблизимося до відповіді на нього. Однак ми приречені на це нескінченне запитування. Чи є досконалість умовою щастя? Чи є щастя умовою досконалості? Чи щасливий той, хто досконалий? Чи досконалий той, хто щасливий?

Чи можна перетнути останню межу?

В американському фільмі «Limitless», який декілька років тому з'явився у нашому прокаті під назвою «Зони затемнення», ідеться про молодого письменника, життя якого складається вкрай невдало: гонорар за першу книжку витрачено, робота над новим романом буксує, кохана дівчина кидає його. І нарешті, майже сягнувши нижчого рівня свого падіння, він несподівано зустрічає давнього знайомого, який пропонує йому спробувати нещодавно винайдений препарат, що в кілька разів збільшує інтенсивність роботи людського мозку. Цей препарат різко змінює життя героя, даючи йому змогу в кожному конкретному випадку ухвалювати найкраще з можливих рішень, із неймовірною швидкістю засвоювати нові знання і блискавично застосовувати їх в найекстремальніших ситуаціях.

Із вельми посереднього письменника він перетворюється на успішного комерсанта, з боязкого тухтія — на відважного вуличного бійця, із сором'язливого невдахи — на чарівливого ловеласа. Утім, препарат має і побічні ефекти. Інтенсивність переживань героя неймовірно збільшується, але при цьому цілі фрагменти його життя опиняються немовби в зонах затемнення (саме тому новела, за якою знято фільм, називається «Dark Fields», а згаданий на початку есею варіант перекладу є радше перекладом назви новели, а не фільму). Перебуваючи у цих «темних полях», головний герой не усвідомлює власних дій, а в його пам'яті вони залишаються лише у вигляді розрізнених спалахів. Якось він із жахом усвідомлює, що саме в такому стані по-звірськи вбив дівчину-модель, із якою познайомився на одній із нескінченної низки вечірок. Долаючи межі можливостей людини під впливом цього препарату, герой фільму подеколи деградує і перетворюється на примітивного збоченця та садиста, втрачаючи контроль над власними діями. Тож точніший переклад назви цього фільму мав би звучати як «Безмежність». Про які ж межі тут ідеться?

Мабуть, найвидатнішим твором про межі людського розуму є дослідження славетного німецького філософа Імануеля Канта «Критика чистого розуму». Як відомо, сам автор зізнався, що одним із головних мотивів написання цієї книги було бажання обмежити розум, аби звільнити місце для віри. Є речі, про які ми не можемо знати, ми можемо лише вірити в їхнє існування. Найцікавіше, що сам Кант вірив у те, що ми можемо пізнати межі нашого розуму. Встановленню цих меж, власне, й присвячено згаданий твір. Але повернімося до порушеного вище питання. Про які межі йдеться? Річ у тім, що українське слово «межа» є перекладом двох різних німецьких слів «Grenze» і «Schranke». Кант використовує обидва слова. Утім, якщо «Schranke» для нього — це та межа нашого розуму, яку ми можемо перетнути завдяки отриманню нових знань, то «Grenze» — це межа, якої наш розум не може подолати. Ми постійно розширюємо межі («Schranken» у Кантовому сенсі) нашого пізнання, ми відкриваємо нові території Землі та нові планети, дізнаємося про існування невідомих дотепер видів рослин і тварин, занурюємося у підводні глибини, здобуваємо нові знання про наше минуле й розробляємо дедалі точніші засоби передбачення майбутнього, вивчаємо приховані таємниці людської психіки. Та, згідно з Кантом, усі наші пізнавальні здатності

обмежені. Найочевиднішим проявом такого обмеження є тривимірний простір, адже переживати й пізнавати щось ми можемо лише в його рамках. Окрім того, будь-який досвід світу відбувається в часі, який невблаганно плине з минулого до майбутнього. Отже, простір і час — це межі, яких ми не можемо здолати, не позбувшись власної людяності.

Усе, що ми переживаємо і пізнаємо, ми можемо переживати і пізнавати лише в саме таких просторі та часі, хоча ми можемо уявити собі, скажімо, існування четвертого просторового виміру. Якщо вірити Бенедикту Спінозі, то простір і час — це дві доступні нам характеристики світу. Насправді ж цих характеристик нескінченна кількість, але навіть уявити собі якусь із них, окрім, звісно, простору та часу, нам не судилося. Не кажучи вже про те, що ми неспроможні сказати щось осмислене з цього приводу. Нам залишається тільки повторити за Людвігом Вітгенштайном ту формулу, що покладає край усім нашим можливостям: «Про що не можна говорити, про те слід мовчати»^[22]. Якщо ж вірити іншому вислову Вітгенштайна: «Границі моєї мови означають границі мого світу»^[23], — то виявляється, що те, про що ми можемо говорити, і є світом, у якому ми здатні жити. Що непередавано завдяки мові, те недосяжне для переживання. При цьому слід узяти до уваги те, що Вітгенштайн використовує саме слово «Grenze», котре, як ми побачили, означає для Канта таку граничну межу, або границю, яку неможливо подолати.

Але що встановлює нездоланні границі нашої мови, а отже, й нашого світу? Відповідь на це запитання ми знаходимо в одній із найвпливовіших концепцій усієї гуманітаристики кінця ХХ сторіччя, а саме в універсальній граматиці, яку розробили видатний американський лінгвіст і філософ Ноам Чомський і його послідовники. У цій концепції стверджується, що всі мови, якими говорять і пишуть люди, підпорядковано правилам єдиної універсальної граматики, універсальність якої зумовлюють два фундаментальні обмеження: обмеженість людських потреб та обмеженість людської здатності опрацьовувати інформацію. Оскільки всі люди пересуваються і відчують спрагу, то в усіх мовах світу є слова «нога» і «вода». При цьому в жодній мові світу немає слова, яке складається зі ста знаків, адже людський мозок нездатний утримати такий обсяг інформації, аби зрозуміти сенс такого слова.

Чи можна подолати ці границі? Чи можна розсунути границі мови та світу, який описує мова? Чи може наш розум, що пізнає цей світ і висловлює результати пізнання завдяки мові, перетнути власні границі? У фільмі, про який ішлося вище, начебто описується така можливість. Але водночас і накреслюється те, чим доводиться платити за таке подолання границь людського розуму. Зворотним боком надконцентрації і надконтролю над ситуацією виявляться цілковита втрата концентрації та втрата будь-якого контролю і, зрештою, втрата власної людської природи.

Ця історія нагадує сюжет оповідання Роберта Луїса Стивенсона «Химерна пригода з доктором Джекілом і містером Гайдом», у якій геніальний науковець, намагаючись подолати все зле в людській природі, породжує монстра, в якому не залишається нічого доброго. Препарат доктора Джекіла покликаний залишити в людині лише її позитивні властивості. Але почавши приймати його, доктор із жахом встановлює, що усувається саме все позитивне, і він із добропорядного джентльмена зі звичайними людськими слабкостями й вадами перетворюється на жорстоке чудовисько — містера Гайда, для якого головною насолодою є насильство та вбивство. Поступово сильніший Гайд бере гору над слабшим Джекілом, навіть уже не потребуючи препарату. Єдиний вихід — самогубство Джекіла в один із небагатьох моментів просвітлення, в які він іще залишається собою.

Отже, чи може людина, перетнувши останню межу, залишитися людиною? Чи не призводить подолання границь людських здатностей до втрати людської подоби й перетворення людини на щось монструозне й жахливе? Чи не призводить нестримне прагнення досконалості до суцільної деградації?

Антисексуальна контрреволюція

Заклик до щирості, до миттєвого прояву емоцій, негативних чи позитивних, сам є у край нещирим. Адже він спирається на впевненість у тому, що існують окремі емоції, які можна абсолютно адекватно виразити через окремі поведінкові прояви: сум через плач, радість через сміх тощо. Мовляв, психічне життя складається з окремих емоцій, які мають отримати адекватний вираз у поведінці. Що більше вираз відповідає емоції, яку він виражає, то правдивішим,

справжнішим, щирішим він є. Лише поведінка може бути адекватним проявом психічного життя, тобто емоцій, а отже, будь-яке затримання прямого виразу емоції в поведінці є утиском психічного життя, збоченням і причиною несвободи. При цьому не враховують, що особливість поведінкового прояву емоції зумовлено особливостями побудови кожного окремого тіла, статтю, віком, культурною традицією, релігійною вірою, належністю до певної субкультури тощо.

Усе це призводить до нехтування перехідними і змішаними психічними станами, які деколи навіть виражено в мові через ідіоматичні звороти: сміх крізь сльози, гірка радість, сльози радості, злий сміх, зневажлива посмішка тощо. Мераб Мамардашвілі, наприклад, в одному зі своїх останніх інтерв'ю слушно зазначає, що основною характеристикою грузинської культури є трагічна веселість. Таке нехтування, отже, збіднює психічне життя, перетворює його на набір примітивних, не пов'язаних між собою емоцій, які можуть отримати однозначний поведінковий прояв. Розмаїття нашого психічного життя перетворюють на калькульований набір станів нашого мозку.

То про яку щирість може йтися? Якщо кожній окремій емоції має відповідати окремий поведінковий прояв, людина перетворюється на запрограмований автомат. Вона просто автоматично відтворює усталені зразки поведінки, які мають виражати певні недиференційовані емоції: сміх має виражати веселість, плач — сум. Причому тут недиференційованими є і самі емоції, і способи їх виразу.

Щирість людини не можна визначити в масштабі окремого поведінкового прояву, адже я можу сердитися на людину, яку дуже кохаю, і милуватися людиною, яка мені абсолютно байдужа, а в інших ситуаціях мого життя — навіть огидна. Чи буде миттєвий прояв агресії в першому випадку та симпатії в другому — справді щирим? Адже кожна окрема емоція завжди має те, що можна назвати часовим горизонтом. Вона пов'язана з емоціями, пережитими в минулому, і тими, які здогадно доведеться пережити в майбутньому. Окрім того, кожна емоція завжди має актуальне емоційне тло, тобто людина завжди переживає певну емоцію на тлі інших емоцій. Або, якщо бути точнішим, людина ніколи не переживає окрему емоцію, а натомість складний комплекс емоцій, іще й вбудований у комплекс переживань

іншого ґатунку. Чи існують чисті емоції? Чи не зумовлені наші емоції культурними, релігійними, політичними та іншими чинниками?

