

# Зміст

«Вже ні та ще ні» .....	9
1   Букет .....	14
2   Пасифік-парк .....	27
3   Вирішальні миті .....	44
4   Ключі від дому .....	56
5   Примарний поклик .....	67
6   «Разом із ними ми однаково самотні» .....	80
7   «Скромний і дорогоцінний секрет» .....	92
8   «Світло з минулого» .....	105
9   Ніби це востаннє .....	115
10  Процес горювання .....	131
Міста й мертві .....	143
Кода .....	151
<i>Примітки</i> .....	153
<i>Подяки</i> .....	159

## 7.

### «Скромний і дорогоцінний секрет»

#### I

Я пишу ці сторінки в листопаді 1996 року. Дощ майже не припиняється. Завтра почнеться грудень і мине п'ятдесят п'ять років відтоді, як Дора втекла. Рано темніє – і це навіть на краще: ніч стирає сірість і монотонність цих дощових днів, коли не знаєш, чи справді надворі день, чи ми переживаємо якусь проміжну стадію, щось на кшталт похмурого затемнення, що триватиме до самого смеркання. А тоді засвічуються вуличні ліхтарі, вітрини крамниць, кав'ярні, вечірне повітря стає свіжішим, контури предметів стають чіткішими, на перехрестях утворюються затори, вулицями поспішають натовпи. І посеред усіх цих вогнів, усієї цієї метушні я майже не можу повірити, що це те саме місто, в якому жила Дора з батьками, в якому жив мій батько, коли був на двадцять років молодший за мене теперішнього. Мені здається, що я самотній у спробі поєднати тодішній Париж із теперішнім, тільки я пам'ятаю всі ці подробиці. Трапляються миті, коли цей зв'язок надто натягнутий, і здається, що він от-от урветься, а іноді ввечері місто минулого раптом постає переді мною в коротких відблисках теперішнього.

Патрік Модіано<sup>27</sup>, «Дора Брудер»

Книжка Патріка Модіано «Дора Брудер» (1997) описує розслідування, яке автор проводить, намагаючись відновити події, що призвели до депортації шістнадцятирічної єврейської дівчини під час нацистської окупації Франції. Поштовхом до цього розслідування стало оголошення, на яке він натрапив у старій газеті «Paris-soir» від 31 грудня 1941 року: «Зникла молода дівчина, Дора Брудер, 15 років, зріст 1 м

<sup>[27]</sup> Патрік Модіано (нар. 1945) – французький письменник, лауреат Нобелівської премії з літератури 2014 року. Його творчість зосереджена на темах пам'яті, ідентичності та впливу історичних подій на особисте життя.

55 см, обличчя овальне, очі сірі з карим, сіра спортивна куртка, бордовий светр, темно-синя спідниця та капелюшок, коричневі кеди». Будь-яку інформацію про її місце перебування прохали надсилати панові та пані Брудер, бульвар Орнано, 41, Париж. Упродовж восьми років після цього випадкового відкриття Модіано поступово складає по частинах історію родини Брудерів – Ернеста, Сесіль і Дори – та їхню долю під час окупації, коли французька поліція, за наказом нацистської влади, заарештувала й відправила до концтаборів у Німеччині та на окупованих територіях Польщі близько 75 000 євреїв – чоловіків, жінок і дітей.

Зі шкільних архівів католицького пансіону, куди батьки віддали Дору, Модіано дізнається дату її зарахування та дату, коли її визнали зниклою безвісти: 9 травня 1940 року і 14 грудня 1941 року. З поліцейського рапорту дільниці Кліньянкур він довідується, що майже два тижні минуло, перш ніж батько Дори повідомив про її зникнення. Особова справа родини, збережена в архіві Префектури поліції, свідчить, що через три місяці після подання цієї заяви, 19 березня 1942 року, Ернеста Брудера самого заарештовують і відправляють до транзитного табору Дрансі – місця попереднього утримання євреїв перед депортацією до Аушвіца. Ім'я Дори знову з'являється в офіційних поліцейських документах місяцем пізніше: вона знову проживає з матір'ю на бульварі Орнано, 41. Але це возз'єднання тривале недовго. Архівні записи колишньої Загальної спілки ізраїльтян Франції підтверджують, що вона вдруге втекла з дому. Завершенням хронології стає поява імені Дори в реєстрі інтернованих центру Турель, її переведення до Дрансі 13 серпня 1942 року і – трохи більше ніж через місяць по тому – відбуття одним з ешелонів до Аушвіца.