Одним із таких чинників у сучасному світі є так звана сексуальна революція, що відбулася в європейській культурі в середині ХХ сторіччя. Вимога щиро виражати власні емоції є проявом соціокультурного процесу, який почасти є продовженням сексуальної революції, а почасти — своєрідною антисексуальною контрреволюцією.

Нормальна реалізація людської сексуальності передбачає послідовність фаз: зародження сексуального бажання, зростання збудження, задоволення, згасання збудження, тимчасове або остаточне згасання бажання. Це навіть не фази, а хвилі, які накочуються одна на одну, посилюючи або притлумлюючи одна одну. Кожна з цих хвиль має складну психічну, зокрема емоційну, структуру. Отже, вимога прямого прояву одиничної емоції руйнує сексуальність.

Антисексуальна контрреволюція через радикалізацію виявляє деякі антисексуальні риси самої сексуальної революції. Повернення до природи не означає повернення до втраченої сексуальності, адже говорити про сексуальність тварин можна лише в переносному сенсі. Так само вимога завжди щиро виражати всі свої емоції начебто наближає нас до тварин, хоча і їм відомі «хитрощі розуму». Але чи повертає це нам нашу людську природність? Аж ніяк! Варто погодитися з одним із засновників філософської антропології ХХ сторіччя Гельмутом Плеснером, який уважав, що людська природність має штучний характер. Природність людської сексуальності також не можна звести до безпосередньої тваринності. Сексуальність завжди опосередкована культурою. Тут знову варто згадати думку Плеснера про те, що людська безпосередність має опосередкований характер. Сексуальність є начебто чимось найбезпосереднішим у нас, що має даватися взнаки в безпосередніх проявах. Утім, саме в осерді цієї вдаваної безпосередності ми віднаходимо складні жести й ритуали опосередкування. Людина майже ніколи не реалізує чуттєвий потяг відразу, щойно він виник. Затримка реалізації сексуального потягу сама по собі є доволі складною системою різноманітних ритуалів, головним із яких є флірт. А флірт завжди реалізується через примхливе плетиво культурних кодів.

Емансипація сексуальності у сексуальній революції була тісно пов'язана з емансипацією жіночості, зі стиранням меж між жіночим і чоловічим: довге волосся у хлопців, чоловічий одяг у жінок. Але чи не призводить таке стирання меж між статями до втрати сексуальності як такої? Тоді наступним кроком має стати стирання вже не зовнішніх, а й внутрішніх меж. Якщо кожна емоція має бути відразу виражена, то не існує специфічно чоловічого й жіночого способу виразу емоцій, адже це передбачало б опосередкування виразу, що спричинило би його нещирість. Але відмінність тілесного виразу сексуальних емоцій жінки від сексуальних емоцій чоловіка зумовлено відмінністю побудови тіла чоловіка й жінки, так само, до речі, як особливість прояву емоцій кожного з нас зумовлена особливостями побудови наших тіл.

Якщо центральним чоловічим образом сексуальної революції є юнак із довгим, як у жінки, волоссям, але часто-густо з вторинними статевими ознаками у вигляді, скажімо, бороди, то центральним образом антисексуальної контрреволюції є істота, позбавлена чітко виражених статевих ознак. Стать подолано, секс — то просто забаганка!

На думку спадає фільм Бертрано Бонело «Порнограф», головний герой якого — режисер порнофільмів. Це чоловік середнього віку, схожий на Ніколо Паганіні: довгий ніс, довге чорне волосся, сумний погляд красивих втомлених очей. Він надто серйозно ставиться до своєї професії, постійно перебуваючи у «творчому пошуку». Цей пошук заважає нормальним стосункам із жінками. У його житті немає сексу, секс у вигляді порно перетворюється на недосяжний предмет його фантазії. Натомість його молодий син виступає проти порнографії. Він навіть бере участь в акціях протесту проти розповсюдження порнографії. Ми могли би назвати його соціальним активістом, який бореться проти порно. Винагородою за це є кохана юнка, з якою він щасливий. Ключовою сценою фільму, в якій представлено еротичні стосунки сина з його дівчиною, є їхні любові на лузі за містом. Сама сцена вкрай цнотлива. Ми навіть не бачимо їхніх оголених тіл. Це не секс, а тільки натяк на секс. Але насамкінець ми бачимо оголеного юнака, що сидить у високій траві, а потому в кадрі пробігає отара солодко милих овечок. Сцени життя батька — це кіч порно, сцени життя сина — це кіч ідилічного кохання. Адже ідилія

— це кіч *par excellence*. А якщо вірити Мілану Кундері, то «кіч — це параван, що прикриває смерть».

Головним слоганом сексуальної революції є гасло «Секс без близькості!». Головним слоганом антисексуальної контрреволюції мав би стати вислів «Близькість без сексу!», але так і не став, адже обидва слогани нещирі. За ними криється споконвічне людське прагнення здобути близькість через секс, а секс через близькість.

Порно й ідилічне кохання — це два полюси, на яких замерзає людська сексуальність. Це два полюси, на яких нашу сексуальність фрагментують і примітивізують. На обох полюсах холод нелюдяної щирості перетворює людську сексуальність на кригу, що розпадається на кристали окремих почуттів і потягів. «Снігову королеву» Андерсена можна зрозуміти як казку про протистояння порно й ідилічного кохання. Уламки чарівного дзеркала, які застрягли в Каєвих очах і серці, — це фрагменти порнофільму. Герда є його ідилічним коханням, що розтопить ті уламки. Але прихована правда цієї казки полягає в тому, що Герда поверне Кая до примітивного світу, в якому також немає місця розмаїттю людської чуттєвості, а отже, справжній людській сексуальності, до світу, де панує вдавана щирість ізольованих емоцій. Це не справжній світ, а маленький дах із квітами під ванільним небом.

Сексуальний конструктор

Людська сексуальність є складним комплексом почуттів, цінностей і настанов. У ній немає нічого однозначно позитивного й однозначно негативного, однозначно творчого й однозначно руйнівного, однозначно прекрасного й однозначно потворного, однозначно жіночого й однозначно чоловічого. Сексуальність кожного й кожної з нас — це складна суміш потягів і страхів, заборон і порушень.

У романі «Нестерпна легкість буття» Мілан Кундера зізнається: «Герої мого роману — це мої власні можливості, які не здійснились»^[24]. Цим зізнанням він дає нам ключ до одного з можливих прочитань цього твору, а зрештою, до прочитання будь-якого витвору мистецтва, ба більше, до тлумачення будь-якого продукту культури. Варто лише додати, що прочитання, яке претендує

на розуміння, перетворює ці авторові можливості на можливості самого читача, а таке перетворення вимагає поглянути на них як на можливості будь-якої можливої людини. На героїв роману Кундери можна подивитися не як на окремі особистості, а як на деталі конструктора, із яких можна скласти будь-яку особистість. Із цих деталей можна скласти і людську сексуальність.

Головний герой роману — хірург Томаш. Він живе в середині ХХ сторіччя у Чехії. Його країна на коротку історичну мить відчула свободу, але Советський Союз притьмом нагадав їй, що вона є його служницею. Згадка про політичне тло Томашевої сексуальності не випадкова: Кундера повсякчас змішує еротику та політику.

Томаш є людиною, «яка в глибині душі усвідомлювала свою нездатність до кохання й тому почала його вигадувати»^[25]. Ця нездатність до кохання народжується із розриву з дружиною. Після розлучення вона опирається його зустрічам із сином, і Томаш, зрештою, розуміє, що син йому теж не потрібен. Як я вже згадував, Кундера вплітає політику в еротику. Томашеву відразу до дружини почасти зумовлюють політичні чинники, адже вона ортодоксальна комуністка. Томаш вважає, що й сина вона виховуватиме згідно зі своїми дурнуватими політичними принципами і він виросте тупим прихильником режиму. Час покаже, що Томаш помилявся. Його син, можливо, наперекір власній матері, взоруватиметься на свого батька й пристане до дисидентів, але це не приведе до їхньої близькості з Томашем. Адже і в політиці, і в еротичі Томаш уникає як крайнощів, так і сталих зав'язків.

Томашеві батьки стають на бік невістки. Якщо Томашу не потрібен власний син, то й Томаш не потрібний батькам. Політичні уподобання Томашевих батьків нам невідомі; їхня прихильність до його жінки має більш загальний характер. Мабуть, це страх свободи як такої. Батьків дратує те, що Томаш так легко позбувся своїх зобов'язань перед дружиною і сином, отже, він так само легко може позбутись і зобов'язань перед ними. Конфлікт із колишньою дружиною призвів до розриву з матір'ю та батьком. Томаш втрачає і зв'язок із батьками через нездатність побудувати власну сім'ю, і вкоріненість у традиції, здобувши нестерпну легкість буття.

Із цього народжується Томашів страх перед жінками. Відтепер у стосунках із кожною новою коханкою він намагатиметься відтворити

цю нестерпну легкість, що стає його помстою традиції. Він замінює традиційні сталі важкі стосунки на легку «еротичну дружбу». На його думку, «лише несентиментальні стосунки, коли кожен з двох не претендує на життя й свободу другого, можуть принести обом щастя». У нього безліч коханок, але із жодною він не може залишитися на ніч. Спільний сон — це надто інтимно для нього, це інтимніше за секс, це те, що пов'язує двох людей, попри їхню волю, адже вони сплять і не здатні чинити на власний розсуд.

Але Томашева сексуальність має й інший бік. Це пов'язано з його професією. Новий роман, як і огляд у кабінеті лікаря, він починав зі слова «Роздягніться!». Він не торкався, а наказував, що збуджувало жінок. Не дотик, а коротке слово. Не пестощі чи лестощі, а владний наказ. Томашів потяг до жінок — це не прагнення насолоди, а «жадоба оволодіти світом». Він як хірург прагне «розкрити своїм скальпелем розпластане тіло світу». Він не романтичний бабій, який шукає в усіх жінках одну, омріяну й обрану. Усі коханки романтичних бабіїв схожі одна на одну. Томаш — епічний бабій, який у кожній новій коханці шукає цілком нового. Тому секс для Томаша не пов'язаний із коханням. Єдине кохання його життя — це Тереза, яка з'являється в його житті випадково, але залишається в ньому назавжди. Сексуальністю Томаша є вільний пошук, а його кохання — це покора неминучості випадку.

Але й у коханні Томаша до Терези дається взнаки його прагнення до свободи. Майже наприкінці роману Томаш бачить уві сні чарівну дівчину. Прокинувшись, він розуміє, що не знає цієї дівчини і що бути з нею — щастя для нього. Але він одразу усвідомлює, що, не вагаючись, відмовився би від цього щастя, аби бути з Терезою, яка випадково сталася в його житті. Томаш вигадує власне кохання, але вигадка для нього важливіша за кохання, бо вигадка вільна, а кохання поневолює.

Томаш дарує нам дві деталі сексуального конструктора: еротичну дружбу й кохання як вигадку.

Головна вигадка його життя — це вигадка кохання до Терези.

Тереза кричить, коли кохається з Томашем. Вона затуляє очі і кричить. Це не крик хоті. Хіть потребує дистанції, насолоди від споглядання. Тереза прагне знищити будь-яку дистанцію. Вона прагне розчинити в цьому крику себе й Томаша. Вона намагається подолати тілесність, поєднати тіло й душу. Вона намагається розв'язати

картезіанську проблему душі й тіла. Тереза є, мабуть, найбільш філософічним і найменш еротичним персонажем роману й елементом конструктора. Гола тілесність, виставлена напоказ, нагадує Терезі безсоромний світ матері, яка була красунею, але змарніла й зухвало виставляла напоказ своє постаріле тіло як закид світові. Мати ходила квартирою голяка, не затуляючи вікон фіранками. Це дратувало Терезу. Вона заслоняла вікна, а мати реготала з цього. Для Терези, за висловом Кундери, власне тіло було палубою корабля, на яку колись мала вийти команда її душі. Саме тому вона часто ставала оголена перед дзеркалом і уважно розглядала власне тіло. Для неї її тіло було особливим. Мати ж намагалася довести однаковість усіх тіл. Світ матері — це світ комуністичного концтабору, в якому всі оголені й усі однакові. Цей світ переслідував Терезу у жахливих снах. В одному з них вона марширувала оголена серед інших оголених жінок навколо басейну, над яким у кошику сидів Томаш. Жінки мали співати й присідати. Ту, що робила це незграбно, Томаш убивав. Інші реготали й марширували далі, співаючи й присідаючи. А Тереза відчувала, що вже не здатна буде ще раз присісти, і Томаш застрелить її. Цей світ жахав Терезу, а водночас і приваблював. Її манила до себе ця однаковість позбавлених душі тіл. Її вабила «солідарність бездушних».

Солідарність бездушних Мілана Кундери звучить як трагікомічний парафраз «солідарності приголомшених» чеського філософа Яна Паточки. Солідарність приголомшених — це солідарність людей, які пережили дві жахливі світові війни, нелюдяну жорстокість і загрозу втрати людяності як такої. На думку Паточки, цей спільний досвід нелюдяності має утворити солідарність приголомшених нелюдяністю людей. Кундера ж описує тоталітарне соціалістичне суспільство, в якому спільний досвід жахів таки породжує солідарність, але ця солідарність жахливіша за всі можливі жахи. Це солідарність бездушних. Сексуальність чи асексуальність Терези виростає зі страху цієї солідарності бездушних. Тому вона намагається углядіти у власному тілі прояв своєї душі. Але тут вона припускається одвічної метафізичної помилки, розриваючи єдність душі і тіла. За влучним висловом Сартра, душа існує власним тілом. Тому, хто розірвав єдність душі і тіла, не судилося її набути.

Тереза — сексуальний вампір, який прагне Томашевих душі й тіла, аби здобути єдність власної душі з тілом. Вона хоче злитися з ним

в єдину істоту й перетворити тіла інших жінок лише на сексуальні іграшки, позбавлені душ сексуальні ляльки. Показовим є епізод, коли Тереза приходить до студії Сабіни — художниці й коханки Томаша. Тереза вчиться фотографувати й начебто намагається навчитися чогось у Сабіни. Але це лише привід. Зрештою, Тереза пропонує Сабіні позувати для її фотографій оголеною. «Апарат водночас правив Терезі й за механічне око, яким вона роздивлялась Томашеву коханку, і за вуаль, якою ховала своє обличчя»^[26]. Аби захистити своє кохання, яке означає для неї повне злиття, єдність із коханим, подолання між ними будь-якої дистанції, вона намагається з дистанції, яку дарує фотокамера, поглянути на тіло Томашевої коханки. Сабіна інтуїтивно розгадує цей еротичний маневр і перевертає все догори дригом. Вона пропонує Терезі роздягнутися і позувати для неї. Сабіна кидає Терезі, як м'ячик, Томашеве слово «Роздягнися!», яким він зазвичай розпочинав сексуальну гру. Тереза ловить цей сексуальний м'ячик, роздягається, і обидві жінки на декілька секунд зависають над солодкою безоднею спокуси, але не поринають у неї. Вони всміхаються й одягаються. У сексуальному конструкторі Кундери немає гомосексуальних деталей.

У кожному разі Терезі не вдається перетворити Томашеву коханку на сексуальну ляльку. І вона тягне Томаша за собою до світу, де взагалі не буде інших жінок, де вони будуть лише удвох. Де вони нарешті матимуть омріяну Терезою єдність. Прагнення до єдності зумовлює падіння, і падіння у безсоромний світ матері перетворюється на падіння у світ ідилічного кохання. Ідилія Терези — це зворотний бік брутальної безсоромності її матері. Їх єднає прагнення жити без сорому, і це прагнення зумовлює падіння обох. Мати не соромиться власної брутальності, Тереза створює вдаваний світ ідилічного кохання, позбавлений сорому як такого. Тереза тягне Томаша до світу ідилічного кохання, адже ідилія — це дуже важливе для неї слово. Ідилія — це взагалі дуже важливе слово для тих, хто прагне відновити втрачену єдність душі й тіла. Але перед цим вона випробовує траєкторію падіння, яку задає брутальний досвід матері. Вона зраджує Томаша з невідомим чоловіком. І це, мабуть, єдина порнографічна сцена роману, яка завершується тим, що Тереза випорожнюється в його туалеті, досягаючи відчуття цілковитого падіння. Утім, епізод лише на мить відхиляє траєкторію її падіння в ідилію. Томаш і Тереза

нарешті здобувають її. Вони живуть у маленькому чеському селі, і обоє почуваються щасливими. Терезу більше не мучать думки про Томашевих коханок, Томаша більше не переслідують державні спецслужби, що дошкуляли йому як критикові комуністичного режиму, коли вони жили у Празі. Томаш працює шофером вантажівки. Але він хірург, а не шофер, тож його вантажівка вкрай занедбана. Томаш і Тереза гинуть разом через несправні гальма. Ідилічне кохання вінчає ідилічна смерть. Це остання точка падіння заради єдності, у яке Тереза затулює Томаша, падіння в ідилію. Перед самим кінцем Тереза усвідомлює, що занапастила Томашеве життя. Хоча для самого Томаша — це не падіння, а остаточне звільнення від усіх примусів. Ані родина, ані політика, ані професійне покликання вже не мають влади над ним. Він стає легкий і вільний у нижчій траєкторії їхнього спільного з Терезою падіння.

Деталі, з яких складається сексуальність Терези, — це єдність, падіння й ідилія.

Ідилія — це кіч. Кіч — це параван смерті.

Так, за словами Кундери, вважає Сабіна. Шлях її життя є шляхом зради. Вона зраджує брехливий комуністичний ідилічний світ батьків, одружившись із гульвісою, актором столичного театру. Вона не сприймає насамперед естетичний аспект брехливого комуністичного режиму. Цей аспект постає як кіч, від якого вона тікає і в житті, й у творчості. Згодом вона кидає того актора, але не повертається до батьків і вже ніколи не зупиняється на цьому шляху зрад. Зрада для неї — це свобода, а прагнення до свободи — це те, що єднає її з Томашем. Зрада — це порушення порядку й потяг до невідомого, що є найпрекраснішим для Сабіни. Зрада дає Сабіні змогу щоразу отримати дистанцію, яку Тереза намагається подолати. Лише з певної дистанції можна розгледіти будь-що: своє минуле, тіло коханця, себе саму.

«Жити для Сабіни означає — бачити»^[27]. Може, саме тому вона стає художницею. Бачення відіграє в сексуальності Сабіни дуже важливу роль. Ключем до сексуальності головних героїнь роману є дві сцени перед дзеркалом. Тереза на самоті уважно розглядає в дзеркалі своє оголене тіло, аби угледіти власну душу. Для Сабіни перебування перед дзеркалом напівоголеною поруч із вдягненим Томашем є самодостатнім сексуально-естетичним актом. Він стає довершеним, коли Томаш надягає їй на голову котелок її діда, єдину річ, яку вона

зберегла у спадок від своєї родини і на спомин про неї. Це символізує для неї чоловіче заволодіння жіночим тілом. Саме це збуджує її, адже для неї секс обов'язково містить елемент насилля. Але це ще не все. Найвищого збудження вона досягає, уявивши, що Томаш змушує її сісти на унітаз з котелком на голові і випорожнитися. Те, що для Терези було найнижчою точкою падіння, для Сабіни стало найвищою точкою збудження. Її погляд естетизує й еротизує навіть найбрутальніші прояви людської тілесності, адже вона не намагається розчинитися у власних переживаннях, розчинити душу й тіло. Вона дивиться на все з дистанції. Це і є магічна оптика її сексуальності.

Зрада, бачення і насильство — ось деталі сексуального конструктора від Сабіни.

При цьому сексуальність Сабіни найщиріша серед сексуальностей решти героїв роману. Для Томаша секс — це епістемологічний скальпель пізнання світу, для Терези — метафізичний вибрик єднання душі й тіла, для Сабіни секс — це просто секс, жорстокий і сентиментальний водночас.

В еміграції Сабіна приїздить до Томаша із Женеви до Цюриха, де він мешкає з Терезою. Сабіна чекає на Томаша в готельному номері. Коли він приходить до неї, вона зустрічає його в білизні й котелку на голові. Цей котелок перетворюється для неї із символу чоловічого панування над жіночим тілом на сентиментальне нагадування про їхнє кохання в Празі. Вона кохається з Томашем, як ніколи досі. Цього останнього разу секс із ним стає для неї «сентиментальним резюме несентиментальної історії». А Томаш радше за все просто не впізнає цього котелка. Його просто зворушує те, що Сабіна зустріла його напівоголена в якомусь чорному капелюху. У цьому епізоді дається взнаки сенсова асиметрія сексуальності, яка аж ніяк не мусить зменшувати потужність чуттєвої насолоди. Часто-густо коханці сягають найвищого рівня емоційного еротизму й тілесного задоволення, пов'язуючи з цим геть різні сенси.