Чітка, але обережна документалізація цих подій у Модіано є його способом звинувачення французької влади, що підтримувала політику геноциду німецьких окупантів. Але щоб по-справжньому зрозуміти значення цього твору, варто звернути увагу на те, як метод Модіано відрізняється від підходів традиційної історіографії. Його книжка вшановує пам'ять життів, утрачених за темних років окупації, і водночас вказує на те, що про ці життя ще не було сказано. Опис безперервного дощу в листопаді та сірості коротких днів, які утворюють щось на кшталт похмурого затемнення, натякає на взаємодію пам'яті про неї та її зникнення – це те, що лежить в основі образу Дорині

минувшини в книзі, яка перегукується з непростю пам'яттю автора про власного батька.

## II

У творі «Про поняття історії» Вальтер Беньямін<sup>28</sup> полемізує з визначенням завдання історика, яке сформулював німецький історик XIX століття Леопольд фон Ранке<sup>29</sup>. Беньямін наполягає: «Історично осмислити минуле – не означає пізнати його “таким, яким воно було насправді”. Це означає привласнити спогад, який спалахує в мить небезпеки». Метод Модіано має з цим переосмисленням історичної праці спільну рису – прагнення вловити ті миті перегуку між минулим і теперішнім, які за інших обставин були б приречені стати жертвами невпинної сили амнезії. Крихіткість такого перегуку стає особливо помітною, коли Модіано відвідує готелі, де мешкала родина Брудер. Замість будь-якого сліду їхньої присутності, він знаходить передусім порожнечу. Частково причина цього, міркує він, у тому, що батьки Дори були емігрантами в Парижі: батько – з Відня, після служби у Французькому іноземному легіоні; мати – єврейська біженка з Будапешта. «Вони – з тих людей, що не залишають по собі майже жодного сліду. Практично анонімні. Нерозривно пов'язані з тими паризькими вулицями, з тим передмістям, де я випадково дізнався, що вони колись жили».

Щоб не втратити з поля зору свою героїню, Модіано влітає у розповідь власні спогади про квартали, де жила Дора з родиною. «Дитиною вона, мабуть, гралася на площі Кліньянкур... Увечері сусіди виносили стільці надвір і сиділи на тротуарі, розмовляли. Або разом пили лимонад на терасі кафе. Інколи повз проходили чоловіки – чи то справжні пастухи, чи ярмаркові торговці – з козами й за копійки продавали

---

[28] Вальтер Беньямін (1892–1940) – німецький філософ, культурний критик і есеїст єврейського походження. Один із найглибших мислителів XX століття, відомий роботами про мистецтво, історію, пам'ять і мову. У своїх «Тезах про філософію історії» Беньямін запропонував радикальну критику традиційного уявлення про історичний поступ, протиставивши йому концепцію перерваного, травматичного часу.

[29] Леопольд фон Ранке (1795–1886) – німецький історик, один із засновників сучасної історичної науки. Наголошував на важливості точного й неупередженого дослідження джерел. Його знаменитий принцип полягав у тому, що історик має описувати події «так, як вони відбувалися насправді», без моралізування чи оцінок.

височенні склянки молока. Піна залишала на вустах білу смужку, що вусами біліла над верхньою губою». Цей образ молочної піни контрапунктом відгукується на дію історичних сил, які з часом позбавляють такі спогади будь-якої опори. У тій самій частині тексту автор згадує, що зовсім поруч, біля Порт-де-Кліньянкур, простягався район халуп і складів. Побачивши цей зниклий ландшафт на старих фотографіях, він уперше відчуває «ту порожнечу, яка приходиться разом зі знанням про те, що було знищено, зрівняно із землею».

Бульвари й вулиці, якими автор іде у пошуках слідів Дори, позначають як стирання того, що було – людей та історій, для яких ці бульвари й вулиці були рідними, – так і місце, де це стирання чекає на своє спокутування. Для того щоб утілити цю можливість у життя, від автора вимагається докласти певних зусиль. «Мені знадобилося чотири роки, щоб дізнатися її точну дату народження, – зізнається він. – І ще два, щоб з'ясувати місце народження: Париж, 12-й округ. Але я терплячий. Я можу годинами чекати під дощем». Інша складова цієї праці наближає нас до того, що є особливим у його методі, – ясновидіння. Але ясновидіння – це не дар, а невід'ємна частина письменницького ремесла: «Ті уявні стрибки, яких це вимагає, потреба зосереджено триматися дрібниць – аж до одержимості, власне, – аби не втратити нитку й не здатися природним лінощам». Мета цієї нав'язливої уважності подвійна: протистояти потужним силам стирання, які безупинно формують наше сприйняття минулого, і водночас порушувати нашу вкоріненість у сьогоденні.