Така асиметрія пронизує сексуальні стосунки Сабіни з Францом, якого вона зустрічає в Женеві на власному шляху невпинних зрад. Для Сабіни кохання неможливе без насильства. Для Франца кохання — це зречення сили. Франц є уособленням фізичної та інтелектуальної сили. Він відомий женевський науковець, риторичного таланту й інтелектуальної харизми якого вже навіть трохи починають

побоюватися його колеги. У дискусіях він майже непереможний. До того ж у юнацтві він займався дзюдо, тож його тіло кремезне та спритне. Він вихваляється перед Сабіною, однією рукою підіймаючи стілець за ніжку. Втім, для Терези ця сила нічого не варта порівняно із сексуальною силою, яка бринить у тихому наказі Томаша «Роздягнися!» або пронизує його жартівливий жест, коли він надягає на її голову котелок.

Франц, який кохається із заплученими очима, нагадує Сабіні малюка на тілі матері. Це навіть збуджує в неї огиду, адже кохатися з немовлям — це не просто збочення, це фізично неможливо. Але для Франца — це не прояв слабкості й інфантильності, а реалізація глибинного тяжіння до темряви: «...у хвилину, коли він входить у Сабіну, він завжди заплучував очі. Блаженство, яке охоплювало його, потребувало темряви. Темрява ця була чиста, прозора, без ніяких видив, ця темрява не мала кінця, не мала меж, ця темрява — безконечність, яку кожен із нас носить у собі»^[28].

У публічному житті Франц — аполонічна людина, людина логіки, гармонії та світла. В осерді інтимності — в сексуальності — Франц натомість шукає діонісійської темряви, первинного хаосу, що руйнує принцип ідентифікації, позбавляє тягара власної ідентичності.

Лише на перший погляд це нагадує Терезине прагнення до розчинення в єдності з коханим, адже через таке єднання вона намагалася відтворити втрачений зв'язок душі й тіла, здобути неповторність власної ідентичності. Тереза в сексі шукає себе, Франц у сексі намагається себе позбутися. Утім, для обох секс — лише засіб. Для Сабіни секс — це самоціль.

Франца й Сабіну єднає інше, а саме їхнє прагнення приховати свою інтимну сферу. Для Сабіни це принцип усього її життя: «Людина, яка втрачає своє інтимне життя, втрачає все, думає Сабіна. А людина, яка позбувається його добровільно, є монстром. І тому Сабіна зовсім не страждає від того, що їй доводиться приховувати свою любов»^[29]. Для Франца натомість — це форма його прагнення до чистоти: «Любов до жінки, в яку закохався кілька місяців тому, була йому така дорога, що він намагався витворити для неї в своєму житті самостійний простір, неприступну територію чистоти»^[30].

Сексуальна темрява Франца прозора й чиста. Це прагнення до чистоти, з одного боку, є бажанням очистити інтимне від публічного.

Це єднає його з Сабіною. Але з іншого боку, це прояв його розуміння кохання як відмови від сили: «...любов для нього не була продовженням громадського життя, а протилежним полюсом. Для нього вона означала мрію віддатися безоглядно коханій жінці. Той, хто віддається комусь на ласку, немов солдат до полону, мусить відкинути будь-яку зброю. А коли немає жодного захисту проти удару, не може не запитувати сам себе: коли той удар упаде. Ось чому можна сказати: для Франца любов означала постійне очікування удару»^[31].

Від такого удару може вберегти вірність. Тому для Франца вірність є найвищою чеснотою. Вірність зберігає цілість життя, без неї життя розпадається на крихкі уламки. Він навчився цього ще в дитинстві, коли співчував стражданням матері, яку покинув його батько. Усе своє життя він зберігає вірність дружині, яку не кохає. Зустрівши Сабіну й покохавши її, він наважується піти від дружини й запропонувати свою вірність Сабіні. Але це відлякує її, і вона назавжди тікає від нього, здобуваючи свободу через чергову зраду. Так спрацьовує асиметрія зради та вірності. Франц не повертається до дружини і зберігає вірність Сабіні, але у власний, доволі примхливий спосіб. Він починає жити із закоханою в нього студенткою, яку сприймає як символічний дарунок від Сабіни. Його небесна Афродита дарує йому його земну Афродиту. Вельми збочений спосіб збереження вірності, чи не так?

Франц додає до сексуального конструктора деталі темряви, чистоти, вірності й відмови від сили. Його сексуальність найнаївніша, але при цьому найскладніша.

Людська сексуальність не є природною. В ній наївність може бути складним культурним конструктом, а витонченість — лише трансформацією тваринної простоти.

Порно і «кінець Європи»

Кінець Європи пророкують уже віддавна. Щойно Європа усвідомила себе як певну єдність, вона відчула можливість свого кінця. Щойно Захід усвідомив себе як захід, як те місце, де заходить сонце, він усвідомив себе як певне завершення. Може, саме ця зачарованість власною смертю, ця К'єркегорова хвороба до смерті або Гайдегерів жах смерті і є питомою рисою Європи як такої. Німецька назва

«Abendland», вечірня країна, сама штовхає Освальда Шпенглера до написання твору «Der Untergang des Abendlandes». Перекласти цю сумну тавтологію дуже важко. Адже слово «Untergang» означає занепад, захід, а вечірня країна — це місце, де заходить сонце.

Карл Ясперс розрізняє два типи жаху смерті: тваринний і людський. Тварині також знайомий біологічний страх смерті, який є необхідною умовою боротьби за виживання. Проте лише людині притаманний жах смерті, який пронизує кожну мить її існування. Цей жах є страхом не здійснитися. Сам цей страх перетворює людське існування на дієве життя. «Vita activa» — таку латинську назву дає власній книжці «The Human Condition» Ганна Арендт, коли перекладає її з англійського оригіналу на рідну німецьку. Становище людини — це дієве життя. Із жаху смерті як страху не здійснитися народжується любов до життя, стало бажання чогось досягнути у власному скінченному існуванні. Тому візія кінця Європи не так паралізує європейських інтелектуалів холодом смерті, як мотивує замислитися над способом її подолання, над шляхами виходу з кризи середнього віку європейської цивілізації.

Едмунд Гусерль убачає кризу Європи в кризі європейської раціональності. Тому він вважає, що Європу можуть врятувати лише герої розуму. Але можна вгледіти цю кризу і в кризі європейської сексуальності. У творі «Покора» Мішель Уельбек змальовує картину мирної ісламізації Європи, яка відбувається насамперед через кризу сексуальних стосунків європейського штибу.

Два твори Уельбека завершуються фразами, які розпочинаються майже однаково, але в першій звучить невичерпний сум, а в другій — сподівання на краще життя:

«І мене забудуть. Дуже швидко».

«І мені, безперечно, не буде про що шкодувати».

Першою фразою завершується роман «Платформа». У ній висловлено відчуття європейця, який завершує своє самотнє життя на Далекому Сході, після того як його кохану вбили ісламські терористи. Друга фраза є останньою фразою роману «Покора». У ній висловлено відчуття європейця, який збирається розпочати нове життя в ісламізованому Парижі, навернувшись в іслам насамперед задля того, аби уникнути самотності, здобувши легітимну полігамність.

Для дешифрування сенсу завершення роману «Покора» Уельбек залишає нам декілька ключів у попередніх творах. У романі «Карта і територія» європейські міста поглинає природа. Європейська цивілізація розчиняється в органіці. У «Покорі» цьому відповідає поглинання ісламом європейської культури, насамперед її головних осередків — університетів.

Іншим ключем є порнографізація сексуальності. В усіх Уельбекових романах безліч порнографічних сцен, але всі його твори так чи інак говорять про втрату сексуальності.

Іще один ключ дано в самому романі «Покора». Головний герой цього роману є фахівцем із творчості Карла Жориса Гюїсманса — письменника, який, віддалившись від натуралістичної школи Еміля Золя, став одним із перших, хто створив мистецтво, яке можна позначити словом «декаданс». Головні герої романів Уельбека дуже схожі на героїв Гюїсманса. Усі вони пересичені чуттєвими насолодами й шукають чогось іншого. Дюрталя, головного персонажа декількох Гюїсмансових романів, ці пошуки приводять до католицизму, до речі, як і самого письменника. Але, на думку Уельбека, це навернення не заспокоює ані самого Гюїсманса, ані його героя. Тож висновок простий: християнство, що є одним із головних принципів самоідентифікації Європи, є хибним шляхом. Рятівником у «Покорі» виявляється іслам. Покора християнина настільки глибока, що навіть зумовлює його відмову від власної релігії.

Герой роману Гюїсманса «Навпаки» Жан дез Ессент усамітнюється у власному будинку й зосереджується на деталях його облаштування. У романі немає подій і дій. Це не дієве життя, а отже, чи воно взагалі є життям людини? Лише одного разу дез Ессент вирішує покинути власний будинок, аби здійснити подорож. Але виявляється, що він здатний доїхати лише до вокзалу й повернутися до свого застиглому світу. Його релігією стає декор. Важливим є не так зміст книжок, як їхнє оформлення, не так споживання алкогольних напоїв і сп'яніння від них, як вишуканість облаштування бару й форма пляшок, келихів і чарок. Насолода від затримки реалізації бажання сягає кульмінації.

Це дуже схоже на порнографію, головними знаряддями якої є телескоп анонімності й мікроскоп деталізації.

Порнографічність — це маніакальна зосередженість на деталях. Порнографія — це втрата загальної картини. Ця втрата навмисна. Весь світ стискається до окремої локації, у якій відбувається статевий акт, а статевий акт стискається до окремих частин тіл моделей. Мікроскопічна деталізація в парадоксальний спосіб зумовлює телескопічну анонімність.

У романі Мілана Кундери «Нестерпна легкість буття», який повністю просякнуто еротикою, є лише одна справді порнографічна сцена. Причому вона відбувається з Терезою, мабуть, найменш еротичним персонажем твору. Тереза намагається подолати своє хворобливе ставлення до постійних еротичних пригод коханого чоловіка Томаша. Вона прагне чи то помститися, чи то звільнитися, а радше примиритися з адюльтером як із чимось неістотним, з чимось, що не загрожує її коханням. Заради цього вона погоджується на секс із незнайомцем. У його квартирі для неї все чуже і відразливе. Вона автоматично відповідає на його пестощі. Її збудження починається з того, що вона бачить чужий член неприпустимо близько до родимки над власним лоном. Спочатку це викликає ненависть, але потому — оргазм.

Отже, порнографія — це зачарованість деталями. З огляду на це стає зрозуміло, чому роман Вітольда Гомбровича «Порнографія» починається із психологічного портрета головного героя Фридерика, створеного через опис найдрібніших, ледь помітних порухів і жестів або навіть утримань від них: «Йому подали чай, він випив його, але на блюдці лишилася грудочка цукру, тож він простяг руку, щоб узяти цукор, та, мабуть, визнав цей порух за недостатньо обґрунтований, тож руку відсмикнув; вочевидь, це видалося йому ще недоречнішим, тому він знову простяг руку і з'їв цукор, з'їв, мабуть, уже не задля приємності, а тільки щоб не поводитися недоречно... щодо цукру чи щодо нас? Аби якось вийти з незручного становища, він кашлянув, а щоб обґрунтувати свій кашель, вийняв носовичка, але витерти носа не наважився, тільки здвигнув ногою. Цей рух ноги, здавалося, приніс йому нові ускладнення, тож він узагалі затих і знерухомнів»^[32]. У цій сцені немає й натяку на секс, але вона виглядає вкрай порнографічно. До речі, роман загалом, попри назву, навряд чи можна назвати зразком порнографії. У звичному сенсі цього слова ми на неї там майже не натрапляємо.

У французькому фільмі «Порнограф» головний герой, режисер порнофільмів, виглядає дуже кумедно через своє серйозне ставлення до зйомок. Сцени, в яких він намагається донести до порномоделей свій задум або знервовано вимагає прибрати музику, що супроводжує зйомку чергового акту злягання, комічні. Але справді порнографічним виглядає епізод цього фільму, в якому взагалі немає порнографії як такої. Головний герой сидить в одній із паризьких кав'ярень. Раптом він помічає жінку, яка йде повз. Вона не молода й приваблива не молодим тілом і обличчям, а чимось іншим. Він швидко підводиться і прямує за нею. Вона йде вулицями міста. Він переслідує її, залишаючись непоміченим. Нарешті вона підходить до дверей якогось будинку, відмикає двері й заходить усередину. Він встигає прослизнути за нею, поки двері не зачинилися. Вона відчиняє двері квартири й заходить до неї. Він так само встигає зайти за нею непоміченим. Дзвонить телефон, вона бере слухавку й починає з кимось розмовляти. Він заходить до іншої кімнати. Там стоїть стіл. Він бере з нього якусь дерев'яну іграшку. Коротко роздивляється її, потім кладе на місце. Бере і швидко переглядає якусь книжку, потім іншу. Ми чуємо її розмову по телефону. Це набір фраз, зрозумілий лише в якомусь контексті, якого ми не знаємо. Він кладе книжку на стіл і схрещує руки на грудях. Цієї миті ми чуємо фразу жінки із сусідньої кімнати, зрозумілу без будь-якого контексту: «Я раптом відчула самотність». Він підводиться, заходить до неї. Вона, відчувши присутність когось за спиною, перериває розмову й рвучко обертається. Він вибачається і йде геть.

Сексу між ними не сталося. Він лише на мить увійшов до її оселі, побачив найдрібніші елементи її інтимного життя, не розуміючи загального контексту, який надає їм сенсу. Телескоп анонімності й мікроскоп деталізації спрацювали водночас. І вона раптом відчула самотність.

Порно, що стало єдиною формою сексуальності, — це самотність. Квінтесенцією самотності є смерть. Адже все в цьому житті ми робимо разом, і навіть народжує кожного з нас інша людина. Лише вмирати доведеться самотужки.

Уельбек дивиться на всю європейську культуру крізь призму сексуальності, розчиняє європейську сексуальність у порнографії й ухвалює вирок усієї Європи. Утім, порно — це не реальна

сексуальність, а сексуальне фентезі, в якому можна вигадати все, що заманеться. Порно — це казка для дорослих. Люди люблять казки, але живуть у реальному світі. Секс не кращий і не шляхетніший, а складніший за порно. У реальному житті ми майже ніколи не можемо сказати одне одному: «It's just porno nothing personal». «Кінець Європи», що його вигадав Уельбек, — це кінець страшної порно-казки, а життя Європи, сподіваюся, триватиме й надалі.

Вічне місто, жертва й імперія

— Скажи-ка, дядя, ведь не даром
Москва, спаленная пожаром,
Французу отдана?

Михаил Лермонтов, «Бородино»

У російській історичній свідомості важливу роль відіграє образ жертви. Одним із головних втілень такої жертви є жертва вічного міста. Відповідно до російської міфології, Москва — це третій Рим. Ця ідея належить Філофею. Її згадує Флоровський і зазначає, що російському сприйняттю ідеї третього Риму притаманний апокаліптичний мінор. Москва — це третій і останній Рим, останнє священне місто, останній центр християнства і людства взагалі. Із цього випливають два різні, але взаємопов'язані наслідки. По-перше, аби уподібнитися до Риму, Москва має повторити його долю, тобто її має бути знищено. По-друге, оскільки російська столиця є останнім духовним центром людства, то після її знищення все дозволено.

Москву мали спалити французи, як Рим зруйнували варвари. Цей стратегічний крок лише на перший погляд має військово-політичний характер. Прихований сенс віддання Москви на поталу Наполеоновому війську полягає в уподібненні російської столиці до Риму, а французької армії до зграї варварів. Кутузов постає перед нами не як полководець, а як міфотворець.

Мені можуть закинути, що на початку XIX сторіччя французів у Росії аж ніяк не трактували як варварів. Деякі представники російського суспільства навіть не могли сприймати їх як ворогів. Та річ

у тім, що опозиція варварства і культури тут є лише обгорткою глибшої опозиції, а саме протистояння західного і східного християнства. Французи є представниками чужинного прочитання християнського міфу, їхня ворожість має насамперед не культурний чи політичний, а релігійний характер. Тому справжній Рим не там, наприклад, у Парижі або в реальному Римі, а тут, у Москві. Той, хто підняв руку на Москву, уподібнюється до поганця, який підняв руку на християнство. Москва ототожнюється з Христом, ворог — із Антихристом.

Специфіку російського православ'я зумовлює мазохістсько-дїонісійське прочитання центрального наративу християнства — оповідки про життя, смерть і воскресіння Христа. Всю так звану російську духовність пронизує акцентування страждань на хресті й жах перед смертю Бога. Російська релігійна свідомість зачарована міфом про те, що Бог сам офірує себе. Чомусь ніколи не помічають істеричного, самогубного мазохізму Достоевського в історії про Великого Інквізителя. Правда не тільки в тому, що Христос страждав і помер на хресті, аби потому воскреснути, але й у тому, що так буде завжди. Цей світ — долина скорботи, страждання — його закон. І навіть велика подія Другого Пришестя цього не змінить.

Дуже точно схоплює цю особливість російської версії християнства в його відмінності від західного християнства Васілій Розанов у творі «Темний лик. Метафізика християнства». На думку Розанова, західне християнство почуло слово Христа, але не помітило його обличчя. Лише Схід побачив Христове обличчя, сповнене нескінченного суму. І цей сум такий солодкий для російського народу, що він не проміняє його на щастя, яке дарує цивілізація.

Отже, російська свідомість — це страждальна свідомість. І вже стає несуттєво, за що страждати: за віру, за батьківщину, за царя, за комуністичну партію, за Сталіна чи за чергового президента. Страждання стає самоціллю.

Саме тому найвище досягнення західно-християнської етики, категоричний імператив Канта збуджує в російській свідомості однозначно негативну реакцію, яка сягає апогею в російській релігійній філософії. Один із її засновників, Владімір Соловйов, наполягає на залежності етичного питання від метафізичного й не приймає безумовності моралі, яка пронизує засадовий закон практичного розуму, або категоричний імператив. Відповідно до нього

завжди треба чинити так, аби кожен вчинок був підпорядкований закону, який може бути визнано обов'язковим для всіх. Російська філософія не приймає саме цієї безумовності морального принципу.

Ця позиція має два тісно пов'язані аспекти. Перший я назвав би об'єктивно-метафізичним аспектом, а другий — суб'єктивно-психологічним.

Почнімо з першого. Соловйов наполягає на тому, що не метафізичне пояснення світу має спиратися на моральну позицію, а навпаки, метафізична картина світу має обґрунтовувати моральну теорію. Але це означає, що у випадку руйнації метафізичної картини відповідну моральну систему також має бути знищено. Саме в цьому сенсі варто розуміти вислів Достоевського про те, що все дозволено, якщо немає Бога. Небезпека знищення моралі стає набагато серйозніша, якщо носієм божественності проголошується момент природної дійсності, наприклад, місто.

Перейдімо до другого аспекту. Вимогу категоричного імперативу звернено до автономного, вільного суб'єкта, здатного діяти вільно і своїми вільними діями встановлювати рамки дозволеного для всіх взагалі. Мазохіст не може прийняти цю категоричність морального імперативу. Адже добровільно підпорядкувати всі свої вчинки законові, який буде чинний для всіх, означає позбавити себе змоги вільно обирати власне страждання. Страждання не може бути загальним станом, адже той або та, хто страждає, передбачає існування того або тієї, хто завдає страждання. Мазохіст посідає позаморальну позицію, на підставі якої взагалі ніяк не чинять, а дають змогу чинити іншому на шкоду собі. Це позиція жертви, яка дає право вийти за межі морального регулювання. Офірування себе дає право на відплату. Той, хто здатний згубити себе самого, гідний стати катом світу. Диявольське коло жертви й ката замикається.

У цьому диявольському колі фантазія сучасних російських письменників малює справді апокаліптичні картини. В останньому розділі фантастичного роману «Укус ангела» Павла Крусанова ми стаємо свідками Імперської Ради, якою керує російський імператор Іван Чума зі своїми посіпаками під час чергової світової війни, яка триває вже понад сім років. У цю війну втягнуто всі континенти, всі види зброї вже випробувано, вести війну далі, як і перемогти в ній, неможливо. За таких умов обговорюється можливість звернутися по

допомогу до містичної зброї, яку герої роману називають Псами Гекати, тварюками нетутешнього світу, головною рисою яких є несамоविта лють. Увійшовши до нашого світу лише на сім секунд через кришталеві ворота, вони пожеруть живі душі мільйонів ворогів Імперії, залишивши їхні тіла очікувати на смерть в жахливій агонії. Проте незрозуміло, чи вдасться приборкати цих чудовиськ після жахливого жертвоприношення і чи не скерують вони свою ненаситну лють проти тих, хто покликав їх у цей світ.