У властивій Модіано манері письменник виступає більше як провидець, він з неабиякою увагою вдивляється у візуальні образи. На початку книги він описує кілька фотографій Дори та членів її родини. «Вони сидять, лікті спираються на щось на кшталт постаменту, – зазначає він, описуючи знімок її батьків у день весілля. – Вона вкрита довгою білою фатою, що стелиться до підлоги. Він у фракі з білим метеликом». На наступній фотографії Дора стоїть між Сесіль і Ернестом. «Їй, – за його припущенням, – не більше двох років». На ще одній світлині вона вже через десять років – тримає книгу в правій руці. І нарешті, овальний портрет, який найбільше розкриває особистість Дори – вона трохи старша, але все ще разом із матір'ю та батьком: «Усі троє стоять в один ряд, обличчя повернуті до камери: спершу Дора й її мати, обидві в білих блузках, потім Ернест Брудер у піджаку й краватці».

## 7. «Скромний і дорогоцінний секрет»



Дора Брудер із бабусяю та матір'ю

Приблизний вік цих людей, їхній одяг і пози, а також реквізит і фонові деталі – ось межа, до якої Модіано дозволяє собі інтерпретацію фотографій. Єдиний виняток трапляється пізніше в книжці, коли він описує знімок, на якому Дора стоїть поряд із матір'ю та бабусяю. Фотографію зроблено або у 1941 році, коли Дору віддали до католицького пансіону, або навесні 1942-го, після того як поліція повернула її додому і перед її другою втечею. Описавши розташування трьох жінок і деталі їхнього вбрання, Модіано зупиняється на виразі обличчя Дори: «Вона високо тримає голову, очі серйозні, але на губах ледь з'являється усмішка. Це надає їй обличчю виразу сумної лагідності та зухвалості». Решта абзацу присвячена припущенням щодо того, що відсутність Ернеста Брудера на знімку може бути пов'язана з його арештом, а також що на Дорі, вельми ймовірно, та сама темно-синя спідниця, яка згадується в оголошенні про зникнення. «У будь-якому

разі, – підсумовує автор, – здається, що всі три жінки одягли своє краще вбрання, щоб постати перед цим анонімним об'єктивом».

Для Модіано анонімний об'єктив ставить усе на один рівень: одяг, зачіски, елементи інтер'єру, пози, вирази облич. У такому баченні речей блузка Дори з білим комірцем має таку саму вагу, як і вираз її обличчя чи те, що цей вираз може сказати про її становище. Це вирівнювання значущості виявляє напругу, що лежить у центрі письма автора, – між нетривкими деталями людського існування й здатністю пам'яті встановлювати зв'язок між минулим і теперішнім. Опис фотографій – це точка, у якій людська пам'ять, що перебуває під загрозою, перетинається зі світом речей, позбавлених пам'яті. Речі можуть привертати нашу увагу. Вони можуть захоплювати. Але водночас вони несуттєві. Вони минають, опиняючись у млявому царстві вчорашньої моди й мертвих.

### III

Приблизно в середині книги автор описує відчуття тривоги, яке охопило його під час перегляду фільму, що влітку 1941 року ішов у паризьких кінотеатрах, – «Перше побачення» («Premier rendez-vous») французька комедія з Данієль Дарр'є й Луї Журданом у головних ролях. Можливо, Дора теж бачила цей фільм, міркує він, і сюжет про дівчину, яка тікає з пансіону, міг підштовхнути її до втечі. Але уважно придивившись до декорацій і деталей інтер'єру, він доходить висновку, що джерело його тривоги криється зовсім не в сюжеті: фільм опромінений особливим світлом, що дестабілізує зображений світ. «Кожен кадр видавався завуальованим арктичною білізною, яка посилювала контрасти, а іноді й цілком їх стирала. Освітлення було водночас надто яскраве й надто тьмяне, воно або приглушувало голоси, або надавало їм надто гучного, тривожного тембру». Дивовижне в цьому тривожному саяві – його джерело:

Раптом я зрозумів: цей фільм просякнутий поглядом глядачів часів окупації – людей з усіх прошарків суспільства, більшість з яких не пережили війну. Вони на мить виходили за межі себе, переглядаючи цей фільм у суботній вечір, під час свого виходу в місто. Поки тривав сеанс, можна було забути про війну

## 7. «Скромний і дорогоцінний секрет»



«Перше побачення», реж. Анрі Декуан, 1941

й загрозовий зовнішній світ. Зіщулені в темряві кінозалу, ви цілком поринали в плин образів на екрані – і більше з вами нічого не могло трапитися. І за допомогою якогось хімічного процесу цей спільний погляд матеріально змінив сам фільм – його світловий баланс, голоси акторів.