Метафора прозоріша за прозору. Геката — богиня необмеженої влади, завжди готова прийти на допомогу тим, хто її покличе. Але наслідки її приходу непередбачувані, її жертвами можуть стати і самі заклиначі. Влада, покликана ними, влада, в якій вони розчинять самих себе, може знищити їх. Вельми принагідний проект для мазохістської свідомості: стати жертвою жахливої потойбічної влади, яку покликала у цей світ сама жертва.

Члени Імператорської Ради вирішують поглянути на те, що збираються впустити у власний світ. Картина, що постає перед ними, жахлива. Не всі витримують споглядання цього жаху. Хтось умирає на місці, хтось божеволіє, а хтось пальцями витискає собі очі. Проте імператор Іван Чума вирішує скористатися цими руйнівними силами й опівночі впустити Псів Гекати у світ. Так завершується роман Курсанова. Та чи не розпочнеться так новий етап російської історії?

Добре суспільство, освіта і здоровий глузд

Що таке добре суспільство? Як воно виникає? Що означає належати до доброго суспільства? Яким критеріям має відповідати людина, яка належить до доброго суспільства? Намагаючись дати дуже загальну й вельми попередню відповідь на останнє запитання, можна сказати, що така людина повинна бути освіченою. Відповідно, добре суспільство виникає там, де є освіта. Утім, ця відповідь наражає нас на ще складніше питання: що таке освіта?

Сучасна концепція освіти сформувалася у добу Просвітництва. Німецький філософ ХХ сторіччя Ганс-Георг Гадамер у творі «Істина і метод» так описує цей процес: «Ідеал освіти <...> мав створити цілу добу. Він посів місце ідеалу придворного християнина <...> Особлива ознака ідеалу освіти в західній історії полягає в тому, що він

незалежний від станових умовностей. Це — ідеал суспільства освіти. Здається, суспільне формування такого ідеалу повсюди здійснюється під знаком абсолютизму й витискання кровної аристократії. Тому історія поняття смаку наслідує історію абсолютизму від Іспанії до Франції й Англії, збігаючись із передісторією третього стану. Смак — це не лише ідеал, який встановлює нове суспільство, насамперед під знаком цього ідеалу “доброго смаку” створюється те, що відтоді називають “добрим суспільством”. Його члени усвідомлюють і легітимують себе вже не через народження і суспільний стан, а переважно через схожість їхніх суджень або точніше через те, що вони взагалі здатні звільнитися від обмеженості власних інтересів й індивідуальних забаганок заради здатності до судження»^[33].

Отже, освіта в широкому сенсі цього слова — це процес, завдяки якому людина, розвиваючи в собі добрий смак і здатність до неупередженого судження, може стати повноправним членом «доброго суспільства». Відповідно до цього, прислів'я «У кожного свій смак» означає не те, що не можна встановити загальні принципи смаку, а те, що через освіту треба набути власний смак, аби бути здатним сперечатися з іншими щодо питань доброго смаку.

Варто зазначити, що «добре суспільство» виникає як «суспільство освіти» або «освічене суспільство» в результаті руйнування жорсткої ієрархії, відповідно до якої суспільство поділяється на вище і нижче не згідно з освіченістю власних членів, а внаслідок кровного успадковування.

Тут маємо врахувати ще одне важливе розрізнення, а саме розрізнення освіти й навчання. Завдяки освіті людина виробляє добрий смак і здатність на підставі смаку самотужки висловлювати власні судження. Говорячи мовою Імануеля Канта, освічена людина — це людина, здатна самотужки користуватися власним розумом. Натомість навчання допомагає людині розвинути деякі природні здібності й набути практичні навички, завдяки чому навчений індивід здатний досягати доволі високих результатів у певній професійній діяльності, що сьогодні дає йому змогу потрапити до «вищого суспільства», яке не обов'язково є добрим. Можна сказати, що добра освіта з необхідністю передбачає добре навчання, натомість добре навчання не обов'язково передбачає добру освіту. Людина може бути високим професіоналом в окремій сфері діяльності завдяки тривалому навчанню, але при цьому

так і не набути здатності самотійно судити про кожну життєву ситуацію на підставі доброго смаку та здорового глузду.

Здається, що здоровий глузд — це щось притаманне будь-якій нормальній людині від природи. Проте це не зовсім так. Насправді людина як розумна істота, як *homo sapiens*, від народження має здатність формулювати розумні судження, тобто має здоровий глузд. Але ця здатність потребує культивування, адже дитина ще не здатна до цього. На жаль, багато дорослих людей також не розвинули в собі цю здатність. Здоровий глузд — це не даність, а можливість. Аби здійснити її, людина потребує освіти.

Принагідно згадаємо, що дослівним перекладом англійського аналогу здорового глузду, *common sense*, є «спільний сенс» або «спільне чуття». Але чуття чого? Можна припустити, що це спільне чуття смаку. А ми вже бачили, що саме освіта покликана розвинути в людині смак і здатність вільно судити відповідно до нього.

Але завдяки чому освіта сприяє тому, аби людина розвинула таку здатність? Як освіта культивує первинну здатність людини розумно розмірковувати? Як освіта допомагає сформувати смак і розвинути здоровий глузд? Одна з найочевидніших відповідей така: завдяки залученню до культурної традиції всього людства. Якщо вірити американському поетові Томасу Стернзу Еліоту, аби залишитися поетом після 25 років, треба мати відчуття традиції. Для прагматично зорієнтованого навчання таке залучення до традиції і культивування доброго смаку виглядають зайвими і необов'язковими. Та чи не робить людину людиною саме щось необов'язкове? Важко нехтувати нав'язливістю прагматичних проблем, розв'язання яких дає змогу досягнути успіху. Та чи не зумовлена людяність саме здатністю до такого нехтування? Чи не є людина як така чимось необов'язковим, як і сама поезія? Скористаймося висловом Фрідріха Ніцше, зухвало викривляючи його сенс, і запитаймо: чи не є людське завжди надто людським?

У творі «Критика сили судити» Кант розрізняє вільну красу і залежну красу. Вільна краса не залежить від мети, якій слугує красивий предмет. На відміну від цього, залежна краса предмета завжди пов'язана з метою його існування. Людина відрізняється від інших живих істот тим, що може насолоджуватися вільною красою. Аби насолодитися красою квітки, нам не обов'язково знати, що вона

покликана привабити до квітки комах, які запилюють її. Вільна краса зайва в цьому світі, а отже, необов'язкова. Втім, саме чутливість до неї робить людину людиною. Саме ця здатність сприймати вільну красу робить людину «вінцем творіння» і вказує на наше «моральне призначення». Ця здатність об'єднує в собі ідеал добра і краси, адже справжнє добро і краса цінні самі по собі, а не тому, що завдяки їм можна досягти якихось прагматичних цілей. У цьому сенсі можна говорити про моральне чуття, в якому нам дано добро як таке, що не потребує підтвердження власного статусу. Отже, виявляється, що освіта, яка розвиває естетичний смак прекрасного, також слугує для формування людини як моральної істоти.

Така позиція, звісно, може наразитися на іронію. Витончену чуттєвість не завжди супроводжує моральна досконалість. Говорячи мовою Оскара Вайлда, добре почуватися і добре поводитися — це зовсім різні речі. Проте хоча ці речі й нетотожні, вони взаємопов'язані. В ідеальному суспільстві добра поведінка є запорукою доброго самопочуття, але в реальності таке суспільство перетворюється на найжахливіші форми тоталітаризму. Аби добре почуватися в доброму суспільстві, необов'язково, але бажано добре поводитися. Аби почуватися добре в поганому суспільстві, треба поводитися вкрай погано, що часто-густо в такому поганому суспільстві дає змогу потрапити до вищої його верстви. Утім, де та межа зла, за якою людина не просто втрачає право належати до доброго суспільства, але й уже не є людиною? Коли відсутність смаку стає не просто естетично вульгарною, а й морально злочинною, згасання здорового глузду призводить до недоумства, а неосвіченість і безграмотних маргіналів, і навчених професіоналів перетворюється на нелюдяну жорстокість?

Влада і насильство

На думку Фрідріха Ніцше, людина — це недоконана або хвора тварина. Наша хвороба полягає в тому, що коли ми народжуємося, наші інстинкти не розвинуті достатньо для нашого виживання. Тварина від народження має необхідний для виживання в її середовищі набір інстинктів. Натомість людина потребує інших, аби вижити. Інші люди виховують нас і навчають виживати. Так цей гандж людини перетворюється на її перевагу. Людина отримує свою людяність від

інших, а заразом свободу. Тварина може вижити у звичному середовищі завдяки інстинктам, але гине, якщо середовище докорінно змінюється. Тварина прикута власними інстинктами до власного середовища, як невільник ланцюгами до стіни камери. Людина — вільна, але вільна завдяки іншим людям, що навчили її виживати в будь-яких умовах, компенсуючи брак інстинктів здатністю мислити. Утім, розум — це не так ознака, як інструмент людяності. Інструмент можна застосовувати правильно, і тоді він допомагає досягти бажаного результату. Але інструмент можна застосовувати й неправильно. Тоді він може становити загрозу для того, хто його застосовує. Розум не завжди рятує нас від жахливих помилок. Обоження розуму в Просвітництві наївне й небезпечне. Так, людина — це розумна жива істота, але розумність не вичерпує людяності. Можна бути вкрай розумним і геть нелюдям. Чи це не так? Чи справжня розумність завжди пов'язана з моральністю? Але навіть аби взагалі усвідомити сенс цього питання, треба врахувати дві взаємопов'язані особливості людини, про які вже йшлося: людина — вільна істота й людина настільки людина, наскільки вона живе спільним життям з іншими людьми. Саме ці дві ознаки, на думку Макса Шелера, є характерними для людського духу, який відрізняє нас від решти форм життя.