Опис фільму в Модіано можна розглядати поряд з іншими дослідженнями кіно, що спираються на поняття відбитку. Найвідоміше – твердження Андре Базена<sup>50</sup> про те, що фотографія та кінематограф вирізняються серед інших типів зображень своєю здатністю створю-

---

<sup>[50]</sup> Андре Базен (1918–1958) – французький кінокритик і теоретик кіно, один із засновників журналу «Cahiers du cinéma». Відомий своїми ідеями про «об'єктивність» кінематографа, важливість реалістичного стилю та довготривалого кадру. Базен вважав кіно мистецтвом, що прагне до правдивого відтворення реальності, і суттєво вплинув на розвиток теорії авторського кіно й французьку «нову хвилю».

вати образ, який «більше, ніж просто наближення, – своєрідна копія або відбиток». У пошуках відповідної аналогії він звертається до доказової сили відбитків пальців. В іншому місці згадує зняття по-смертних масок. У «Дорі Брудер» також простежується безпосередній зв'язок між кінематографом і реальністю. Але якщо Базен розглядає цей зв'язок з точки зору об'єкта, що перебуває перед камерою, то Модіано на перше місце ставить здатність зображень на екрані вбирати в себе погляд тих, хто був їхньою аудиторією. Процес відбитку зміщується в бік глядацької зали – у простір між зображеннями на екрані та глядачами, зібраними перед цими зображеннями. П'ятдесят п'ять років по тому автор виявляє сліди цього відбитку в арктичній білизні кінокадрів і тривожному тембрі голосів.

Між тими, хто дивився фільм у темні ночі окупації й чие життя було змите жакливіми силами, що обрушилися на них, і автором, який багато років по тому дивиться ті самі кадри, виникає зв'язок – водночас спекулятивний і матеріально вкорінений у самій природі зображення. Ставлення до минулого визначається відчуттям минулості, а також тривожною близькістю, найвиразнішим виявом якої стає розгорнута риторична фігура: «Поки триває фільм, ви забуваєте про війну і загрозливий світ зовні. Тісно зчеплені одне з одним у темряві кінозалу, ви поринаєте в потік екранних образів – і вже нічого не може з вами статися». «Це “ви”, – пояснює дослідниця Сьюзан Вайнер, – повертає читача в минуле, водночас занурюючи в спогади Модіано й історію Дори. Але це “ви” також витягає минуле у теперішнє, створюючи майже тілесний досвід для читача. “Ви” втілює нашу уяву, пов'язуючи нас із добре знайомим відчуттям страху, самотності й миттєвої свободи».

Цілком слушно. Але вживання автором «ви» не лише поєднує нашу уяву з досвідом тих, хто не пережив війну: воно надає цьому досвіду голос, який історичні сили, здається, зумисне намагаються стерти. Найближчий до розкриття досягнення Модіано риторичний засіб – це просопопея: фігура звернення, за якої мовець надає слово відсутньому чи померлому. Вочевидь звертання на «ви» зберігає певну непряму форму адресації; водночас воно унаочнює парадокс, що лежить в основі зв'язку просопопеї з практикою вшанування пам'яті: така форма звертання вміщує в собі присутність відсутнього Іншого і водночас фіксує неможливість повноцінного втілення цієї присутності. Ми переживаємо цей парадокс як апорію, за пропозицією Жака

Дерріда: «Апорія жалоби і просопопеї, де можливе залишається неможливим. Де успіх приречений на провал. І де правильне внутрішнє привласнення несе в собі Іншого і конститує його в мені (в нас) – водночас живого й мертвого».

Модіано активізує це апорійне зіткнення, яке зображує Іншого і живим, і мертвим водночас. У такий спосіб він підтверджує, що ясновидіння – це більше, ніж мимовільне осяяння чи спалахи інтуїції: воно передбачає здатність під час зустрічі з образом розпізнати особливі форми історичної залученості, вихідною точкою яких є смертність людського буття.

#### IV

У завершальному розділі книжки Модіано докладно описує розпорядок і адміністративні процедури, що визначали життя затриманих у казармах Турель перед відправленням до Дрансі: ранкову перекуличку, страви, які подавали в їдальні на обід, розташування дворика для прогулянок, порядок оформлення дозволу на побачення... Ми дізнаємося про ставлення до в'язнів, офіційно позначених як «друзі євреїв», які також утримувалися в казармах, і про переповненість приміщень, що стрімко зростала мірою того, як кількість арештів невпинно збільшувалася. Це нагромадження інформації – спосіб, у який автор тримається за якусь конкретику, за хоч якісь уламки Дориного життя саме тоді, коли окремі риси цієї долі от-от розчиняться у великій безособовій історії.

Та, як завжди в Модіано, ці фрагменти знання вказують на зв'язок, що постійно вислизає. Що більше ми дізнаємося про минуле Дори та події, які визначили її долю, то чіткіше постає перед нами відсутність як органічна частина цієї історії.

Рішучість автора зберегти вірність цій відсутності підтверджується в останніх рядках книжки, коли він визнає, що ніколи не дізнається, як Дора провела свої дні після втечі – від пансіону, від родини, а також від поліції, яка мала лише одне завдання: упевнитися, що її вдасться змусити зникнути остаточно. «Це її таємниця, – наполягає він. – Скромний і дорогоцінний секрет, якого не змогли в неї відібрати ні

кати, ні накази, ні окупаційна влада, ні поліційне Депо, ні казарми, ні табори, ні Історія, ні час – усе те, що паплюжить й нищить».

У цих підсумкових роздумах запитання, які на початку книжки спонукали автора розпочати розслідування історії Дори – чому вона втекла з католицького пансіону, де, здавалося, була у відносній безпеці? як проводила ті зимові ночі, коли переховувалася? – уже не є загадками, що потребують розв’язання. Тепер це радше ознаки незбагненності, яка дає Дориній історії змогу вирватися з тенет сил, що претендують на право визначати її значення. Чи не в цьому полягає ще один сенс образу в письмі Модіано – бути спроможним залишатися вірним таємниці, яка оселилася в нас?

«Я ходжу в кіно заради розваги, – проголошує Жан-Луї Шефер<sup>31</sup> на початку книжки “Звичайна людина в кіно”, – але іноді, буває, там я ще й випадково щось дізнаюся, щось таке, чого сам фільм мене не вчить». Це знання стосується здатності кіно встановлювати зв’язок із пам’яттю та переживаннями, втраченими через зсуви й стирання часу. Ці пам’ять і переживання постають як наслідок «приватного договору» між кіно та «невисловленою частиною нас самих – тією частиною, що належить тиші й певній формі афазії». Кіно впорядковує ці внутрішні нашарування відповідно до візуальних форм: тіл, жестів і дій, які викликають в уяві непевний зв’язок «між видимими речами й таємницею, що є тільки їхньою власною». Парадокс цих таємниць полягає в тому, що вони благають і вимагають, аби їх зафіксували, запам’ятали, записали. Для Шефера досвід кіно є водночас досвідом письма – досвідом того, що можна й чого неможливо передати через письмо.

Так само й у зворушливій присвяті Модіано зниклим надзвичайна метафора про те, що зображення здатні увібрати в себе погляди тих, хто колись на них дивився, постає як потужне втілення мінливої природи екранного образу; водночас вона актуалізує відчуття взаємозв’язку, що пронизує всю книгу. Якщо ми здатні пригадати кадри з фільмів, які бачили, то хіба не може так бути, що й самі ці кадри зберігають у собі пам’ять про нас – про ті епізоди з нашої історії, які ми забули або ніколи й не знали? Ця взаємність є проявом ширшої тенденції

<sup>[31]</sup> Жан-Луї Шефер (1938–2022) – французький письменник, філософ, мистецтвознавець і теоретик кіно, відомий своїм глибоким аналізом образів і глядацького досвіду.

## 10.

### Процес горювання

I



Джорджія Метакас, «Без назви № 12», з серії «Тужильниці»,  
2010–2011

Скорбота, як пояснює Фройд, не є патологічним станом; її основна мета – адаптація до втрати близької людини або важливої ідеї. Вона поступово допомагає відокремити психічну енергію від об'єкта, який більше не доступний. Утім, це не завжди відбувається легко чи швидко. Фройд визнає, що люди часто чинять опір цьому процесові, оскільки емоційний зв'язок з утраченим об'єктом може бути надто сильним. Цей опір іноді призводить до відходу від реальності та формування уявної реальності, в якій об'єкт залишається присутнім. Проте врешті-решт здебільшого перемагає повага до реальності, навіть якщо цей процес займає певний час. Ставлячи питання щодо тривалості скорботи, Фройд хоч і не дає прямої відповіді, підкреслює, що це час, необхідний для того, щоб людина могла відновити здатність жити далі, звільнившись від емоційного тягаря втрати. Це питання водночас переводить скорботу в соціальну площину, де вона стає процесом, що визначає не тільки індивідуальні переживання, а й те, як ми співвідносимо себе з іншими.