Аристотель вважає, що головним людським прагненням є прагнення до блага. Але до якого саме блага, адже їх багато? Тож ми маємо вибудувати ієрархію благ, аби зрозуміти те, до чого варто прагнути. Аристотель, запитуючи про ту сферу нашого життя, в якій цю ієрархію може бути встановлено, відповідає, що це сфера політики. Відповідно до цього, найголовнішою наукою буде політична наука, або наука про державу. Такі міркування Аристотеля можуть здатися дещо дивними й такими, що обґрунтовують сучасні форми тоталітаризму й авторитаризму, в яких блага окремих громадян підпорядковуються загальному благу держави, зрештою, не держави загалом, а державної влади. Утім, таке тлумачення Аристотелевої думки є наслідком не зовсім коректного перекладу Платанового твору «Πολιτεία» як «Держава». Натомість усіма романськими мовами й англійською це поняття перекладається словом, похідним від латинської словосполучки «res publica», що дослівно означає «спільна справа», а в сучасній українській має відповідник «республіка»^[34]. Отже, для Аристотеля,

який використовував інтелектуальний словник Платона, сферою встановлення найвищого блага була сфера спільних справ людей.

Людина може бути вільною і сильною лише разом з іншими людьми. Лише разом з іншими можна встановити справедливу владу, яка була би проявом спільної сили і водночас гарантом свободи кожного. Англійське поняття «power», як і німецьке поняття «Macht», слід перекладати як «сила», «могутність», «влада», «державна». Тобто в цих мовах одне й те саме слово означає і силу, і владу. Водночас англійський термін «violence», який українською слід перекладати поняттям «насильство», що етимологічно пов'язане з поняттям «сили», в самій англійській мові, як бачимо, не має жодного стосунку до поняття «power», але збуджує такі сенсові конотації, що часом цей термін варто перекладати як «жорстокість» і навіть «злочин». Дещо складніше з німецьким словом «Gewalt», яке можна перекласти, знов-таки залежно від контексту, такими різними поняттями, як «влада», «сила», «могутність», «насильство». Тут справді вкрай важливий контекст вжитку цього поняття. Дуже показовою є німецька ідіома «die Gewalt geht vor Recht» (сила випереджає право), причому силу тут, безперечно, слід розуміти в негативному сенсі, адже вона протистоїть в цьому вислові праву (Recht), а отже, й справедливості (Gerechtigkeit). Похідне від поняття «Gewalt» слово «Vergewaltigung» (згвалтування) виражає один із найтяжчих злочинів, який має карати справедлива влада (Macht), спираючись на законну й легітимну систему права (Recht), що діє у суспільстві. Сила як насильство (Gewalt) протистоїть праву і справедливості, а отже, докорінно відрізняється від сили справедливої влади (Macht).

У зв'язку з цим спадає на думку фатальне перекручення засадничої ідеї Ніцше через її неадекватний український переклад. Одне із центральних понять Ніцшевої концепції «der Wille zur Macht» перекладають як «жадання влади» й, відповідно до цього, інтерпретують як прагнення до політичного панування, яке дає право застосовувати насильство заради самоствердження. Натомість цей концепт слід було б перекласти як «воля до сили», адже у філософії самого Ніцше він означає радше природне тяжіння до життєвої та духовної могутності. Тут відбувається низка перекручень. По-перше, це психологізування антропологічно-онтологічного поняття через неадекватний переклад поняття «Wille» як «жадання», а не як «воля».

Українські перекладачі, як на мене, виявилися заручниками побоювання росіянізмів і вкотре продемонстрували, що дехто з нас ще перебуває в тіні імперської культури, адже в такий спосіб вони викривили український переклад і маргіналізували його на тлі адекватнішого російського. Річ у тому, що воля — це фундаментальна характеристика людської природи, яка до того ж іще й здобуває онтологічний статус у тій інтелектуальній традиції, до якої належав Ніцше. Адже в його понятті ми безперечно чуємо відлуння назви центрального твору Артура Шопенгавера «Світ як воля і уявлення» («Die Welt als Wille und Vorstellung»). Для Шопенгавера воля — це не лише психічна здатність людини, а й принцип самого світу. Натомість жадання — це психологічне поняття, яке описує певний стан індивідуальної свідомості. По-друге, це політизація антропологічного поняття, зумовлена вже згаданою двозначністю поняття «Macht», яке можна перекласти і як «сила», і як «влада». Поняття сили у Ніцше не можна звести тільки до політичної влади, яка є лише одним із проявів цієї сили. Ніцше йдеться про засадничу життєву силу, а не про політичне панування, яке до того ж за певних соціально-історичних умов може втратити силу й перетворитися на насильство.

Влада — це сила, що виникає в невикривленій, або нормальній комунікації, тобто в гармонійному спільному житті людей.

Отже, умовою генерування влади є «життя людей разом». Життя разом — це не просто фізична сумісність у просторі й часі, адже фізичне перебування великої кількості людей поруч за відсутності нормальних людських стосунків між ними може призвести до майже цілковитої втрати влади, тобто безсилля, що його компенсує насильство у такому політичному утворенні, як тиранія. Найяскравішим проявом такого перебування людей поруч за відсутності будь-якої спільності є концтабір. Утім, насильство, за влучним виразом Ганни Арендт, може зруйнувати владу, але ніколи не може її замінити. Концтабір — це простір насильства, а не влади.

Радикалів — байдуже, лівих чи правих, чи то комуністів, чи то нацистів і фашистів — від лібералів відрізняє нерозуміння відмінності між владою і насильством. Для комуністичної ідеології типово ототожнювати поняття влади і насильства. Принаймні, починаючи з роботи Леніна «Держава і революція», в цій традиції державу однозначно розглядають як апарат насильства. Одному з розділів цього

твору він навіть дає назву «Держава — знаряддя експлуатації пригніченого класу». Відтак держава постає як зло. Це зло може бути необхідним як «диктатура пролетаріату», на шляху до звільнення від будь-якої держави взагалі, а отже, від влади як такої. Проте незаперечним визнається те, що будь-які владні стосунки зумовлюють насильство. Така начебто гуманістична критична позиція щодо природи влади, з іншого боку, легітимує необмежене насильство. Адже якщо суспільство ще потребує держави, то вона неодмінно має практикувати насильство. І тут спрацьовує інфернальна формула: що гірше, то краще. Що вищий рівень насильства, то швидше він приведе до подолання будь-якої форми влади, а отже, насильства взагалі. Праві, натомість, обожають державну владу. При цьому байдуже, чи вважають вони її справді даною від Бога, як це стверджують різноманітні теократичні концепції, чи розглядають її як вищий продукт природної еволюції, найдосконаліше утворення, що виникає в природно-історичному процесі. Ліві вважають будь-яку державну владу насильством і прагнуть знищити її насильницьким шляхом, праві вважають будь-яку державну владу насильством, а отже, свідомо застосовують насильство для підтримки державної влади. Обидва шляхи ведуть до знищення влади як прояву сили суспільства, знесення суспільства і, зрештою, до масового вбивства людей як прояву необмеженого насильства, що завжди є ознакою слабого суспільства. У такому суспільстві людина втрачає людяність, але й не перетворюється на справжню тварину. Адже аби бути твариною, людині завжди бракує потужності інстинктів. Унаслідок цього людина перетворюється на монстра, що не є ані твариною, ані людиною.

Тож у яких формах соціальної організації можлива невикривлена комунікація, що породжує владу як справедливую силу? Де ті традиційні форми організації спільного життя?

У дещо парадоксальний спосіб можна сказати, що в сучасному суспільстві певною мірою традиційним інколи стає саме нетрадиційний спосіб повсякденного життя. Найяскравіше це можна продемонструвати на прикладі такої форми суспільного життя, як родина. Адже сьогодні типовішими і, можна сказати, традиційними стають альтернативні форми організації стосунків представників однієї генерації між собою та представників різних генерацій: велика кількість самотніх чоловіків і жінок, які самі виховують своїх дітей,

інституція адаптації дітей, гомосексуальні шлюби, визнані в деяких сучасних демократіях, тощо. На тлі цих трансформацій класично моногамної європейської сім'ї традиційна ісламська полігамія виглядає не такою вже екзотичною.

Справедливу владу генерує те суспільство, в якому тривалий час існують визнані більшістю членів суспільства форми спільного життя й межі, які відокремлюють приватний простір від публічного.

Руйнація меж між сферою приватного та публічного призводить до найжахливіших форм тоталітаризму або корупції. Людина втрачає вкоріненість у приватності, у звичних формах повсякденного життя, стосунках між батьками та дітьми, чоловіком і дружиною, друзями або у будь-яких інших стосунках заведених форм повсякденного людського спілкування. Зі слабого, здатного помилятися учасника повсякденних інтеракцій, який, попри всю свою слабкість і недосконалість, має відповідати за свої помилки, вона приречена перетворитися або на первинну інстанцію встановлення загальнолюдських правил поведінки, або на маргінала, істоту, позбавлену моральної відповідальності за свої вчинки, а заразом і гідності. Отже, процес вторгнення приватного в публічне має і свій зворотний бік: вторгнення публічного у сферу приватного. Це призводить до розмивання відмінності між публічним і приватним аж до їхнього цілковитого злиття у формах тотального державного контролю за приватним життям особистості й перетворення окремих особистостей на функції державного контролю за приватним життям інших особистостей у вигляді домінації бюрократичного апарату тоталітарної держави. При цьому цей бюрократичний апарат у жахливо перекручених формах відтворює приватні стосунки пересічних людей. Його неспроможність підтримувати справжні людські стосунки, що ґрунтуються на емоційних зв'язках спорідненості, кохання та симпатії, породжує корупцію. Цю корупцію виправдовують як єдино можливу систему міжлюдських стосунків у соціальному просторі викривленої комунікації, в якому місце живих особистостей посідають штучні ерзаци загальнолюдських позицій, фантоми людських чеснот, вимогливі та безжальні. Сховатися в цьому кафкіанському просторі можна лише у невимогливості родинних або дружніх стосунків, у яких панує взаємодопомога, базована на відчутті кровної спорідненості або духовної близькості. Утім, соціально

дезорієнтована людина віднаходить цю затишну атмосферу вже не у справжній родині або інших приватних утвореннях, а в суспільних ерзацах спільності. Корупція починається там, де публічність заступає приватність і перебирає на себе її питомі характеристики інтимності й взаємодовіри, але перетравлює їх і перетворює на безсоромну взаємозраду заради вдаваної спільності, яка — завжди невдало — імітує втрачену затишність справжньої приватності.

Епілог

Доля чарунок

Чарунки долі не вічні. Ми створюємо їх своїми оповідями про власну долю. Деякі з них осідають у книжках, деякі переходять з уст в уста, а деякі розчиняються в імлі минулого.

Зрештою, претензія на створення чогось вічного також є вельми радикальною, а до того ж дурнуватою. Адже розумна людина знає про минуність усього в цьому світі. Якби кожен витвір залишався назавжди, то незабаром у світі вже не було би місця для чогось нового. Ми маємо вмерти, аби звільнити час і простір для життя наших дітей. Наші твори мають змарніти, зблякнути й зникнути, аби звільнити місце творам прийдешніх поколінь.

«Einmal ist keinmal». «Одного разу — це ніколи». Ніколи не лише через незначущість миті порівняно з нескінченністю часу. Усе, що відбувається, має зникнути, а отже, неповторне зникне назавжди, перетворюючись на небуття. Чи надає це нашому буттю нестерпну легкість? А чи, може, доля чарунок, що мають зникнути, чарівна саме через їхню приреченість на зникнення? Адже найбільше любиш не просто щось зайве, а те, чого могло б і не бути.

Інформація видавця

УДК У-82-3
ББК 84(4УКР)
К33

Вахтанг Кебуладзе

К33 Чарунки долі [Текст] : есеї / Вахтанг Кебуладзе. — Львів: Видавництво Старого Лева, 2016. — 160 с.
ISBN 978-617-679-230-7

Вахтанг Кебуладзе © текст, 2016
Тетяна Омельченко © обкладинка, 2016
Видавництво Старого Лева © 2016
ISBN 978-617-679-230-7
Усі права застережено

Замість вступу. Досвід нерадикального мислення ...9
Користь краси ...12
Контрабанда розуму ...20
Переклад. Міф. Політика. ...25
Пам'ять і забуття ...33
Інтелектуали contra інтелігенція ...42
Завмерле життя ...51
Ікона як спосіб присутності ...58
Вино і таємниця світу ...65
Прихована топографія міста ...71
Модний вік ...75
Мандрівки крізь час ...80
Мінливі цінності чи цінність мінливості ...85
Сенсорний комфорт ...91
Досконалість. Міра. Щастя. ...97
Чи можна перетнути останню межу? ...103
Антисексуальна контрреволюція ...108
Сексуальний конструктор ...114
Порно і «кінець Європи» ...127

Вічне місто, жертва й імперія ...134
Добре суспільство, освіта і здоровий глузд ...139
Влада і насильство ...144
Епілог. Доля чарунок ...152

Літературно-художнє видання

Вахтанг Кебуладзе

ЧАРУНКИ ДОЛІ

Есеї

Головний редактор *Мар'яна Савка*

Літературний редактор *Богдана Матіяш*

Обкладинка *Тетяна Омельченко*

Художній редактор *Назар Гайдучик*

Макетування *Дмитро Подолянчук*

Коректор *Оксана Антонів*

Підписано до друку 30.03.2016 Формат 84x108/32.

Папір офсетний. Гарнітура «MetaPro».

Умовн. друк. арк. 8,40. Наклад 2000. Зам. № 346/03.

Видавництво Старого Лева

Свідоцтво про внесення до Державного реєстру видавців ДК
№ 4708 від 09.04.2014 р.

Адреса для листування: а/с 879, м. Львів, 79008

lev@starlev.com.ua, www.starlev.com.ua

Львівський офіс:

вул. Лемківська, 15-А ®

тел./факс: (032) 240-47-98

моб. тел.: (067) 502-75-12

zbut@starlev.com.ua

Київський офіс:

Метро Конtrakтова площа

вул. Нижній Вал, 3-7

моб. тел.: (067) 341-03-10

Партнер видавництва

!FEST холдинг емоцій

Надруковано у ПП «Юнісофт»

61036, м. Харків, вул. Морозова, 13 б
www.ttornado.com.ua
Свідоцтво ДК № 3461 від 14.04.2009 р.

Про автора

Вахтанг Кебуладзе — український філософ, перекладач, поет і публіцист, автор пісень і вокаліст рок-гурту «Джин». Закінчив Київський національний університет імені Тараса Шевченка, потому стажувався в німецьких університетах у Констанці та Фрайбурзі.

Доктор філософських наук. Викладає в Київському національному університеті імені Тараса Шевченка та Києво-Могилянській академії. Численні наукові та публіцистичні статті автора виходили друком українською, німецькою та російською в Україні, Австрії, Білорусі, Литві, Німеччині, Польщі, Румунії, Словенії та Чехії. Переклав з німецької на українську й опублікував книжки Бернгарда Вальденфельса «Топографія Чужого», Едмунда Гусерля «Досвід і судження», Альфреда Шкіца і Томаса Лукмана «Структури життєсвіту». У 2011 році побачила світ книжка «Феноменологія досвіду».

Примітки до електронної версії

Перелік помилок набору, виявлених і виправлених верстальником

С. 22: Західній людині слід сягнути дуже високого рівня [траснкультурної] => транскультурної толерантності, аби не стигматизувати цю трансформацію як викривлення, а прийняти й легітимувати таку культурну контрабанду.

С. 73: <...> з Бесарабки та з [Ярославого] => Ярославового Валу могли швидко підтягнутися прудконогі студенти театрального інституту імені Карпенка-Карого <...>

С. 82: Цю думку відтворює Ларс фон Трир у фільмі [«Меланхолоія»] => «Меланхолія», показуючи, що кінець нашого світу примітивно простий і передбачити його надто легко <...>

С. 110: Варто погодитися з одним із засновників філософської антропології ХХ сторіччя [Гельутом] => Гельмутом Плеснером, який уважав, що людська природність має штучний характер.

Примітки

Kant I. Kritik der Urteilskraft. — Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1995. — C. 146.

Huysmans J.-K. En route. — Paris: Tresse et Stock, 1895. — С. 10–11
[переклад цитати Тетяни Огаркової].

Ortega y Gasset J. Estetica en el tranvia // Ortega y Gasset J. Obras Completas. — Tomo II. — Madrid: Revista de Occidente, 1966. — C. 37.

Еліот Т. С. Призначення критики. Вибрані есеї. — К.: Критика, 2002. — С. 46.

Стус В. Деколонізація СРСР — єдиний гарант миру в усьому світі. З таборового зошита. — К.: Видавництво ПрАТ «Українська прес-група», 2013. (Бронебійна публіцистика) — С. 5.

Галковский Д. Бесконечный тупик. — Москва: Самиздат, 1998. — С. 312.

Бодріяр Ж. Симулякри і симуляції; [переклад з французької Володимира Ховхуна]. — К.: Основи, 2004. — С. 6.

Foucault M. Les mots et les choses. Une archeologie des sciences humaines. — Paris: Gallimard, 1966. — С. 20 [переклад цитати Тетяни Огаркової].

Бодріяр Ж. Симулякри і симуляції; [переклад з французької Володимира Ховхуна]. — К.: Основи, 2004. — С. 11.

Тейлор Ч. Секулярна доба. Книга перша; [переклад з англійської Олексія Панича]. — К.: Дух і Літера, 2013. — С. 15.

Сологуб Ф. Мелкий бес. — Москва: Художественная литература, 1988. — С. 244.

Gumbrecht H. U. Production of Presence. What Meaning Cannot Convey. — Stanford: Stanford University Press, 2004.

Целан П. Глеки // Мак і пам'ять. Поезії; [переклад з німецької та післямова Петра Рихла]. — Чернівці: Книги — ХХІ, 2013. — С. 91.

Wild O. The Importance of Being Earnest. — Methuen & Co. Ltd.
edition by David Price, 1915. — C. 45.

Рагнарьок — загибель богів у германо-скандинавській міфології.

Borges H.L. Ragnarok. www.literatura.us/borges/hacedor.html

Останній фільм Луїса Бунюеля «Темний об'єкт бажання» знято за романом П'єра Луї «Жінка та маріонетка».

Цей фільм зняв режисер Рон Говард за мотивами однойменної біографії Нобелівського лауреата Джона Форбса Неша-молодшого, яку написала американська економістка Сильвія Назар.

«Землеробство» латиною — cultura.

«Місто» латиною — *civitas*.

Borges H.L. Histories de Jinetes.
www.elortiba.org/pdf/Borges_Carriego.pdf

Wittgenstein L. Tractatus logico-philosophicus // Wittgenstein L.
Werkausgabe. Band I. — Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1989. — C. 85.

Там само. — С. 67.

Кундера М. Нестерпна легкість буття. — Всесвіт. — 1994. — № 7–8. — С. 87.

Кундера М. Нестерпна легкість буття. — Всесвіт. — 1994. — № 7–8. — С. 3.

Кундера М. Нестерпна легкість буття. — Всесвіт. — 1994. — № 7–8. — С. 24.

Кундера М. Нестерпна легкість буття. — Всесвіт. — 1994. — № 7–8. — С. 35.

Кундера М. Нестерпна легкість буття. — Всесвіт. — 1994. — № 7–8. — С. 35.

Там само.

Кундера М. Нестерпна легкість буття. — Всесвіт. — 1994. — № 7–8. — С. 29.

Там само. — С. 30.

Гомбрович В. Порнографія; [переклад з польської Олександра Гриценка]. — Львів: Видавництво Старого Лева, 2015. — С. 10.

Gadamer H.-G. Hermeneutik I. Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik // Gesammelte Werke 1. — Tübingen: MohrSiebeck, 1990. — C. 41.

Німці взагалі не перекладають це слово, а переписують латинкою як «*politeia*».



Вахтанг Кебуладзе – український філософ, перекладач, поет і публіцист, автор пісень і вокаліст рок-гурту «Джин». Закінчив Київський національний університет імені Тараса Шевченка, потім стажувався в німецьких університетах у Констанці та Фрайбурзі. Доктор філософських наук. Викладає в Київському національному університеті імені Тараса Шевченка та Києво-Могилянській академії. Численні наукові та публіцистичні статті автора виходили друком українською, німецькою та російською в Україні, Австрії, Білорусі, Литві, Німеччині, Польщі, Румунії, Словенії та Чехії. Переклав з німецької на українську й опублікував книжки Бернгарда Вальденфельса «Топографія Чужого», Едмунда Гусерля «Досвід і судження», Альфреда Шюца і Томаса Лікмана «Структури життєсвіту». У 2011 році побачила світ книжка «Феноменологія досвіду».

ISBN 978-617-679-230-7



9 786176 792307 >

www.starylev.com.ua