## II

Ролан Барт у «Щоденнику жалоби» підкреслює, що скорбота – це не етап, який ми просто долаємо, а радше переживання, процес що триває. Написані невдовзі після смерті його матері, ці щоденні нотатки інколи складаються лише з кількох слів або речень і демонструють, як скорбота кидає виклик хронології. В одному із записів, датованому 15 листопада, Барт зазначає: «Настає час, коли смерть є подією, пригодою, яка активізує, зацікавлює, мобілізує». «А потім одного дня це вже не подія, це інша тривалість, стисла, незначна, нерозказана, похмура, безвихідна: справжня скорбота, непідвладна ніякій оповідній діалектиці». Через два тижні Барт описує свій досвід скорботи як такий, що не зменшується і «не підлягає ерозії чи часу. Хаотичний, непослідовний: моменти (горя, любові до життя) такі ж свіжі, як у перший день». Гострота цього почуття настільки велика, що паралізує навіть те, що могло б надати сенсу втраті: «Депресія настає тоді, коли в глибині відчаю я не можу врятуватися завдяки моїй прив'язаності до письма». І в іншому місці: «Лишається все менше й менше того, що можна писати, сказати, за винятком цього (про що я не можу розповісти нікому)».

Для людини, для якої писання завжди було ключовим засобом надання форми внутрішнім напруженням і суперечностям, що складають її суб'єктивність, утрата матері створює парадоксальний виклик. Те, що завжди слугувало способом осмислення власного життя, тепер зустрічає щось таке, що не піддається осмисленню. «Інколи в мені раптово виринає, ніби розірвалася бульбашка, усвідомлення того, *що її більше немає, її більше немає*, остаточно й назавжди. Це нейтральний стан, абсолютно неописовий – запаморочливий своєю *беззмістовністю* (без можливого тлумачення)». Цей «щоденник скорботи» фіксує резонанс страшної реальності.

Біографи зазначають, що короткий період між смертю його матері та власною смертю Барт провів, завершуючи низку важливих публікацій, готуючи і читаючи нові курси в Колеж де Франс, збираючи матеріали для майбутніх досліджень і приймаючи запрошення від міжнародних університетів для виступів, присвячених своїй творчості. За будь-якими мірками, це був час, коли він занурювався в навколишній світ і водночас, як сам зізнавався, відвертався від нього.

### III

В основі проекту Джорджії Метакас «Тужильниці» – тринадцять фото-портретів літніх жінок у чорному вбранні на тлі чорного оксамитового екрану. Серія світлин змушує замилитися на тим, як загальне горювання водночас поєднує нас із іншими і відділяє від них. На знімках чорне тло, як і чорний одяг, посилює відчуття спільного досвіду. Такий самий ефект створює те, що жінки відвернули свої тіла й обличчя від камери. Проте що довше ми вдивляємось у ці зображення, то більше спільні риси привертають увагу до відмінностей. Наприклад, шість жінок носять традиційні православні хустки. Якщо придивитись уважніше, можна помітити, що на грудях у п'ятох з них висять намиста з іконами та хрестами. Якщо вдивитися ще пильніше, можна помітити, що в одній з жінок на ланцюжку висить не ікона чи хрест, а маленький золотий медальйон, на якому відтиснуте чорнобіле обличчя чоловіка.

Ці відмінності звертають нашу увагу на ключовий виклик, що лежить в основі проекту фотографині. Будь-яке зображення стану, який ми називаємо скорботою, має визнати дві начебто протилежні відповідності



Джорджія Метаксас, з серії «Тужільниці», 2010–2011

Перший ряд, зліва направо:

«Без назви № 11», «Без назви № 20», «Без назви № 2»

Другий ряд: «Без назви № 28», «Без назви № 7», «Без назви № 1»

Третій ряд: «Без назви № 16», «Без назви № 27», «Без назви № 21»

Четвертий ряд: «Без назви № 25», «Без назви № 6», «Без назви № 17»